CARLO NARDI, *Il processo di Gesù « Re dei Giudei »*. « Quaderni di cultura » diretti da F. Gabrieli, n. 1., Bari. Ediz. del Centro Librario. 1966, in 8o, pagg. 196.

Uno studio come questo del Nardi, frutto dell'insonne meditazione e di un ripensamento quasi ventennale dell'illustre umanista (della prima edizione del '48 abbiamo già avuto occasione di accennare in queste pagine), non si può fare una valutazione in un semplice « annuncio »; e per recensirlo non è questa la sede, quand'anche ne avessimo la capacità. Diremo soltanto che la nuova edizione, più sobria, è in realtà un radicale rifacimento, aggiornato sulla letteratura più recente (in particolare si dà largo rilievo alla nuovissima fonte dei manoscritti di Qumram o del Mar Morto per la conoscenza della setta degli Esseni), senza preclusioni ideologiche o confessionali, nel più chiaro riconoscimento della validità scientifica anche degli studi di chi opera dall'interno di una sua convinzione religiosa.

Del resto il Nardi non discute il Mistero del Cristo e della sua Crocifissione e Resurrezione: al Mistero si inchina e deliberatamente prescinde da esso nella sua ricerca squisitamente « giuridica » e perciò « storica » sul modo del processo e della condanna. Il fatto che essa risponda ai disegni imperscrutabili di Dio e che risulti anche formalmente un *error* (e sul piano spirituale e morale un misfatto), non contraddice la validità della ricerca di una spiegazione « umana » di quanto di umano, di storico e di giuridico c'è nella vicenda umanissima: così come, *si parva licet...*, nella vicenda di Socrate, della cui condanna, ingiusta sul piano morale, si può facilmente dimostrare la « legalità » sul piano della prassi giuridica e del costume ateniese. Il formalismo giuridico conduce il processo ad un punto morto, in cui la passione prende il sopravvento e determina quello che a noi suona ancora come assurdo giuridico: di fronte al quale il Nardi si arresta, pago di aver illuminato con singolare chiarezza il processo entro i suoi rigidi limiti naturali.

BOLLETTINO LIGUSTICO

Nuovi « Quaderni Ligustici »

138 - G. PETRACCO SICARDI, Toponimi Veleiati II e III	L. 400
139 - L. CIMASCHI, Origini e caratteri delle Pievi rurali	L. 600
140 - T. MANNONI, Il « testo » e la sua diffusione	L. 400
141 - T. O. DE NEGRI, I chiostri di S. Maria di Castello	L. 300

Quaderni speciali

G. V. CASTELNOVI, Il Museo di S. Maria di Castello (Ultime copie)	L. 600
P. TORRITI, Le Tarsie del coro di S. Lorenzo	L. 800
Collezione delle annate I-XV del Bollettino (Ultime serie)	L. 25.000

INDICE DELL'ANNO DICIASSETTESIMO — 1965

CIMASCHI L. — Origini e caratteri delle Pievi rurali in Liguria (S. Martino di Framura) *pag.* 17
CIPRIANI I. — Il Battista patrono di Genova in una ceramica del Seicento . . . . . » 47
MANNONI T. — Il « testo » e la sua diffusione nella Liguria di Levante . . . . . » 49
PETRACCO SICARDI G. — Toponimi Veleiati:
II - Il confine municipale tra Libarna e Veleia . . . . . » 3
III - Fundus e Vicus Caturniacus . . . . . » 11
VITALE V. A. — Pagine genovesi. A cura di T. O. DE NEGRI . . . . . » 83
DE NEGRI T. O. — I chiostri di S. Maria di Castello ed i loro restauri . . . . . » 65
DE NEGRI T. O., FRABETTI G., RUTTERI M. G. - Pagine d'arte e di storia . . . . . » 145
Recensioni: g. f., Pagine d'arte . . . . . » 75
di P. BERRI e T. O. DE NEGRI a Pintacuda S., Gaggero A. G., Montarese M., Dellepiane A. » 163
Notizie brevi ed annunci: (T. O. De Negri e g. f.) . . . . . *pag.* 76, 167

DIRETTORE RESPONSABILE: TEOFILO OSSIAN DE NEGRI
Incisioni della Ditta G. GIANINAZZI - GENOVA
Finito di stampare il 13-6-1967 nell'Istituto Grafico Bertello - Borgo S. Dalmazzo (Cuneo)

Bollettino Ligustico

per la Storia e la Cultura Regionale

XVIII-1/2
1 9 6 6
GENOVA

Società Ligure di Storia Patria
BIBLIOTECA
GENOVA

SOMMARIO

N. LAMBOGLIA, Lo scavo e il restauro della cattedrale di Albenga. Con 11 ill. . . . . pag. 3

L. C. FORTI, Chiesanuova, borgo lineare. Con 18 ill. . . . » 23

T. O. DE NEGRI, La « Valle di Levanto » e la "costellazione" dei vecchi centri (p. 23)

L. C. FORTI, Chiesanuova (p. 27)

S. MERELLO BONARIA, La confraternita « Pacis et Amoris » in San Lorenzo di Genova nei secoli XV e XVI . » 41

E. DE NEGRI, Dei Palazzi "mercantili" genovesi. A proposito del Palazzo di Ambrogio de Nigro a Banchi. Con 13 ill. . . . . » 47

G. V. CASTELNOVI, La Galleria Rizzi a Sestri Levante. Con 5 ill. . . . . » 64

P. BERRI, Paganiniana VIII. Con 3 ill. . . . . » 69

Notizie brevi ed annunci . . . . . » 84

Segnalazioni . . . . . » 2, 83

LIBRERIA INTERNAZIONALE DI STEFANO

Via Roccatagliata Ceccardi, Tel. 593821/2/3/4 — P. Fontane Marose, Tel. 296.991
Largo delle Fucine, Piccapietra 10-12 - Tel. 55426

EDIZIONI DI STEFANO

March. Carlo Sertorio: *IL PATRIZIATO GENOVESE. Discendenza degli ascritti al Libro d'Oro nel 1797.* 1967. Legatura in mezzo marocchino, L. 18.000

Omar Khayyam, *Rubàaiyat.* Traduzione di Giulio Russo, L. 800

CATALOGO DELLE VILLE GENOVESI a cura di « Italia Nostra ». Edito dal Comune di Genova. Testi di E. De Negri, C. Fera, L. Grossi Bianchi, schede di E. De Negri, E. Gabrielli Recagno, L. Grossi Bianchi, E. Poleggi, M. Richetti. 1967, L. 18.000

LIBRERIA ANTIQUARIA MARIO BOZZI

Via Cairoli, 2 A r (ang. Piazza Meridiana) - Genova - Telef. 207.845 - 292.877

EDIZIONI BOZZI

P. Torriti, *La Galleria del Palazzo Pallavicini-Spinola.* Genova, 1967, L. 15.000

C. Goggi, *Toponomastica ligure dell'antica e della nuova Liguria.* L. 1.500

A. Brusa, *Cento anni di opere e di traffici del Porto di Genova (1861-1961).* L. 350

A. Brusa, *La pesca in Liguria.* L. 250

SOCIETÀ EDITRICE INTERNAZIONALE

Via Petrarca, 18-24 r - Genova - Tel. 564.023

FONTI E STUDI DI STORIA ECCLESIASTICA

I - D. Puncuh, *Liber Privilegiorum Ecclesiae Januensis,* pag. XXXII-504

II - V. Polonio, *Il Monastero di S. Colombano di Bobbio dalla fondazione all'epoca carolingia,* pag. 136

III - *Momenti di storia e arte religiosa in Liguria,* pag. 320 e 35 tavv. f.t.

IV - *Documenti sul Quattrocento genovese,* pag. 316

LO SCAVO E IL RESTAURO DELLA CATTEDRALE DI ALBENGA*

Una delle maggiori realizzazioni nel campo del restauro, dello scavo e della rivalutazione insieme archeologica ed artistica dei monumenti liguri è in corso da tre anni ad Albenga. Essa resterà come una tappa fondamentale nel risorgimento della vecchia *Albingaunum,* la sola « Città » della Liguria genovese, oltre a Genova stessa, che ha potuto conservare viva dall'antichità ad oggi la sua sede stabilita e organizzata da Roma.

Era un'ambizione da oltre cinquant'anni sopita e discussa; e la discussione nacque forse fin da quando, fra il 1891 e il 1895 (proprio nei primi anni di attività di Alfredo D'Andrade, restauratore di tanti monumenti liguri), nella riparazione dei danni del terremoto del 1887, si scopersero entro i pilastri quadrati dell'età barocca le colonne in pietra del primitivo tempio medioevale e, anziché metterle in luce, si decise di rivestirle a nuovo con mattoni e stucchi e tinte di fine Ottocento.

Eravamo certi, fino a ieri, che l'aver ritardato di oltre un cinquantennio un'opera di restauro che allora sarebbe già apparsa naturale altrove, ma sarebbe stata eseguita coi criteri interpretativi e « stilistici » del-

---

* *Eccezionalmente, e contro il nostro inveterato costume, non introduciamo, questa volta, con un « corsivo » l'articolo dell'amico Lamboglia, e non entriamo quindi nel merito, limitandoci ad annotare* una tantum *che « la Direzione non assume alcuna responsabilità sul contenuto dello scritto », e la lascia pertanto tutta all'Autore, senza aprire quel « dialogo » in cui più di una volta si è compiaciuta, per la singolarità degli argomenti trattati e la propria assoluta incompetenza nel merito. Peraltro è grata al Lamboglia di aver accolto il suo invito a dare al Bollettino Ligustico un'informazione qualificata sull'importante restauro, ed anche di averlo ritenuto sede capace di ospitare uno scritto anzichenò polemico, non tanto forse dello « studioso » Nino Lamboglia quanto del Direttore dell'Istituto di Studi Liguri, che per la sua disinteressata e spesso ingrata opera svolta ai fini della conoscenza e della valorizzazione del patrimonio artistico e culturale della Liguria ha acquisito tante benemerenze, e non intende certo rinunciare alla nobile battaglia.*
N. d. R.

l'epoca, fosse stato provvidenziale per il monumento, in quanto ci avrebbe ora permesso un ripristino in senso « storico » e « scientifico », come si suol dire con grosse parole, ossia col sussidio di 50 anni e più di esperienza e di progresso nella tecnica del restauro, messa alla prova proprio ad Albenga nella liberazione del Battistero, del Palazzo Vecchio del Comune, di tanti altri edifici minori: valorizzando cioè e completando le parti antiche senza distruggere le pagine successive del monumento aventi valore artistico o storico, e armonizzando il tutto secondo la accresciuta sensibilità storico-critica del tempo nostro.

Purtroppo non è avvenuto e non sta avvenendo esattamente così. Il restauro della Cattedrale di Albenga, iniziato nell'estate 1964 per impulso del Vescovo emiliano Mons. Gilberto Baroni, continuato dal 1965 sotto il Vescovo genovese Mons. Alessandro Piazza, è caduto proprio nel momento, di autentica « congiuntura », in cui un'ondata di purismo moralizzatore stava invadendo le coscienze di tanti architetti, vecchi amici di Albenga e della Liguria, che oggi dànno il « la » in campo nazionale e ministeriale, e, per di più, una serie di crepe e di preoccupanti vuoti di autorità si è aperta nella compagine della Direzione Generale Antichità e Belle Arti e, di riflesso, nelle Soprintendenze. Tale situazione — e i tre voti del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti che vi hanno fatto eco — ha avuto come contraccolpo, da parte del Vescovo genovese (un « duro » sotto il manto dello studioso biblico) e del Clero albenganese, per il quale la Cattedrale è anzitutto ragione di vita e di funzionalità pastorale, un'autocrazia pressoché totale nella condotta dei lavori. L'Istituto di Studi Liguri, che attraverso l'Ente per i Monumenti Ingauni avrebbe dovuto esserne, come tutti credevano e molti credono ancora, l'organo tecnico ed esecutivo, l'ente catalizzatore di entusiasmi e di denaro, nonché la *longa manus* della Soprintendenza, è stato gradualmente estromesso dalla direzione dei lavori e da ogni decisione sostanziale e ha dovuto ridursi al rango di cireneo e di conservatore archeologico, nonché mettere in opera tutte le sue risorse per raccogliere e tramandare almeno ai posteri una adeguata documentazione dei lavori e delle varie fasi della storia della Cattedrale.

Questi precedenti, che non sono polemica ma storia autentica ed attuale, devono essere tenuti presenti nel valutare i risultati raggiunti, mentre il restauro si sta avviando a conclusione e devono esserne rifiniti solo i particolari; e quindi nel pesare anche sulla bilancia dell'interesse storico regionale il pro e il contro dell'opera compiuta. La cui realizzazione — sarebbe ingiusto non ricordarlo —, mentre è frutto dell'intuito, anzi dell'ispirazione rinnovatrice, di un Vescovo trapiantato in Liguria

dall'effervescente clima bolognese, e della salda volontà del suo Successore di portare in fondo l'opera intrapresa, è soprattutto dovuta al Fondo per il Culto e all'amore di un Ministro ligure per i valori della sua terra: nulla hanno dato finora la Pubblica Istruzione, nulla il Comune o la Provincia o gli Enti turistici, nulla la stessa popolazione albenganese e diocesana. L'Istituto di Studi Liguri si è soltanto indebitato per alcuni milioni in più, e li sanerà con un mutuo. Sono, anche questi, indici dei tempi che viviamo.

* * *

Per riassumere e per non ripetermi, credo anzitutto opportuno riportare integralmente la relazione iniziale, risalente al novembre 1964, mediante la quale — compiuti col favore della Soprintendenza ai Monumenti della Liguria i primi saggi nella navata sinistra e scoperte le prime colonne — fu definito e prospettato alla Soprintendenza stessa, e da questa trasmesso al Ministero della Pubblica Istruzione, il programma generale del restauro:

La Cattedrale di Albenga, risalente nella sua originaria costruzione al V secolo e contigua al Battistero, si presenta nella sua attuale struttura esterna come un edificio di stile romanico-gotico, attribuibile alla seconda metà del secolo XIII, nel quale sono conglobati alcuni elementi precedenti (la parte bassa della facciata e la base del campanile, residuo della ricostruzione protoromanica) e susseguenti (il campanile stesso, costruito nel 1391, e le cupolette del tardo Cinquecento, inserite ai due lati del transetto).

La costruzione medioevale è stata radicalmente alterata e deformata, soprattutto all'interno, nel 1582-1586, quando il Vescovo Luca Fieschi decise di rivestire le colonne medioevali trasformandole in pilastri quadrati, e di rialzare la copertura costruendo le volte attuali in sostituzione del tetto ligneo. Tale sopraelevazione aveva lo scopo di consentire anche il rialzamento del pavimento, per portarlo al livello del suolo della città, elevatosi al piano attuale in seguito alle alluvioni del tardo Medioevo.

Da tale opera di trasformazione nacque l'aspetto attuale della Cattedrale, prevalentemente medioevale all'esterno, se si tolgono le poche aggiunte e la sopraelevazione barocca, e all'interno invece camuffata da intonaci e munita di volte più alte, entro lo stesso volume e nelle stesse dimensioni della Cattedrale medioevale, con un forte contrasto di proporzioni derivante dal visibile costringimento delle forme barocche nel tessuto medioevale intatto. Nel 1890-95 l'edificio fu poi rivestito di nuove decorazioni moderne, in parte dozzinali (in tutta la parte bassa), in parte di pregio (la volta centrale affrescata da Sante Bertelli e da Raffaele Rezio). Durante tali restauri erano già state intraviste le colonne medioevali in pietra, racchiuse entro i pilastri, e si era ventilato il piano di un integrale ritorno alla Cattedrale medioevale, che fu sempre nei voti della Soprintendenza ai Monumenti e della Città



1. — La Cattedrale prima dell'inizio dei restauri, nella sistemazione di fine Ottocento. — Appare immediatamente la costrizione di una volumetria medioevale entro forme decorative di tradizione barocca. Le lesene del 1891-95 ripetevano e in parte nascondevano quelle del 1582-86. Anche la volta risale a tale età.

e della Diocesi, ma che parve fino a ieri un sogno irrealizzabile, per le difficoltà statiche e per quelle inerenti al livello del pavimento originario, che si immaginava molto più basso della realtà.

Il Vescovo Mons. Gilberto Baroni, entrato in Diocesi nel settembre del 1963, avvertì subito l'esigenza di dare alla Sede Diocesana Albenganese una Cattedrale più degna e più intonata al carattere medioevale della città, e ha incaricato l'Ente Monumenti Ingauni (organo dell'Istituto di Studi Liguri che cura specificamente da anni i restauri di Albenga) di eseguire i necessari saggi per studiare le possibilità concrete del restauro, d'intesa con la Soprintendenza ai Monumenti della Liguria, e di formulare in base ad essi un progetto definitivo. I saggi hanno avuto luogo dall'agosto all'ottobre del 1964, ed hanno messo allo scoperto tutta la fila di colonne della navata sinistra, il pavimento medioevale, che si trova ad appena 90 cm. sotto l'attuale, e



2. — La Cattedrale nella fase finale dei restauri: già ripristinate le arcate gotiche e riabbassato il pavimento alla quota primitiva, essa ha riacquistato il suo naturale equilibrio di volumi. Rimane sul fondo lo sconcertante squilibrio dell'abside, col presbiterio rialzato e col vuoto irrimediabile fra gli affreschi tardo-medioevali e il cornicione ottocentesco « a coperchio di scatola » (Cfr. la soluzione ideale a fig. 10).

il muro perimetrale della stessa navata sinistra su tutta la fronte interna, con la porta laterale e le monofore originarie. È stata constatata inoltre, durante i saggi, da un lato una situazione statica assai precaria e pericolosa, che la fasciatura in mattoni nascondeva, per l'avvenuto taglio e innalzamento delle arcate medioevali senza ricostruire i piedritti degli archi stessi; dall'altro un ottimo stato di conservazione alle colonne, che esistono nella loro integrità, e un dislivello assai modesto, di soli 90 cm., fra il pavimento attuale e quello medioevale. Si è messa in luce la gradinata interna di accesso della porta laterale, integralmente conservata, e anche sotto la porta centrale si è incominciata a scoprire l'ampia scalea che fino al 1586 immetteva nel tempio dalla piazza antistante. Le conclusioni sono state in sintesi le seguenti.

1) *È perfettamente possibile, con poche opere precauzionali di drenaggio, che serviranno anche di bonifica igienica per le numerose tombe che si sono accumulate nel sottosuolo, riportare il pavimento al livello medioevale, onde restituire alla Cattedrale il suo volume e le sue proporzioni naturali, dalla base fino ai capitelli ed alle arcate sovrastanti.*

2) *È, più che possibile, urgentemente necessario ricostituire e rimettere in forza e in funzione le arcate medioevali, per ridare all'edificio il suo equilibrio statico e la sua solidità originaria. Ciò non può avvenire se non attraverso il ripristino integrale del colonnato e mediante l'occlusione degli squarci imprudentemente aperti nel secolo XVI.*

3) *Non sembra invece realizzabile l'integrale riduzione di altezza della Cattedrale al livello del tetto medioevale, né nella navata centrale né in quelle laterali, sia perché la volta e le cupolette laterali rappresentano un momento importante nella storia dell'edificio, che sarebbe arbitrario eliminare, sia perché ciò comporterebbe la distruzione e il difficile trasporto delle pregevoli pitture della navata centrale, e la sostituzione di volte autentiche con tetti totalmente nuovi.*

4) *Non è neppure il caso di pensare ad un abbassamento del catino dell'abside al presumibile livello medioevale, perché le tracce ne sono scomparse e ne risulterebbe un'integrazione ricca di incognite e di interpretazioni arbitrarie.*

5) *Il ripristino della Cattedrale medioevale può pertanto essere compiuto escludendo il ripristino del tetto e limitandolo alle parti basse (colonne, arcate e muratura sovrastante), mantenendo i tetti e le volte attuali come una continuazione e un complemento della struttura di base.*

6) *Tale conservazione toglie la possibilità di una riduzione dell'esterno al volume e alle proporzioni originarie, ma evita un eccesso di rifacimenti e sarà la più fedele interprete della storia del monumento.*

In base a tali conclusioni, il progettto di massima che è stato studiato rappresenta un compromesso fra la soluzione del ripristino totale « in stile », secondo concetti ormai superati, e quella del mantenimento dello status quo *attuale, impossibile dal punto di vista statico e da quello estetico; cioè mira a mettere in risalto e in valore tutti gli elementi superstiti della Cattedrale medioevale senza eliminare quanto di significativo e di pregevole è stato aggiunto nei secoli successivi. Esso comporta in ordine di precedenza e di urgenza le seguenti opere:*

1) *la ricostruzione delle arcate medioevali nel senso della lunghezza, con tecnica di lavorazione differenziata in modo da lasciare perennemente leggibile il completamento avvenuto;*

2) *l'abbassamento del pavimento al livello medioevale, conservandone come testimonianza qualche tratto autentico e ripristinandolo in pietra nera secondo il disegno dell'antico;*

3) *l'arretramento del presbiterio fino al limite medioevale, incluso nel semicerchio dell'abside, e la conseguente riduzione dell'altare barocco centrale, assai ingombrante, ad un volume più consono alle proporzioni della chiesa, non escludendo di rimontarlo altrove qualora si trovassero sufficienti tracce del vecchio altare medioevale e della sua posizione al centro del presbiterio;*

4) *la riduzione in pristino di tutta la parte bassa dell'abside all'interno, fino all'altezza del catino, riportando alla loro forma le finestre medioevali e lasciandone scoperta tutta la muratura a vista;*

5) *il restauro e il riassetto interno delle pareti delle navate, conservando alle due estremità laterali gli altari barocchi e mettendo al tempo stesso in valore tutti gli elementi medioevali scoperti; non escludendo la conservazione ai lati di qualcuno degli altari barocchi più pregevoli, come elemento a se stante e di collegamento con gli altri motivi seicenteschi della Chiesa;*

6) *la ricerca, in alto, del cornicione a stucco del tardo Cinquecento, senza dubbio meno massiccio di quello attuale, che dovrebbe costituire il limite fra la muratura medioevale e la volta barocca, in sostituzione di quello pesante e dorato che si vede ora; oppure la sua sostituzione con un semplice peduccio o con una cornice più sottile a sostegno della volta;*

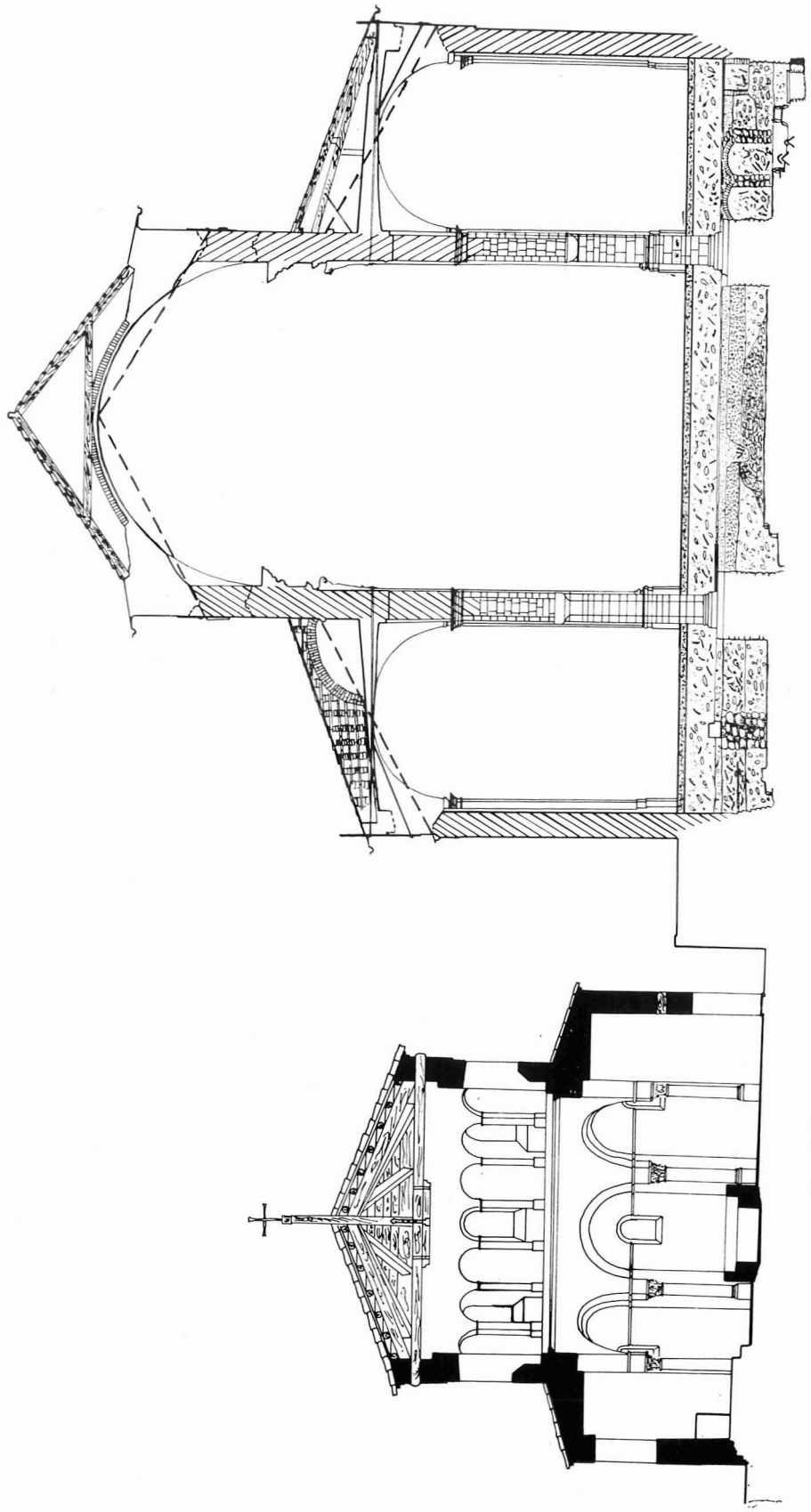
7) *il restauro interno della base del campanile e la riapertura della sua grande arcata gotica, che fa corpo col resto della chiesa, rinforzandone ad un tempo la statica assai compromessa, anche con opportuni lavori nella parte alta e più lesionata.*

È chiaro che, fissate queste linee di impostazione generale, il restauro dovrà tenere conto degli elementi ancora nascosti e che potranno venire in luce sia nella navata centrale sia in quella di destra, i quali serviranno da guida effettiva di mano in mano che procederà il lavoro. È anche chiaro che la sistemazione dell'abside centrale e del presbiterio potrà essere modificata da un eventuale ritrovamento della cripta, certo esistente nella costruzione protoromanica e forse ancora in quella romanico-gotica, qualora se ne possano valorizzare e mettere in comunicazione gli avanzi con la Cattedrale, restituendoli quindi alla loro funzione sotto l'altare.

Sulla facciata e sui fianchi esterni dovranno infine essere completati i restauri già iniziati da oltre un decennio, isolando anzitutto dal suolo stradale la facciata con un'intercapedine, anche a scopo di drenaggio, ricercando le tracce della trifora di facciata ed eventualmente restaurandola, in luogo del finestrone moderno che la occupa, e completando la cornice di archetti pensili sull'alto della navata centrale, mediante l'occlusione dei finestroni rettangolari che l'hanno squarciata. Dovrà essere infine intrapreso l'isolamento della Cattedrale sul lato orientale, sistemando meglio il fianco ancora pieno di rotture dopo la demolizione del 1900 e riportando la cupoletta cinquecentesca, da questo lato, alla sua piena visibilità.

Questo complesso di lavori, dopo le prime fasi nell'interno (che devono avere la precedenza per i motivi statici e per quelli legati alla funzionalità della Cattedrale), potrà essere scaglionato nel tempo, in modo da garantire un'esecuzione rigorosamente ponderata. Il primo passo essenziale e il primo lotto fondamentale di lavori da compiere è perciò quello relativo ai punti sopra enumerati, che riguardano l'interno.

La riconquista quasi totale della Cattedrale di Albenga diventerà certo una tappa fondamentale nella valorizzazione e nel graduale ripristino del centro di Albenga medioevale, conferendo al maggior edificio sacro della Città e della Diocesi quel decoro e quell'armonia d'ambiente, che hanno già riacquistato, per i fortunati recenti restauri, il Palazzo Vecchio del Comune e il gruppo delle principali Torri, fusi in un corpo solo con la Cattedrale e col complesso vescovile della Piazzetta dei Leoni.



3. — Sezione trasversale complessiva della Cattedrale rispetto al Battistero del V secolo. Si notino al centro i pavimenti sovrapposti e a destra il più basso livello raggiunto nello scavo, di età imperiale romana. Scala di 1 : 200.

I lavori si sono svolti in tre fasi fondamentali.

La prima, nel 1964, sotto il Vescovato di Mons. Baroni, ha avuto come obiettivo quello di raccogliere gli elementi di valutazione indispensabili per l'orientamento dei lavori, ed è stata eseguita e diretta dall'Istituto di Studi Liguri in armonia con la Soprintendenza e con la Commissione del Capitolo all'uopo nominata. Ha mirato all'esplorazione delle colonne e della navatella sinistra, e si è svolta senza chiudere interamente al culto la Cattedrale. Di essa è già stata pubblicata un'ampia relazione preliminare nella *Rivista Ingauna e Intemelia* del 1964 (uscita nel 1967), e se ne è desunta la relazione qui sopra pubblicata (1).

La seconda fase, dopo la battuta di arresto seguita alla partenza di Mons. Baroni e alla doccia fredda del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti (2), si è svolta negli ultimi mesi del 1965, ottemperando alle istruzioni: ricerca di tutti gli elementi più antichi verso l'abside della navata sinistra e verso il presbiterio e restauro dimostrativo della parete sinistra, riportata all'aspetto medioevale integrando con pietra nera ben differenziata gli squarci aperti dagli altari posteriori. È in questa seconda fase che fu scoperta ancora integra la base dell'altare del secolo XIII, con le fondazioni poggianti su un precedente gradino di età longobarda (fig. 7), e fu ripristinato sino alla cornice d'imposta del catino il paramento dell'abside dugentesca, ancora intatto all'esterno ma internamente sbrecciato dall'abside quadrata del 1582.

---

(1) N. LAMBOGLIA, *L'inizio del restauro interno della Cattedrale di Albenga,* in *Riv. Ing. Intem. XIX* (1964), pp. 71-81.

(2) 1° PARERE DEL CONSIGLIO SUPERIORE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI (SEZ. III) comunicato il 3 maggio 1965:

« Preso atto delle risultanze degli scrostamenti e dei saggi di scavo compiuti nella navata " a cornu Evangelii " della Cattedrale di Albenga, riconoscendone l'interesse storico, ritiene: che dato il carattere globale ed armonico dell'interno della Cattedrale, non sia possibile addivenire a modifiche sostanziali nell'aspetto della navata principale, né inserirvi larghi brani di precedenti costruzioni, che sarebbe pertanto necessario in gran parte ricostruire ex-novo. Ritiene pertanto, che non debba essere approvata la proposta degli archi a sesto acuto, dei quali sono state scoperte chiare tracce d'imposta nei muri divisori delle navate, e che gran parte degli elementi riemersi nella navata laterale possano essere lasciati in vista, dopo opportuna sistemazione. Anche le colonne e gli spiccati degli archi sovrastanti potrebbero rimanere in parte visibili, nella necessaria ricostruzione dei pilastri che li conglobavano, lasciandone in vista ampi brani verso la sola navata laterale.

Per quanto riguarda il proposto abbassamento del livello di tutta la chiesa — a parte le considerazioni d'ordine pratico, che esulano dalla propria competenza, circa l'opportunità o meno di obbligare i fedeli a scendere e salire alcuni gradini, come è previsto nel progetto — la Sezione propone che il problema venga per ora accantonato, in attesa di ulteriori esplorazioni e saggi che possano fornire nuovi necessari dati e chiarire la supposta esistenza di tracce paleocristiane.

La Sezione ritiene, comunque, che l'altare maggiore presenti caratteri tali da non poterne prevedere l'abbattimento. Ne auspica pertanto la conservazione e, in via subordinata, un suo limitato spostamento verso il fondo dell'abside, qualora si intendesse abolire lo spazio retrostante riservato al coro ».

Il terzo ciclo dei lavori ha occupato tutto l'anno 1966 ed è consistito, per quanto riguarda il restauro — dopo il *placet* del Consiglio Superiore rinvenuto sul suo primo diniego (3) —, nella ricomposizione delle arcate gotiche fra le navate, realizzata su progetto dell'architetto prof. Robaldo Morozzo Della Rocca e, per la parte statica, con speciali legamenti e accorgimenti in cemento armato studiati dall'ing. prof. Riccardo De Maestri. Per quanto riguarda invece l'indagine sul monumento, essa ha avuto come obiettivo lo scavo graduale e totale delle tre navate, alla ricerca delle fasi della Cattedrale sia posteriori sia anteriori al secolo XIII, per risalire fino all'età paleocristiana e, indietro ancora, agli edifici romani preesistenti. Uno scavo scomodo e difficile, per le limitazioni poste dall'acqua, dagli ossari e dalle ossa di innumeri albenganesi sepolti in Cattedrale, e in più dalle esigenze finanziarie, dalle difficoltà organizzative e dalla necessità di impiegare il minimo tempo indispensabile, approfittando altresì della buona stagione. Meta impellente era infatti quella di gettare il nuovo pavimento al livello dei plinti medioevali, e ciò fu fatto nelle navate laterali su una serie di archetti in mattoni che lasciano libero il passaggio, per quanto carponi, lungo tutta la navata, nella navata centrale con una unica tratta di putrelle in cemento precompresso, poggianti sulla solidissima fondazione continua, spessa quasi due metri, che sorregge il colonnato. Fu raggiunta in tal modo la soluzione ortodossa di portare il pavimento delle tre navate al livello antico, che recava come conseguenza non solo la liberazione di tutte le colonne in pietra e il ripristino delle arcate, ma anche la restituzione completa del vano medioevale in tutta l'altezza conservata dai muri originari.

Grave errore, nella condotta dei lavori, fu quello di non affrontare subito lo scavo totale del presbiterio, come pure il voto del Consiglio

---

(3) 2° PARERE DELLA STESSA SEZIONE comunicato il 7 marzo 1966:
« Riesaminata la questione del restauro della Cattedrale di Albenga, ritiene:
che sia da accogliere la proposta dell'abbassamento della quota medioevale dell'intero pavimento della Chiesa, ad esclusione del presbiterio e della Cappella absidale di destra, ancora intatta, per la quale si rinviano eventuali decisioni ad abbassamento effettuato.
Lo sbancamento dovrà eseguirsi con ogni cura e prima di provvedere al nuovo pavimento. Nel contempo dovranno eseguirsi ampi, ripetuti saggi da condurre scientificamente con metodo stratigrafico, sia per rintracciare ogni precedente testimonianza storica, sia per rendersi conto di eventuali costruzioni paleocristiane, e comunque anteriori, esistenti nel sottosuolo.
Lo scrivente ritiene pure che possa consentirsi la costruzione degli archi medioevali delle navate, in modo da ripristinare la continuità degli archi originari ed il loro mutuo contrasto, assicurando così la stabilità dei colonnati. Dovrà essere usato, tuttavia, in accordo con la Soprintendenza, materiale differenziato, e la ripresa muraria dovrà essere limitata alla chiusura delle arcate barocche.
Ogni decisione riguardante ulteriori scrostamenti sulle pareti della navata centrale anche al disotto del cornicione sarà rinviata, e ogni altra proposta di dettaglio dovrà essere definita in corso di lavori e dopo più approfondito esame ».



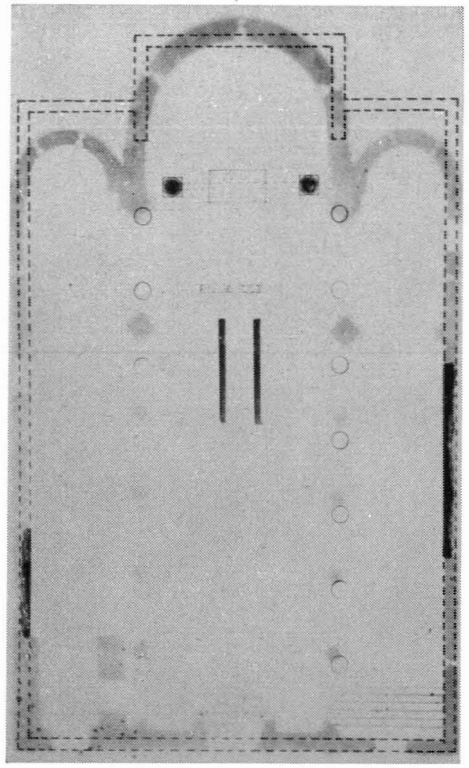
4. — La navata centrale durante lo scavo fino ai pavimenti paleocristiani e altomedioevali, visibili in primo piano. Sullo sfondo i resti dell'altare romanico e preromanico, e il presbiterio con la cripta ancor da scavare.



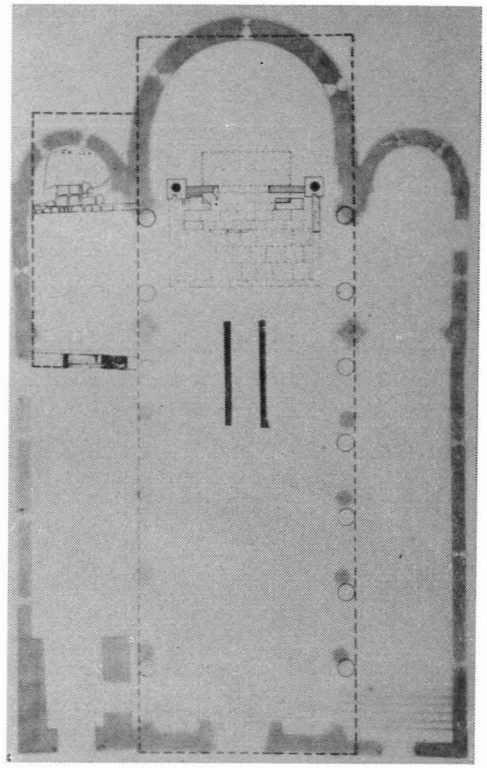
5. — La magnifica lastra tombale del vescovo Leonardo Marchese († 1513), ritrovata in situ nell'abside laterale destra.

Superiore aveva implicitamente ammesso, anzi sollecitato. Avvenne così che, dopo che già erano state gettate le solette del nuovo pavimento nelle tre navate e nascoste le fasi paleocristiane e altomedioevali, fu completato lo scavo e furono scoperti i due elementi più importanti della Cattedrale primitiva: i resti dell'altare paleocristiano, trasformato in età longobarda, e della cripta carolingia e protoromanica. Errore ancor più grave fu, verso la fine del 1966, dopo che era stata felicemente scoperta integra, e con affreschi di varie età, la muratura medioevale dell'abside maggiore fino alla cornice di partenza del catino, continuare nella demolizione delle lesene cinquecentesche, ridecorate nell'Ottocento, che si legavano ottimamente con gli affreschi della volta e che avrebbero dovuto rimanere come testimonianza di una fase di vita del monumento. Errore gravissimo, pure avvenuto a cavallo tra il 1966 e il 1967, e nonostante un nuovo intervento del Consiglio Superiore, l'obliterazione di tutta la fase e del livello cinquecentesco nella cappella del Sacramento, alla testata della navatella destra, restaurata « funzionalmente » riportando l'altare del Settecento a un livello medioevale convenzionale; come puramente funzionale e convenzionale è la quota scelta per il nuovo presbiterio, con una gradinata mai esistita. Neppure la scoperta di un documento storico ed artistico eccezionale, il rilievo tombale del Vescovo Leonardo Marchese (1476-1513) (fig. 5), riuscì a far prevalere la tesi del restauro ortodosso e conservatore, nel quale avevamo sperato. Un criterio di rigore conservativo fu invece applicato per quanto riguarda il cornicione ottocentesco da cui parte la volta, e che in realtà, privato della sua trabeazione e delle lesene che lo frastagliavano, pesa oggi come un elemento estraneo sulla muratura medioevale sottostante, tagliandone le monofore a metà, simile all'orlo di un gigantesco coperchio di scatola (fig. 2).

Sia chiaro, per ora e per chi verrà, che di questa e di altre imperfezioni minori, della sistematica soppressione delle fasi cinquecentesche interposte fra quelle medioevali e quelle dell'Ottocento, e della eliminazione totale delle decorazioni e trabeazioni ottocentesche, non è minimamente responsabile l'Istituto di Studi Liguri e specificamente chi scrive, rimasto inascoltato da quando, alla fine del 1965, la direzione dei lavori divenne anonima in mano del Vescovado, di fatto esercitata dal canonico Prospero Chiappe, unico membro della Commissione del Capitolo rimasto sulla breccia dopo la morte dell'Arciprete Mons. Secondo e dopo lo spontaneo ritiro del canonico Antonio Borzacchiello. La signora Maria Celeste Paoli Maineri, Assistente dell'Ente Monumenti Ingauni, con la disegnatrice Anna Maria Canepa, hanno fatto tutto quanto era in loro potere per documentare, interpretare, raccogliere dati e materiali che potranno servire, e già servono, alla completa intelligenza del monumento e delle



6. — Elementi della Cattedrale paleocristiana (IV-VI secolo), e ricostruzione ipotetica (specie per l'abside) dell'impianto primitivo.



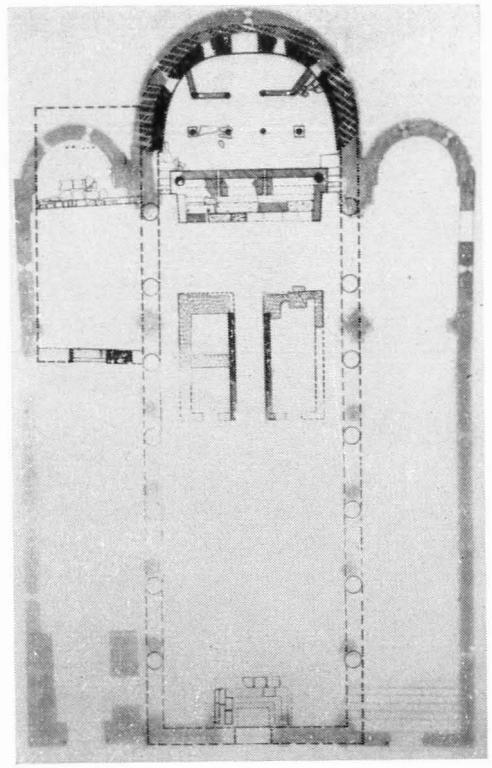
7. — Pianta supposta della Cattedrale di età longobarda (VII-VIII secolo), ristretta alla navata centrale e col nuovo bema dinanzi all'altare.

sue fasi evolutive; e non v'è dubbio che, a lavori compiuti, si potrà stendere almeno graficamente e fotograficamente una amplissima sintesi della sua storia, dalle sue origini fino ai secoli recenti, pur essi ampiamente documentati nelle carte d'archivio.

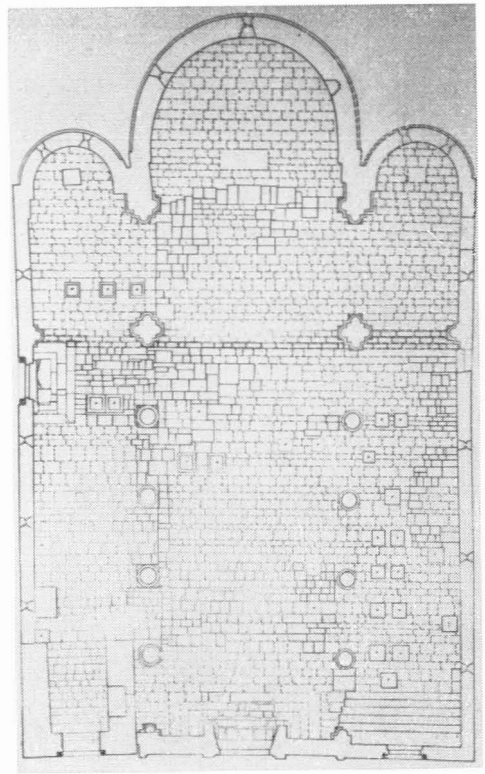
* * *

In breve, ed assai in sintesi, i risultati che si possono trarre fin d'ora sono i seguenti, documentati nelle quattro piantine schematiche che illustrano a titolo provvisorio i momenti principali dell'edificio.

Anzitutto è certa la sovrapposizione della Cattedrale, a partire dalla seconda metà del IV secolo, a edifici di età romana pavimentati a mosaico che sono ora completamente sommersi sotto la falda acquea. I livelli romani sono stati saggiati in più punti, almeno fino allo strato augusteo



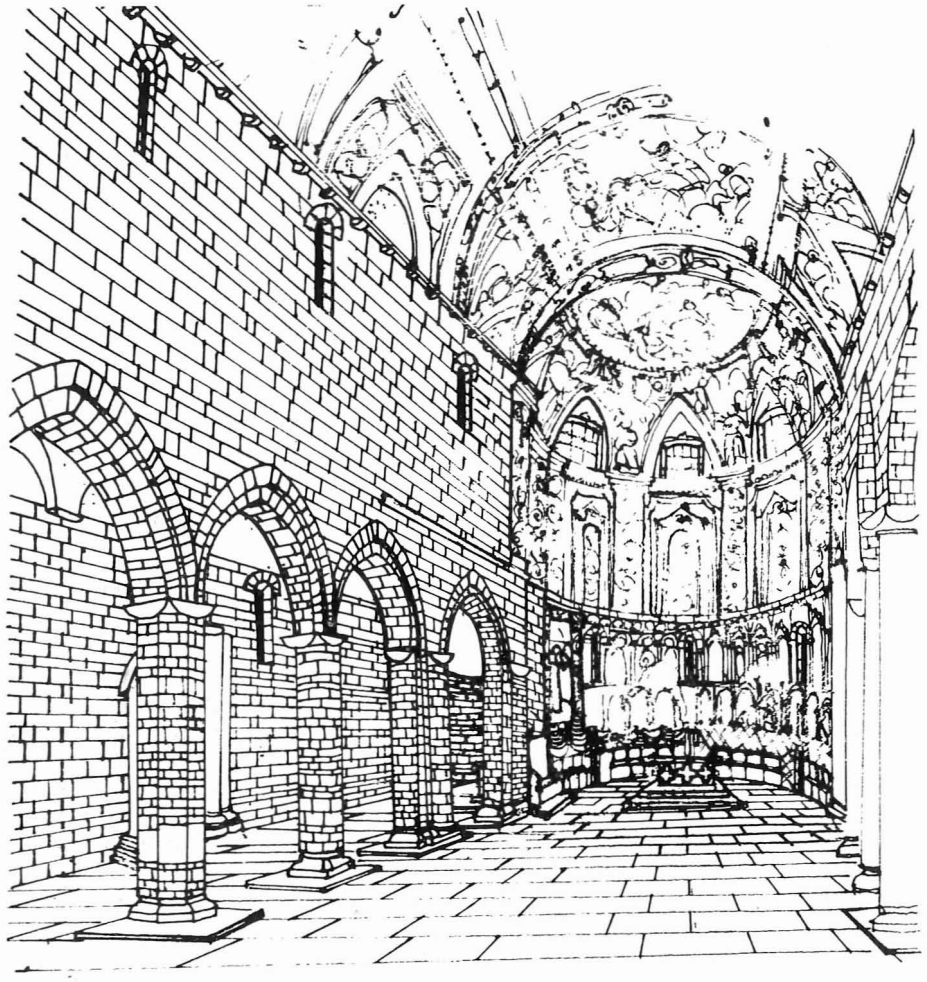
8. — Pianta della Cattedrale carolingia e romanica (IX-XI secolo) con l'abside, la nuova cripta e l'altare sopraelevato.



9. — Pianta della Cattedrale nella ricostruzione del 1270 circa, quale oggi è in gran parte ripristinata, ma col pavimento e il presbiterio già rialzati nel 1400.

(non ancora a quelli repubblicani), ma si è rimandata al futuro una loro più razionale e più calma esplorazione. Non è possibile dire né intuire, per il momento, di quali edifici si tratti, se pubblici o privati. Numeroso materiale scultoreo, epigrafi e frammenti di epigrafi sono stati ricuperati, tutti di reimpiego.

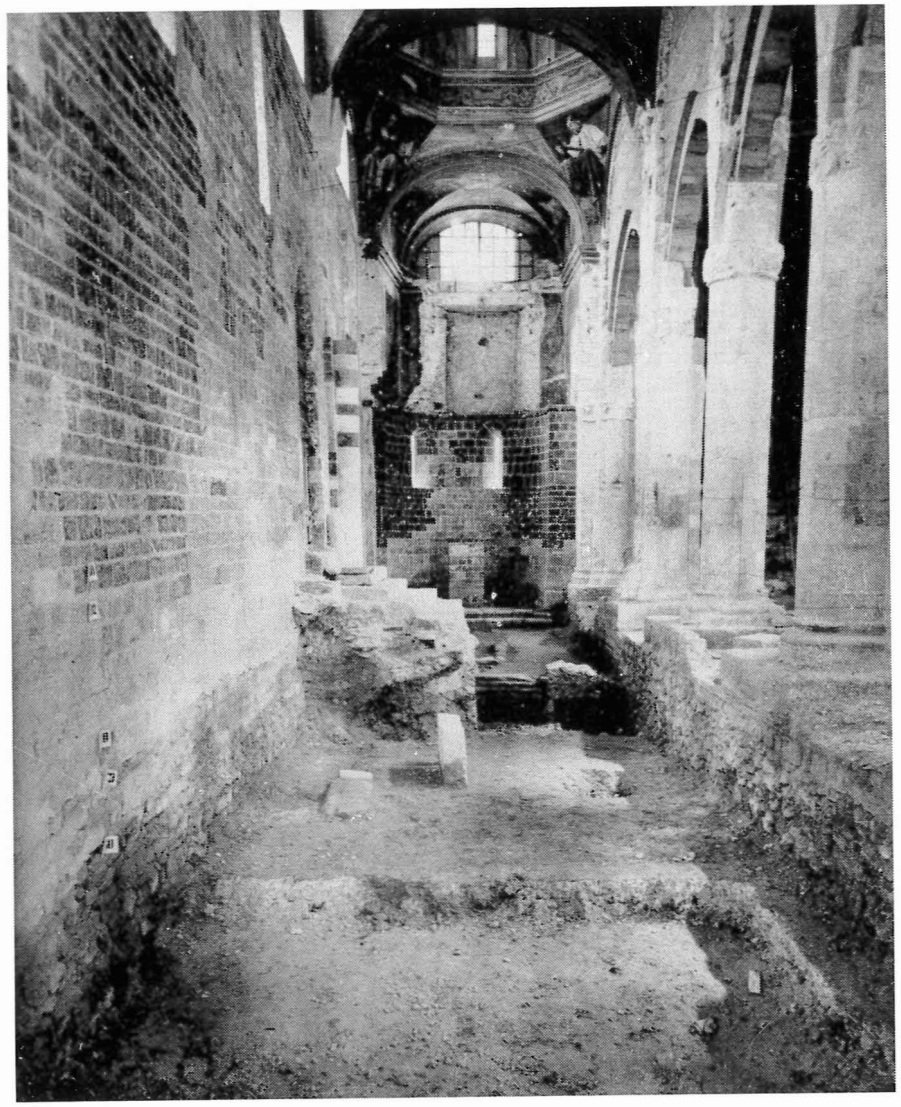
In secondo luogo si è avuta la prova certa che il perimetro dugentesco della Cattedrale ricalca sostanzialmente quello del primitivo tempio del IV secolo, fatta naturalmente eccezione per le absidi che, in una basilica paleocristiana, erano certamente quadrate. Il limite è stabilito dai due tratti di muri più antichi (segnati in nero nella figura 6), leggermente divergenti da quelli medioevali, e soprattutto da due pavimenti sovrapposti in cocciopesto (del IV e del VI secolo?) che si trovano a brandelli in tutta l'aula, necessariamente divisa in tre navate. Al centro



10. — Schizzo prospettico della Cattedrale come l'avremmo vista ripristinata nel secolo XX, conservando nell'abside la successione delle varie fasi decorative.

sono i resti dell'altare primitivo, con due basi di colonne reggenti probabilmente un arco o tegurio sopra l'altare stesso. Dinanzi all'altare si dipartono i due muretti di una *solea* (passerella rialzata), caratteristica delle basiliche di questa età. Le varie demolizioni e ricostruzioni, e il massacro di livelli archeologici fatto ad ogni scavo di ossari medioevali, limitano largamente le osservazioni possibili su tutta questa fase più antica.

Un terzo pavimento, sempre in cocciopesto, più alto ancora di 20 cm., esiste soltanto nella navata centrale e alla testa della navatella sinistra, e sembra indicare che nell'VIII secolo la primitiva basilica a tre navate fu



11. — Scavo della navata sinistra, con l'abside e l'altare medioevale privi del catino, e a metà l'ingresso alla probabile cella o cappella dedicata a S. Verano nell'alto medioevo.

ridotta, o quanto meno utilizzata, nel solo spazio della navata centrale, forse con le colonne sostituite o sorrette da muri. L'altare fu trasformato in questo periodo, con l'iconostasi sorretta da colonne più esili, e davanti ad esso fu sistemato un più ampio podio (βῆμα), circondato da transenne del tipo caratteristico in questa età, e di cui molti frammenti sono stati

ritrovati, altri già reimpiegati nel sec. XIII nella lunetta della porta laterale della Cattedrale. Ristretta la chiesa alla sola navata centrale, fu conservata come cappella la metà nord di quella laterale, tradizionalmente dedicata a S. Verano, Santo encorio dell'antica *Albingaunum,* e lo spazio delle due navate laterali, destinato a cimitero, si venne riempiendo di tombe, a cappuccina o a cassa rettangolare, datate fra il VII e il IX secolo.

Nell'età carolingia, fra l'800 e il 900, dovette persistere la situazione precedente, ma, secondo la nuova moda liturgica, fu costruita la cripta, e di conseguenza la sovrastante abside semicircolare, con curiosa pianta schiacciata, munita sul fondo di una « confessione » entro una nicchia in forma di porta e con quattro monofore a feritoia, poi chiuse nella fase romanica. La cripta portò di conseguenza la sopraelevazione e la trasformazione dell'altare, mediante una gradinata che conglobò i resti dell'iconostasi e dell'altare precedente; e la creazione di due scalette laterali di accesso, in parte ancora esistenti e in parte occultate dalle strutture della nuova abside trecentesca. Una di esse, a sinistra, fu successivamente chiusa in età romanica, l'altra rimase in uso finché, durante i lavori di ricostruzione della seconda metà del Duecento, la cripta fu definitivamente abbandonata e colmata. Si trattò con ogni probabilità di un « pentimento », ossia di una decisione presa durante i lavori. Nel piano originario infatti la cripta era destinata a rimanere intatta, con tre apposite monofore al livello del suolo per darle luce in sostituzione di quelle più antiche. Abbandonata la cripta, nella sistemazione definitiva il pavimento rimase ad un livello unico in tutta la chiesa, come era d'uso nel Due e Trecento, e i resti dell'altare preromanico e romanico furono rasi al suolo e al livello del nuovo pavimento.

Con grande sorpresa lo scavo non ha rivelato alcuna struttura né alcun elemento architettonico o scultoreo riferibile alla rinascenza romanica (secoli XI-XII), a cui esternamente appartengono il campanile in tutta la parte bassa e tutta la parte inferiore della facciata, coi suoi tre archi in mattoni e le curiose sculture riportate più in alto durante il rifacimento gotico. Il campanile essendo in origine esterno rispetto alla navata, si deve concludere che rimase in piedi in questo periodo la precedente chiesa longobarda, e che la ricostruzione si limitò alla facciata nella sua parte centrale. Resta da compiere, per rendere definitiva questa conclusione, lo scavo dell'intercapedine all'esterno della chiesa, che darà una definitiva conferma dell'andamento e della successione cronologica dei muri perimetrali.

La ricostruzione della seconda metà del secolo XIII, nella muratura in conci di pietra nera caratteristica di questa età alla base delle torri di

Albenga come in molte chiese coeve del Genovesato e particolarmente della Riviera di ponente, da S. Giovanni di Prè a S. Siro di Sanremo, fu un'opera radicale e preordinata, su uno schema planimetrico tipico della Diocesi di Albenga e che ha come una sua copia minore, eccellentemente conservata e, si direbbe, della stessa scuola e delle stesse maestranze, nella chiesa dei S.S. Giacomo e Filippo nel Castello di Andora. Identiche le proporzioni e la curvatura degli archi e delle monofore, il disegno delle colonne e dei capitelli, le lesene, le cornici e le absidi. Unica aggiunta, quale si addice ad una Chiesa Cattedrale e non semplicemente Pievana, quella di un pseudo-transetto nell'arcata più vicina all'altare, più ampia e perciò di imposta più bassa, articolata con le altre colonne e con le absidi mediante pilastri e semipilastri polistili, sui lati dei quali sporgono verso la navata centrale e verso quelle laterali lesene decorative. La separazione del transetto dalle navate è segnata anche sulle pareti laterali da due semicolonne decorative. Ne è rimasta in situ la parte bassa, la traccia scalpellata e si è anche ritrovato uno dei semicapitelli che le terminavano in alto. Nell'insieme sono stati raccolti gli elementi sufficienti per un restauro ricompositivo che si limiti alle linee essenziali e non indulga a idee inventive di vecchio stile nella realizzazione dei particolari.

La datazione di questa radicale ricostruzione della Cattedrale intorno al 1270, sotto il Vescovo Lanfranco Di Negro, è stata fatta non soltanto in base al complesso di elementi stilistici e comparativi, che riportano al più antico periodo dell'influsso gotico nell'architettura romanica tradizionale del secolo XII, ma anche per il ritrovamento di un'iscrizione che riporta al 1270 la fondazione dell'altare dei Cepolla, nella navata sinistra. Tutti gli argomenti inducono a non scostarsi molto da questa data e a prenderla come punto di riferimento per il periodo culminante della ricostruzione della Cattedrale quale sta ora tornando a noi in sembianze medioevali.

A partire dal secolo XV, e proprio dagli inizi del secolo, ha inizio la documentazione d'archivio abbondante e sicura sulle successive trasformazioni del monumento. Già ai primi del Quattrocento infatti fu non solo esternamente ricostruito e sopraelevato il presbiterio, ma anche all'interno esso subì una radicale trasformazione: in tutta la chiesa il pavimento in lastre di pietra fu rifatto, circa 10 cm. più alto del precedente di cui non rimane traccia, e nella navata centrale, sulle linee stesse dell'antico *bema* longobardo, esso fu rialzato di tre gradini non solo nel semicerchio dell'abside ma per tutta l'ampiezza del transetto, riducendo così sensibilmente la capienza della Cattedrale e mutandone lo spirito liturgico in armonia coi tempi. E nelle navate si andarono a poco a poco aggiungendo

e sovrapponendo altari e cappelle sepolcrali, mentre non solo l'abside, ma anche le pareti e le stesse colonne andavano sempre più ornandosi spontaneamente di affreschi, anche in più strati sovrapposti. Particolarmente notevoli, oltre a quelli del presbiterio, in corso di restauro, quelli della cappella di Santa Chiara, nella navata destra, di cui è stata possibile la ricomposizione.

I restauri del Vescovo Luca Fieschi, fra il 1582 e il 1586, nel tardo affermarsi dell'architettura rinascimentale, ormai già quasi barocca, in Liguria e specie nella Liguria di ponente, presero di mira, oltre alle arcate gotiche, il presbiterio e le absidi, rendendo quadrate le due laterali (quella di sinistra solo dall'interno, quella di destra ricostruendola radicalmente), ma soprattutto ebbero come obiettivo la sostituzione delle volte ai tetti lignei medioevali, il rialzamento dei tetti medesimi e la costruzione delle due cupolette sui due lati del transetto: elementi vivi e caratteristici, che parrebbe oggi assurdo sopprimere per ritornare all'unità di stile assoluta. Le epoche successive aggiunsero o modificarono numerosi altari ed altri elementi decorativi, ma il volume e le strutture di base della Cattedrale rimasero fino a ieri quelle del 1582, ornate in candido stucco fino al terremoto del 1887 e ridecorate in forma dozzinale fra il 1890 e il 1895.

Oggi, a restauri pressoché ultimati e salvo le imperfezioni e i particolari discutibili a cui porremo rimedio noi o i nostri nipoti, abbiamo riacquistato, senza perdere l'ariosità e lo slancio delle volte che ispirarono i restauratori del tardo Rinascimento, anche la massima parte delle strutture e soprattutto l'aspetto autentico della Cattedrale del Medioevo, che essi avevano voluto obliterare. La Cattedrale ritorna, anche internamente, al rango di monumento principe (dopo il Battistero) del Centro Monumentale di Albenga, ed è stata ormai conosciuta ed analizzata archeologicamente e strutturalmente in tutte le fasi della sua lunga storia.

Nino Lamboglia

CHIESANUOVA
BORGO LINEARE

La "Valle di Levanto" e la "costellazione" dei vecchi centri

Levanto, oggi importante centro balneare « riservato » al limite della Riviera (le Cinque Terre sono cosa a sè, quasi fuori del mondo) fu già in passato capoluogo del « Levante » genovese e per secoli sede di un Capitaneato con vasta giurisdizione oltremonti, nelle valli interne di qua e di là da Vara e fino al Góttero, ai confini del Parmense e di Pontremoli granducale.

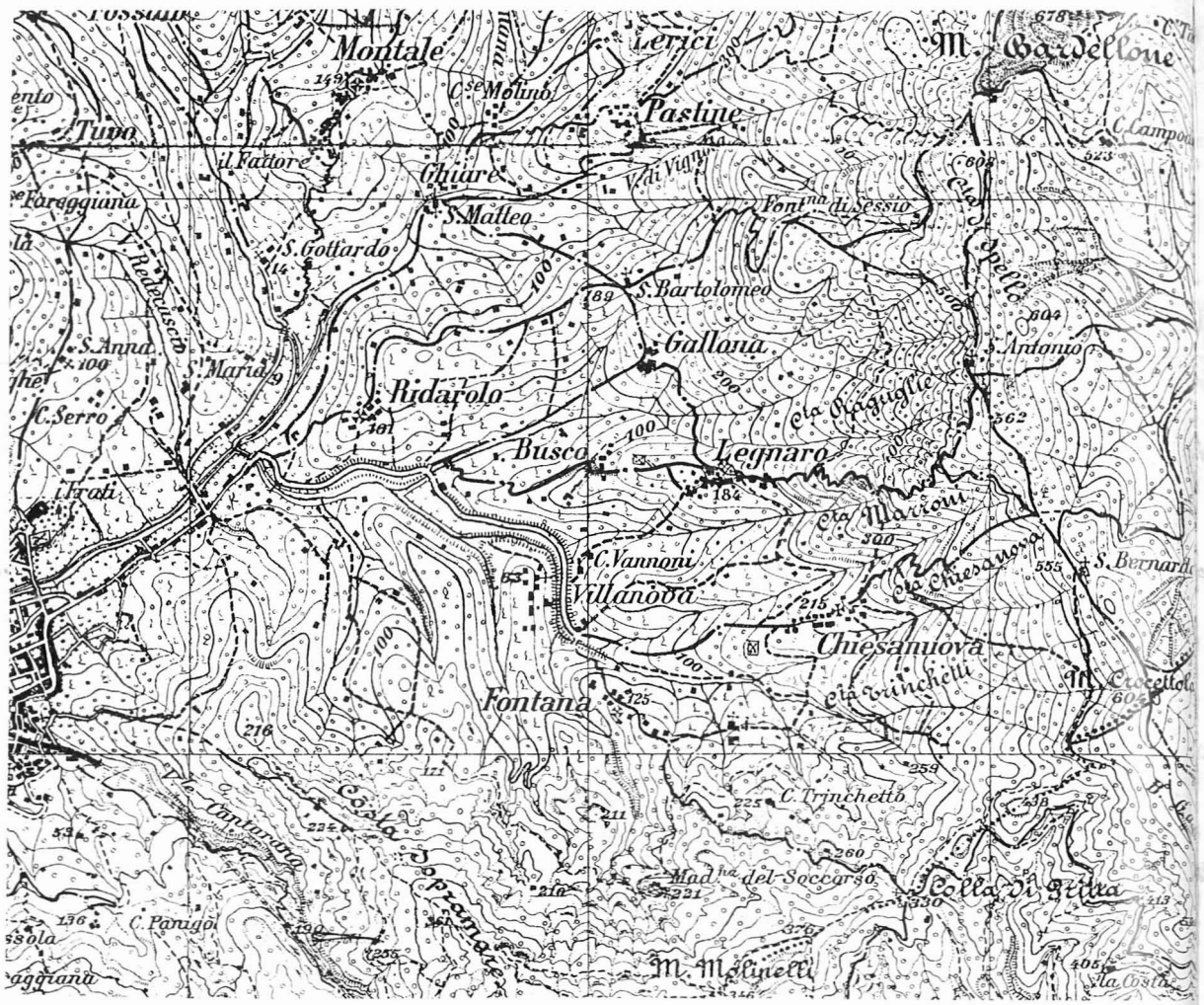
Di questa estensione in profondità dello « spazio » della cittadina rivierasca e della sua derivazione dalle comunità dell'entroterra è ancor oggi chiara testimonianza la configurazione degli antichi minuscoli centri che sulle colline a mezza costa fanno corona alla valle; una comunità distribuita « a costellazione », come siam usi chiamare tale tipo di insediamento a nuclei molteplici associati quasi in « federazione » senza preminenza o privilegi gerarchici di alcuno, in una parola la « Valle » di Levanto, conferendo alla parola un significato ben noto agli studiosi del diritto pubblico medioevale. Si tratta dunque di una raggiera di borghi distesi sulle dorsali che convergono sul breve fondovalle alluvionale, e, in senso opposto, reggono gli itinerari perenni, attraverso le rispettive « foci », verso il Bracco, Varese e il Piacentino, verso i guadi della Vara e i valichi del Pontremolese, verso Padivarma, Sarzana e la Versilia, di là dalle Cinque Terre e dal Golfo...

Più di ogni discorso vale a definire questa realtà geopolitica l'« impressione » che ce ne ha lasciato il Vinzoni, nativo appunto di Levanto e che ancor giovane ebbe a rilevare tutta la costa Ligure per quell'Atlante dei Commissariati di Sanità della Beriana che è il primo nel tempo, e forse il più perfetto nell'esecuzione, dei suoi capolavori. Egli ha rappresentato la « Valle » sia nello schizzo inedito, che qui pubblichiamo, eseguito appunto in occasione dei rilievi per la « Sanità » verso il 1722, sia in un grande disegno, anch'esso inedito, e non finito, che ci ripromettiamo di illustrare in ogni sua parte nel corso di queste nostre note di « urbanistica minore »; e intanto ne riproduciamo qui il settore di Chiesanuova, che oggi interessa (1).

La valle era divisa in « terzieri », incuneati conforme alla convergenza predetta delle dorsali: uno a settentrione, con la parrocchia di Lavaggiorosso, sulla via dell'alta Vara; uno al centro, con l'antichissima « Pieve di Ceula » o del Montale, già illustrata in queste

---

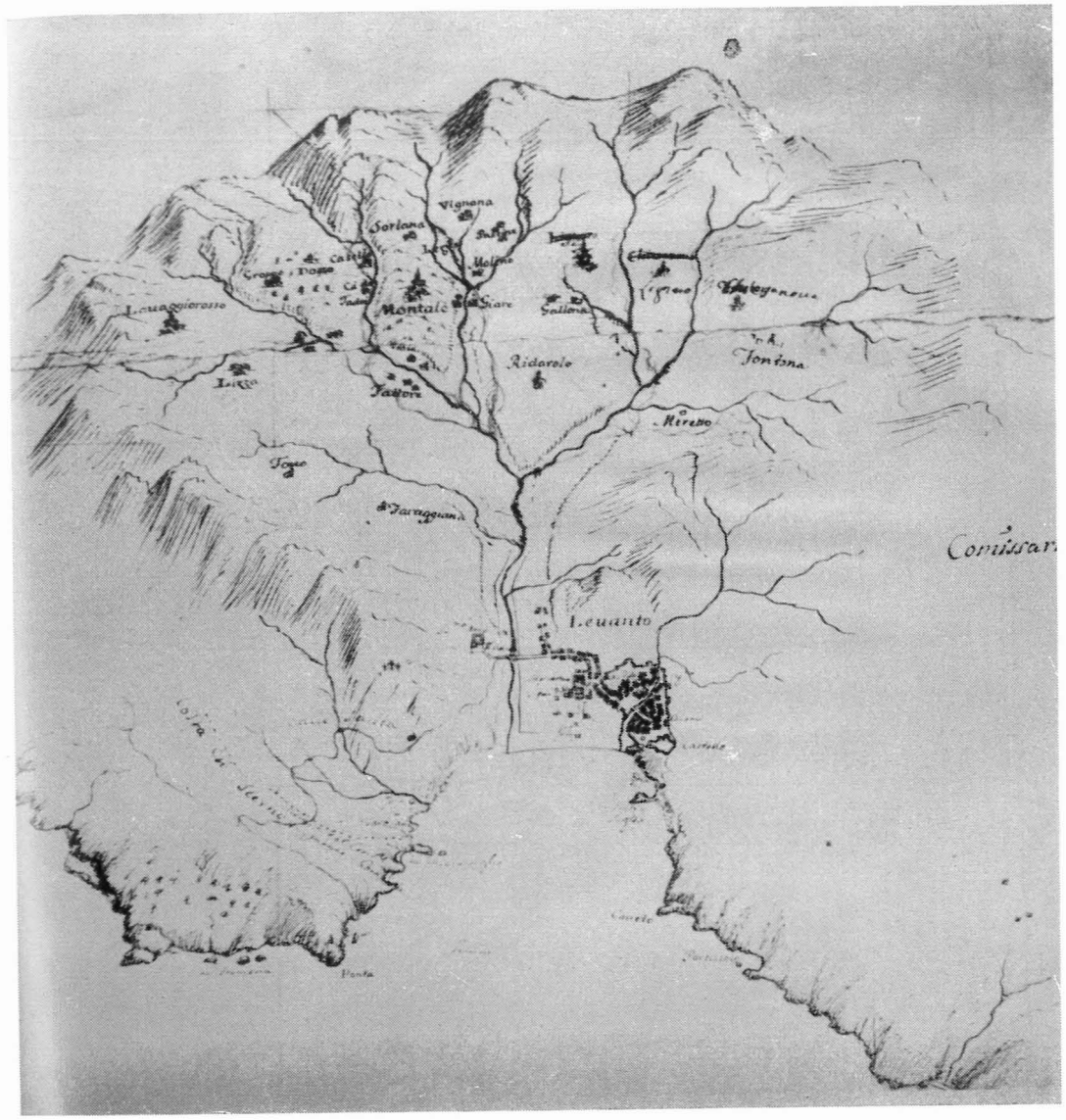
(1) V. ASG, *Raccolta Cartografica, Levanto* 2 e *Levanto* 4.



1. — Il settore di levante della « Valle di Levanto » col fascio di vie che salgono a varcare il crinale tra il M. Bardellone e il M. Crocettola in direzione di Cassano e di Pignone, nella Tavoletta al 25.000 dell'IGM.

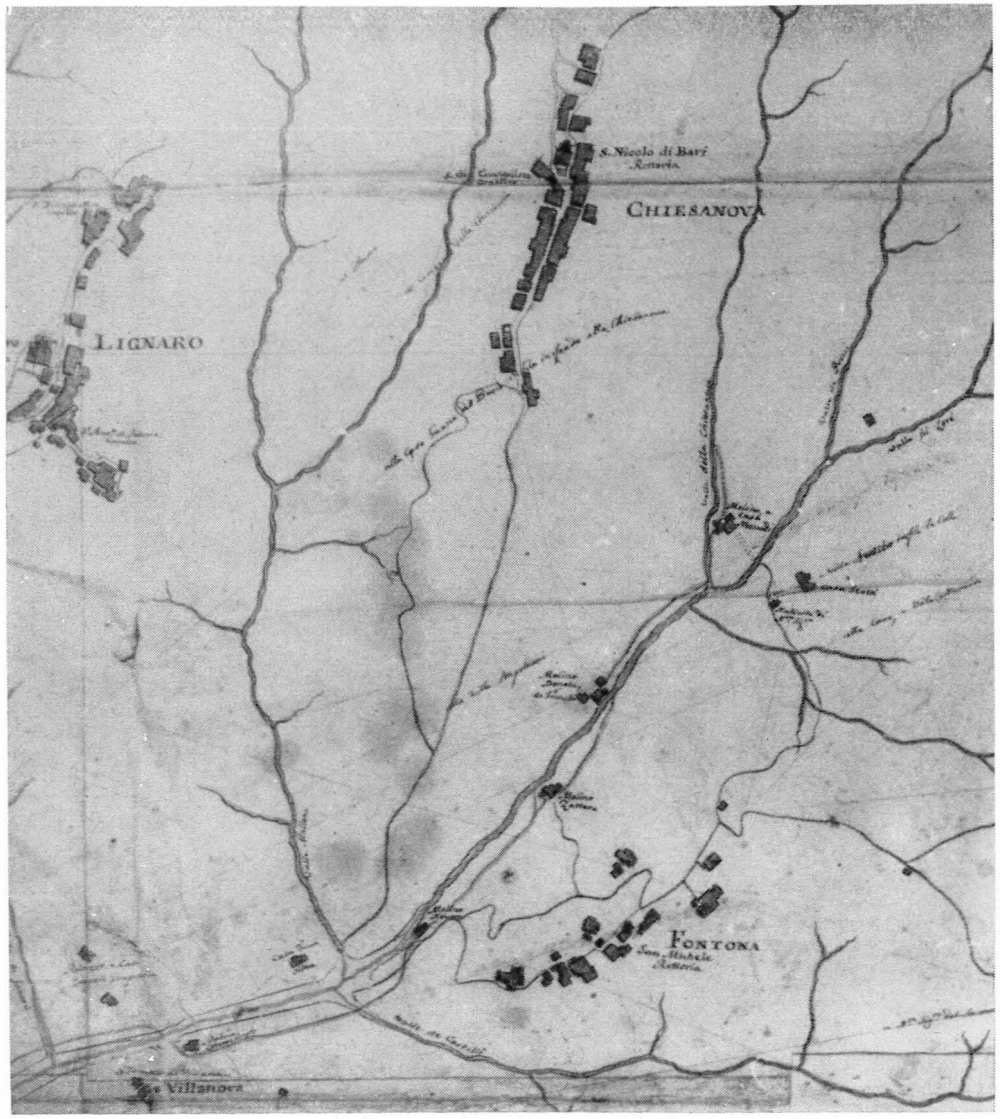
pagine dal Formentini e dal Trinci — e interessa le vie per Carródano e la Sesta —; e l'ultimo a levante, con ben quattro parrocchie, Ridarolo, Legnaro, Chiesanuova e Fontona, su altrettante dorsali ed altrettante vie che varcano le « foci » sia intorno al cardine di M. Bardellone dalle memorie arcaiche in direzione di Cassano, Brugnato, i passi del Cornoviglio e la conca di Villafranca sulla Magra, sia per la colla di S. Bernardo e il canale d'Albareto alla Pieve di Pignone (o al Castello della Corvara) verso lo spezzino e la bassa Lunigiana.

Tutto dunque è in funzione itineraria: tale ci si conferma oggi Chiesanuova, attraverso l'acuto esame topografico-urbanistico di Leone Carlo Forti, che ha « sentito » in



2. — La « Valle » nella visione di Matteo Vinzoni. Abbozzo per l'*Atlante dei Commissariati di Sanità* (circa 1723), oggi alla Beriana, nel quale peraltro manca tutto il ventaglio dei borghi collinari.

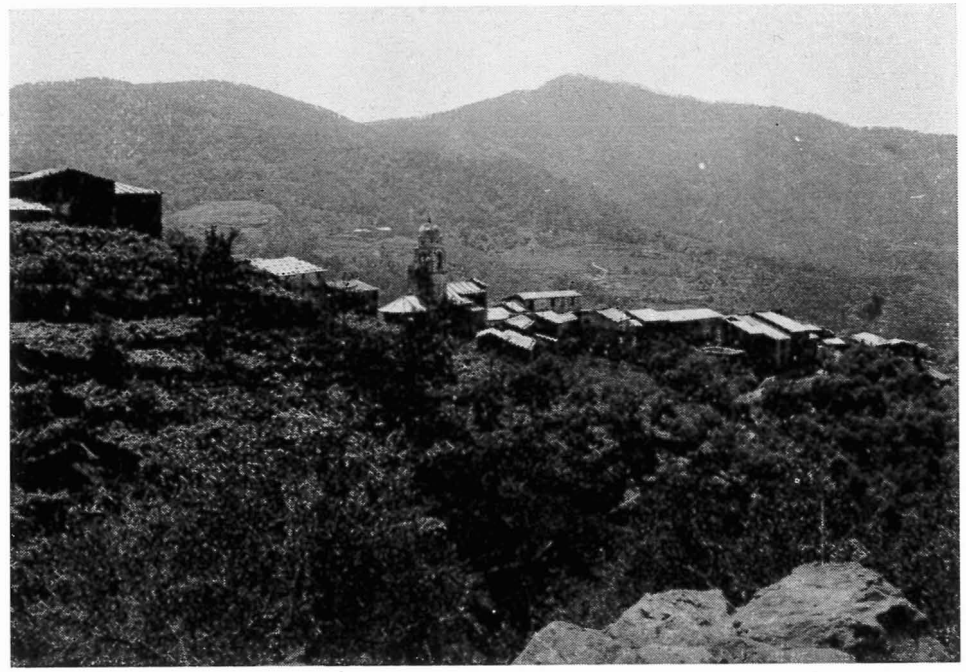
loco la genesi del « borgo lineare » (poi confermata alla lettera dal nostro rilievo settecentesco), ed ha posto l'accento sulle forme arcaiche della chiesa che meriterà forse un giorno un'analisi anche più approfondita in vista di un restauro che sembra presentarsi non difficile e proficuo. L'occhio dell'architetto è già volto a Legnaro e a Ridarolo; ma noi guardiamo anche a Fontona, a Montale, « urbanisticamente » importante e inesplo-



3. — Chiesanuova (con Legnaro e Fontona) nel Tipo del Vinzoni (ASG, *Raccolta Cartografica, Levanto* 4, particolare), orientato da ponente.

rato, a Dosso, a Lizza, a Lavaggiorosso... E poi tireremo le somme, in una visione più vasta del significato globale della « Valle », inserita tra il complesso mondo feudale della montagna tosco-ligure-emiliana e l'approdo « recente » al lido tirrenico di Levanto, che ha messo in ombra discreta l'antica splendida nostra « costellazione ».

T. O. De Negri



4. — Il borgo visto da nord, nel suo ambiente naturale e paesistico. La lieve inclinazione del crinale, su cui sorgono il nucleo antico e la chiesa, accentua il senso unitario dell'insediamento, al quale è estraneo, per diversa fisionomia e proporzione, il nucleo più recente in alto a sinistra.

Chiesanuova

Le numerose frazioni distribuite a ventaglio attorno a Levanto sono caratterizzate da minuscoli insediamenti a struttura compatta arroccati sulla parte estrema dei crinali, con una conformazione urbanistica quasi sempre casuale. Nei borghi del Montale, Groppo, Dosso, Vignana, essa è strettamente legata all'andamento del terreno e ad una loro funzionalità primitiva, mentre in altri, come a Lavaggiorosso, Legnaro e Chiesanuova la direzione di una strada di costa lungo la quale i borghi si sono sviluppati ha determinato una loro conformazione in aggregati uniformemente lineari.

Chiesanuova, in modo particolare, si distingue per una sua fisionomia precisa, che ritroviamo in quei nuclei medioevali predisposti in un disegno unitario come Portovenere (1), Framura, Castelnovo Magra,

(1) E. Mazzino, *Portovenere genovese.* Boll. Lig., XVI - 1964, p. 83 sgg.



5. — Scorcio del borgo da levante, nel verde degli ulivi. Sul fondo la « valle » ed il mare.

Cervo (2); disegno che, oltre alla morfologia del terreno, è legato a ragioni di difesa e di intrinseca funzionalità.

Il nucleo più antico del borgo è costituito da due schiere di case a due o tre piani, simili come struttura e dimensioni, che si fronteggiano su di un'unica strada centrale. Nella parte più alta del crinale la via si apre in una minuscola piazza a Δ, chiusa sullo sfondo dalla facciata della chiesa di S. Nicolò.

Sui margini esterni delle due schiere e ad un livello inferiore, si allineano le porte delle stalle e dei magazzini al piano seminterrato delle case, sicché la vita del villaggio resta divisa, in un embrione di organizzazione urbanistica, in due zone distinte: una vita comunitaria raccolta intorno alla linea centrale e una vita distinta nelle diverse attività di ciascuna famiglia, affacciata sulla cintura periferica dell'aggregato.

Quest'ultima zona, prevalentemente agricola, digradante ai due lati del costone, è collegata con l'asse centrale del borgo da strettissimi « car-

(2) R. De Maestri, *Indagine sulle condizioni statiche ed igieniche di Cervo.* Genova 1965.



6. — La strada del borgo da ponente. Il taglio della via si fa più netto ove terminano i campi ed iniziano le due schiere di case. L'elevazione graduale dei tetti segue la pendenza del crinale.

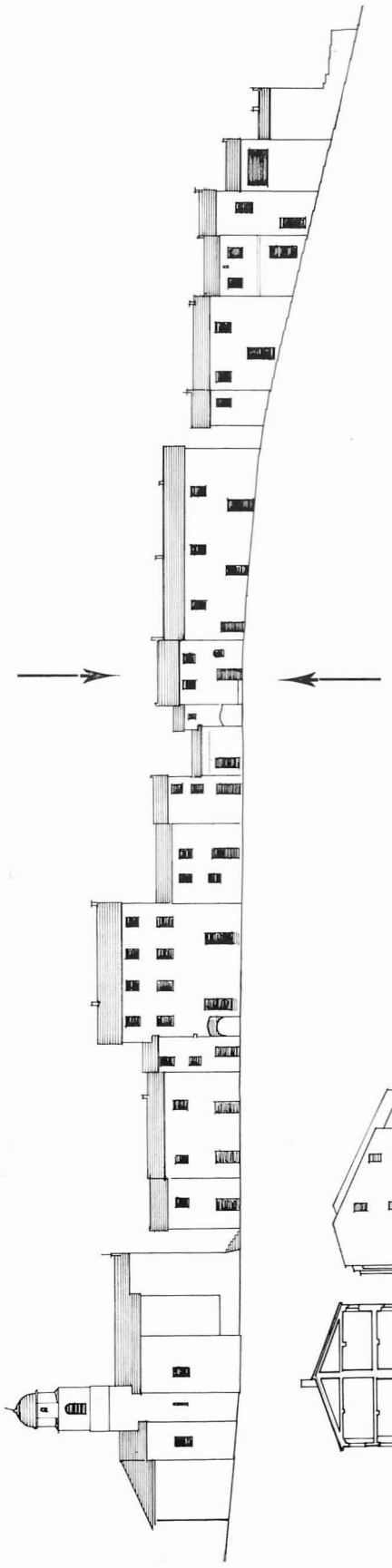
rugi » in parte coperti a volta; quattro sul lato meridionale e tre su quello settentrionale, che in caso di pericolo esterno potevano essere rapidamente sbarrati creando due cortine di difesa continue a strapiombo sulle vallate.

La forma degli edifici, aderente alla pendenza del terreno, — su due piani verso la via centrale e su tre verso la campagna — accentua quella diversità di proporzione che vi è tra l'ambiente raccolto — fatto a misura dell'uomo — racchiuso tra le due schiere, e quello aperto, sporgente sul vuoto delle balze, alto come la muraglia di una fortezza.

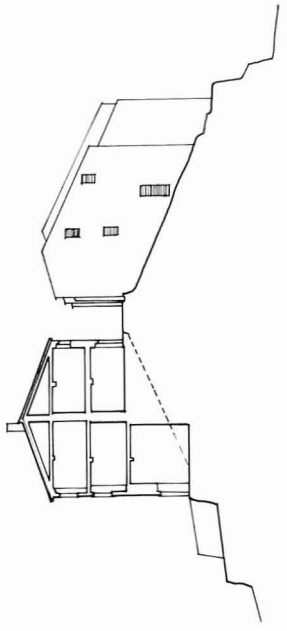
A levante, salendo oltre la chiesa, ci si inerpica in mezzo ad un nucleo disordinato di edifici, in cui, pur esistendo alcuni elementi architettonici medioevali, si possono facilmente individuare le forme e i volumi caratteristici di un ampliamento del XV e XVI secolo.

Scendendo verso ponente, all'altra estremità del borgo, la strada centrale si fa più ripida e si raggiungono, fra casolari rustici trasformati in epoca recente, i ruderi di un edificio medioevale che merita attenzione.

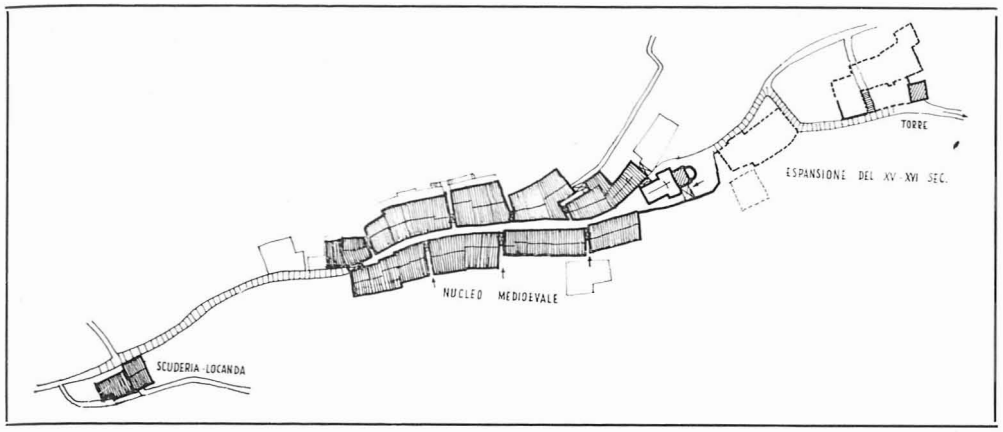
Sono i resti di una antica scuderia, sulla cui duplice facciata superstiti si aprono due identici portali con gli stipiti in conci ben squadrati e sormontati da un arco in mattoni a sesto ribassato.

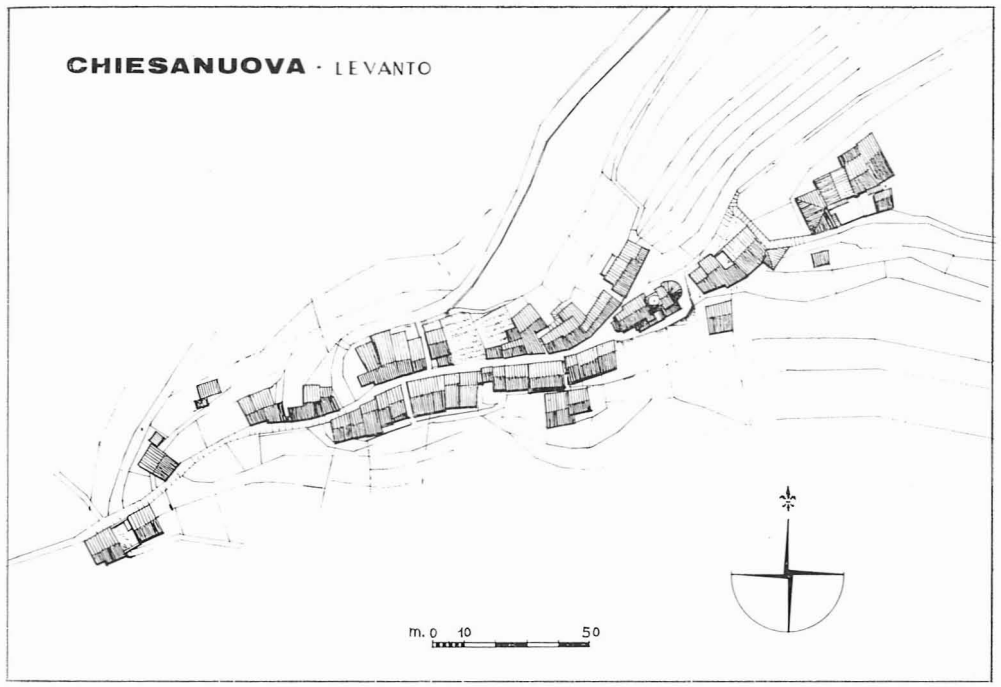


7. — La sezione longitudinale, lungo la « strada centrale », mostra l'andamento unitario del nucleo più antico. La schiera è interrotta in tre punti dai « carrugi » (due coperti a volta), che collegano la strada ai campi. Il « palazzetto » a tre piani, rifacimento più recente su strutture medioevali, rompe quella continuità e « misura umana » che si concludeva solo con l'elemento verticale del campanile.



8. — Sezione trasversale in corrispondenza della casa a destra del secondo passaggio a volta (▼). Ogni casa, a due piani sulla strada centrale, acquista ben altra proporzione sul duplice prospetto a valle, ove l'aspetto di circuito murario a difesa è accentuato da minor frequenza di aperture e dal digradare ripido delle fasce.

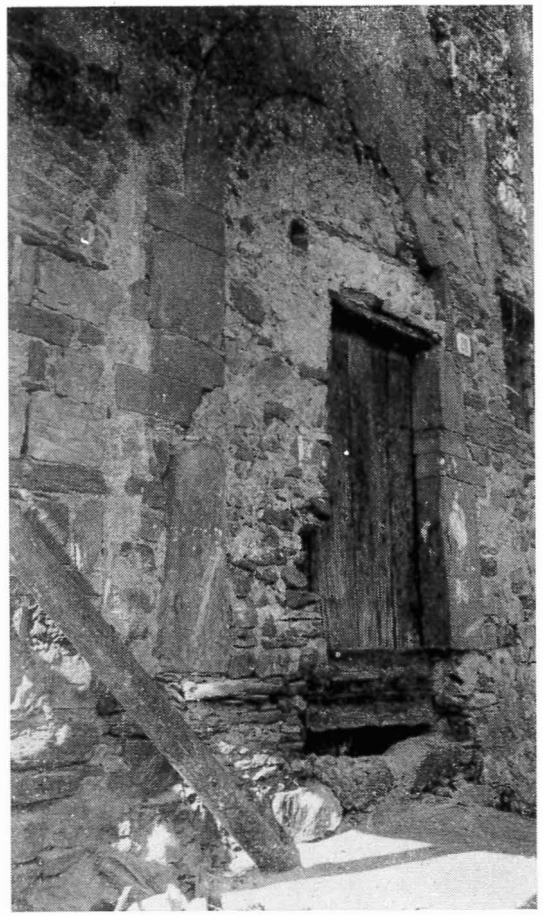




9. 10. — Veduta planimetrica del borgo nella fedele trascrizione dal tipo del Vinzoni e nello stato attuale. L'antica mulattiera che sale da Levanto si apre nella tipica piazza a △ di fronte alla chiesa, per poi biforcarsi per Soviore e per Legnaro. La strada moderna, terminando prima del borgo, ove taglia ad angolo retto la vecchia, lascia miracolosamente integro il nucleo.

Nella planimetria disegnata dal Vinzoni (3) questo gruppo isolato dal borgo, indicato come « case Guana del Busio », sembra essere costituito dal grosso nucleo centrale della scuderia e dalle appendici laterali di due

(3) M. Vinzoni, *Il dominio della Ser.ma Repubblica di Genova in Terraferma.* Ed. CIELI. Novara 1955.



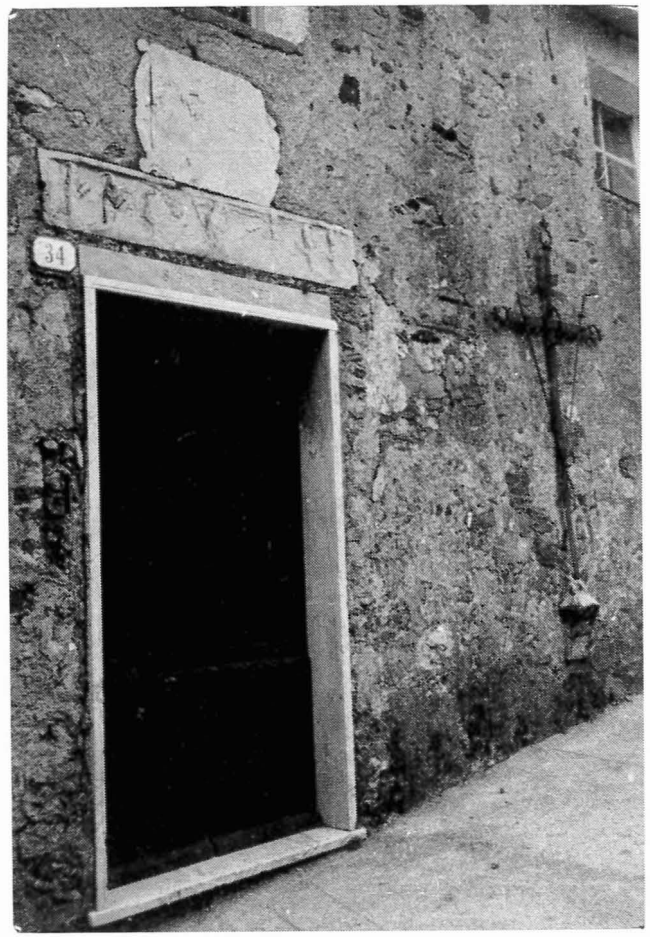
11. — Portale ad arco falcato lungo il viottolo che corre tangenzialmente al borgo sul lato sud. L'esecuzione è accurata e il concio di chiave è ornato da una rosetta. Sarà lecito supporre l'esistenza, in questo lato esterno al nucleo, di una locanda o di un magazzino « comune »?

costruzioni più piccole. Verso l'interno del rudere si scorgono, sulla muratura, i fori delle travi maestre che fanno pensare ad una costruzione su tre piani: il piano terreno fungeva da stalla o da rimessa ed i due piani superiori da alloggio per quei viandanti che, sbarcati a Levanto, sostavano qui, prima di intraprendere il lungo viaggio verso la Lunigiana e la Versilia.

* * *

Il nucleo medioevale, evidentissimo nella sua forma attuale come nell'antica carta del Vinzoni, iniziava forse a ponente con una porta ormai scomparsa e si concludeva a levante con la torre quadrata della chiesa.

La sua origine si perde in tempi molto lontani, ed il primo ricordo se ne ha in una leggenda che narra come nell'anno 996 l'Imperatore Ottone III, nel suo viaggio verso Roma, in occasione della sua visita al Santuario della Madonna di Soviore, come racconta lo Zaverio, si recò



12. — La porta dell'Oratorio sulla piazzetta della chiesa, con la lapide che ricorda la peste del 1656, e una teoria di « incappucciati » propria dell'arte provinciale del secolo XVII.

« poi ad un paese vicino detto Chiesanuova, alloggiò in una casa della famiglia Zattera, alla quale ebbe lasciati onorifici privilegi, che furono autenticamente serbati e da cui è ricavata la presente memoria » (4).

Dai tempi remoti della sua formazione e del suo sviluppo come organismo unitario ed autonomo fino al momento in cui viene citato per la prima volta nel 1165 in occasione della guerra di Levanto contro i Pisani, durante la quale Chiesanuova fu saccheggiata e distrutta assieme ai borghi di Ridarolo, Lignaro e Fontona, poco o nulla rimane a testimoniare della sua esistenza. Di questo lungo periodo le antiche facciate conservano, sovrapposti e confusi da innumerevoli restauri e rifacimenti successivi, due elementi architettonici presumibilmente databili all'XI sec.:

---

(4) P. F. Zaverio, *Storia del Santuario di N. S. di Soviore,* pag. 12.

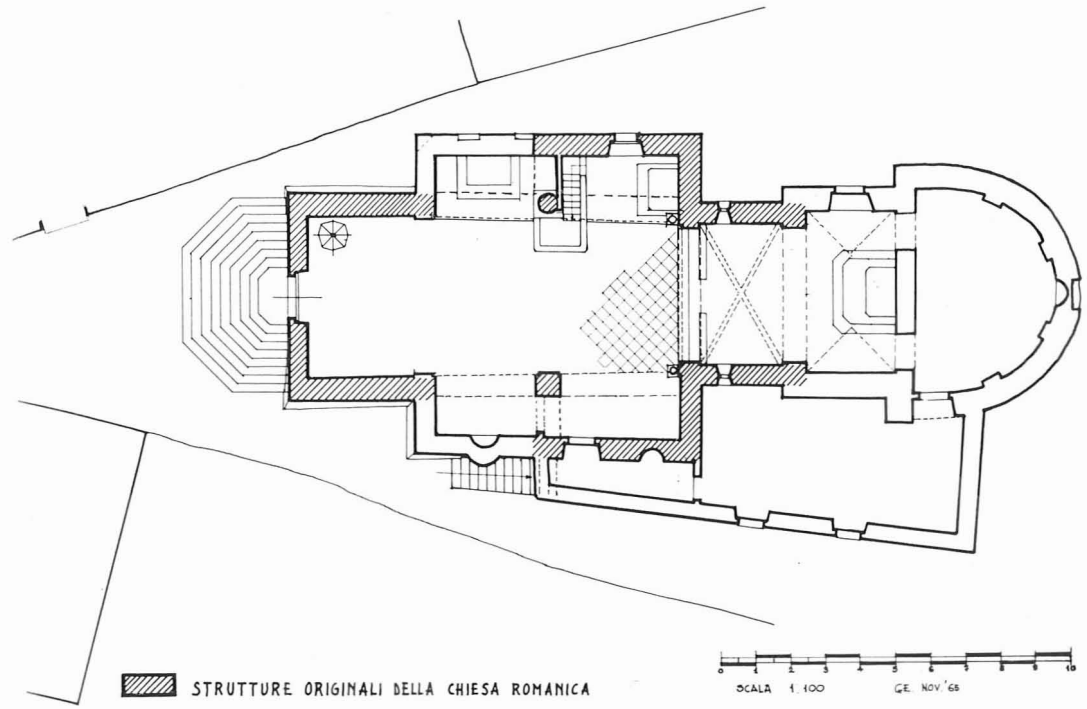


13. — Facciata di casa medioevale. L'elegante arcata del portale — ora ridotto a finestrella — lo spigolo di conci squadrati, la panca in pietra sono elementi propri di una tecnica costruttiva evoluta, tipica dell'architettura rustica dell'entroterra levantino.

il paramento in filari regolari ed a piccoli conci sbozzati ed il caratteristico architrave monolitico.

Quest'ultimo, di peso e dimensioni spesso notevoli, con la sua forma ad estradosso arcuato e la sua altezza in mezzeria superiore ai 70 cm., fa pensare all'impiego, nella costruzione delle case, di murature in blocchi compatti, costituenti, specie sulle facciate rivolte verso le valli una forte difesa dagli attacchi esterni.

Nel secondo grande periodo storico, che comprende forse la fine del XII sec. e tutto il XIII, sulle facciate del borgo appaiono altri elementi architettonici, che, pur nella loro semplicità, dimostrano una relativa ricchezza nella ricerca di forme e materiali. Le pietre che formano il paramento e soprattutto quelle d'angolo sono ora accuratamente squadrate e scalpellate, le porte sono sormontate da un arco falcato, a volte col concio di chiave decorato a rosetta, e nelle aperture dove viene ancora impiegato l'architrave i piedritti si arricchiscono di una mensolina in pietra, qualche volta sagomata o scolpita.



14. — Pianta della chiesa di S. Nicolò, originariamente a semplice croce latina, forse conclusa da una piccola abside semicircolare, là ove ora sta l'altare maggiore.

Durante il XIII secolo Chiesanuova, oltre ad essere legata al nome di molti suoi cittadini (5), è citata in particolare in un atto di investitura del vescovo di Luni, del 15 agosto 1235; e c'è da supporre che quello fu per il borgo il secolo di massimo sviluppo (6).

Nel 1348 il piccolo borgo fu devastato una prima volta dalla peste, e l'epidemia fu così violenta che il villaggio rimase per 41 anni abbandonato e semideserto. La chiesa romanica di S. Nicolò fu ridotta a semplice oratorio aggregato alla parrocchia del Montale, dalla quale riebbe la sua autonomia solamente alla fine del secolo (7).

---

(5) Cfr. A. Ferretto, *Codice diplomatico delle relaz. fra la Toscana, la Liguria e la Lunigiana ai tempi di Dante,* ASLí, XXXI, 1901: 14 nov. 1265... *Carlesario di Chiesanuova...;* 9 maggio 1267... *Giraldino Bennati da Chiesanuova di Val di Ceula...;* 9 maggio 1274... *Bonaventura di Ecclesianova Taverniere...;* 24 maggio 1284... *Aieta da Chiesanuova di Levanto...*

(6) Lupo Gentile, *Il Regesto del Codice Pelavicino,* ASLí, XLIV, 1912, pag. 379-380, n. 400.

(7) Nel 1382 ai 7 di maggio, dietro sentenza pronunciata da una commissione nominata dal Vescovo di Sarzana, per avere la completa indipendenza dalla Parrocchia del Montale: « ... furono obbligati a pagare di detta Chiesa quaranta fiorini d'oro di buono e legale peso » da convertirsi nella compera di una villa produttiva a favore di detta chiesa. (Atto nell'Archivio Parrocchiale di Chiesanuova).



15. — La facciata della chiesa, ora esageratamente alta nella trasformazione ottocentesca, conserva ancora la trifora romanica e, sotto l'intonaco, il bel paramento originario in conci di pietra.

Durante i due secoli successivi e fino alla metà del '600 Chiesanuova ebbe un lungo periodo di relativa tranquillità, durante il quale fu interamente ristrutturato utilizzando molta parte delle vecchie murature medioevali, ma non discostandosi mai, anche nella ricostruzione di nuovi edifici, dal tessuto urbanistico originario.

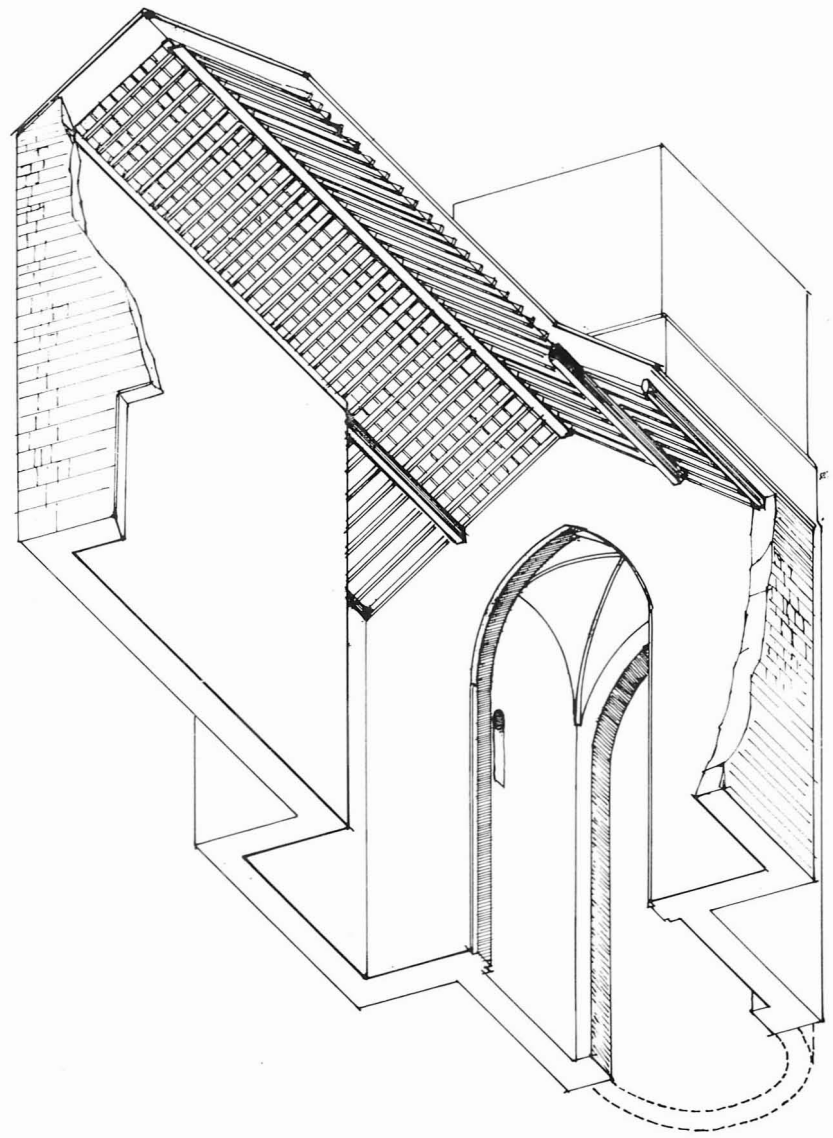
In coerenza con le ragioni della sua formazione e forse utilizzando in parte alcune antiche fondazioni, il borgo — tra il XV ed il XVI secolo — si sviluppò lungo la stessa dorsale con un nuovo nucleo a levante della chiesa, a composizione planimetrica più aperta ed abbandonando lo schema originale delle case a schiera.

16. — La torre campanaria, a pianta rettangolare, sorgente sul braccio terminale della croce latina originaria, si erge solitaria quasi ostentando la sua funzione protettiva all'estremità di levante del borgo.



Nel 1656 il borgo fu nuovamente colpito dalla peste, il cui ricordo è tutt'oggi ancora vivissimo: al centro del paese il rudere di una casa che servì da lazzaretto non fu quasi mai più abitato ed a memoria del tragico avvenimento sulla porta dell'oratorio fu murata una lapide d'ardesia raffigurante gli incapucciati della Misericordia.

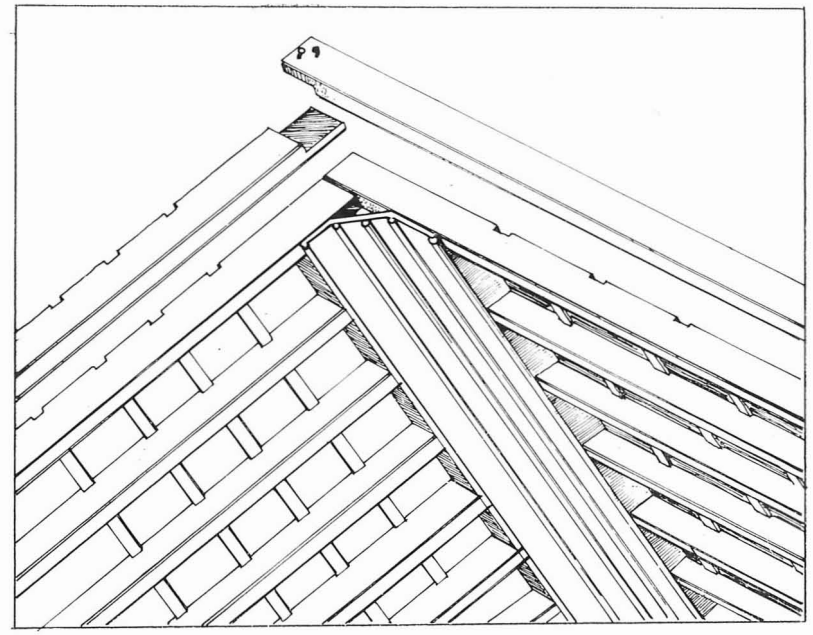
La planimetria del Vinzoni dell'inizio del XVIII secolo ci mostra un borgo molto simile a quello di oggi, ma vi si nota un tracciato di sentieri e di mulattiere — oggi pressoché scomparso — che convergevano da levante verso la dorsale di Chiesanuova e che mettono in più chiara evidenza la funzionalità « urbanistica » della piazza e degli spazi liberi situati attorno alla chiesa e fanno di questa, l'edificio fondamentale di tutto il complesso.



17. — Veduta assonometrica dal basso della chiesa nella sua restituzione originale. Il tetto in legno a travicelli, oggi quasi intatto, e la crociera a forti nervature sotto la torre, ricalcano la linea dell'organismo architettonico a croce latina.

* * *

L'antico nome del nucleo — *Ecclesianova di Levanto, Chiesanova da L., Chiesanuova* — corrisponde forse ad una ricostruzione verso l'XI o XII secolo della chiesa di S. Nicolò di Bari, che nel suo impianto primitivo sorge a semplice croce latina, con una sola navata e forse con una piccola abside semicircolare a fondale di un angusto presbiterio.



18. — Veduta prospettica della struttura del tetto, a travicelli a interasse costante e senza catene trasversali. Travicelli sagomati e listelli trasversali coprigiunti formano un suggestivo cassettonato, la cui geometria è esaltata dalla tavola di colmo sfaccettata.

Quest'ultimo, a pianta rettangolare ed a forte struttura muraria, conserva ancora due monofore laterali, sottili come feritoie, ed una crociera nervata al disopra della quale si eleva la torre campanaria.

La navata ed il transetto erano in origine coperti da un tetto a due spioventi a struttura lignea tipicamente ligure, simile a quello che oggi possiamo osservare in tutta la sua severa bellezza arrampicandoci dal primo ripiano della torre nolare fin sopra la volta ottocentesca.

Le travi in legno di castagno, poste ad un interasse di 38-41 cm., sono tutte sagomate e lungo la linea di colmo sono rivestite dalla tipica « tavola » sfaccettata, che in questo caso ha una larghezza totale in proiezione orizzontale di 72 cm. (8).

Dopo la peste del 1348 ed il successivo riacquisto dell'autonomia dalla parrocchia del Montale nel 1389 (9), la chiesa dovette subire restauri e rifacimenti: il presbiterio fu allungato con un primo ambiente

(8) Di questo periodo tra la fine dell'XI ed il XIII secolo ci sono state tramandate poche e brevi notizie riguardanti la chiesa di S. Nicolò. Nel cit. *Codice diplomatico* del FERRETTO è citata in un doc. dell'8 ott. 1268 (pag. 269, n. 418).

(9) V. nota 7.

rettangolare, e con la demolizione forse della piccola abside, e successivamente — tra il XV ed il XVI sec. — fu ricostruito interamente il tetto.

Dopo la seconda epidemia del 1656 la chiesa di S. Nicolò subì ancora nuove trasformazioni; alla metà del XVIII sec. fu aggiunto un grande coro semicircolare e più tardi le due cappelle laterali di S. Giuseppe e del Carmine. La torre campanaria fu sopraelevata con un rustico e sgraziato tiburio ottagonale e con un cupolino coperto a squame d'ardesia.

Infine, nel XIX secolo la chiesa subì le ultime e più gravi trasformazioni. La navata centrale fu ricoperta da una volta a botte, ora affrescata con modeste decorazioni, che, oltre a nascondere il tetto, alterò le proporzioni del vano ed il volume architettonico originale.

Per non creare delle lunette in corrispondenza delle nuove cappelle laterali e dell'antico transetto si preferì impostare la volta al disopra delle arcate. Fu così necessario sollevare il tetto rinascimentale ancora ben conservato, senza smontarne la struttura principale; in questa difficile operazione fu danneggiata gran parte della tavola di colmo e si spezzarono quasi tutti i coprigiunti sagomati del tavolato.

La facciata romanica, a corsi regolari di arenaria grigia, fu intonacata e decorata con motivi architettonici neoclassici, e la trifora romanica al centro della facciata — ora ripristinata dall'ultimo parroco Don Ravini — fu murata e trasformata in nicchia per racchiudervi una immagine del santo. Oggi, in cui i valori più genuini di un mondo antico sembrano aver perso ogni significato, il paese è ricaduto in una lenta decadenza, con le sue case che si disfano di giorno in giorno, con le sue rovine che si accumulano dietro i battenti sbarrati e marciti dal tempo, con i pochi abitanti che ora vagano per le strade semideserte ed ora, appollaiati sui gradini del sagrato raccontano leggende di re e di nobili, di guerre e di pestilenze.

A pochi chilometri da Levanto, questo borgo medioevale, con le sue minuscole case disposte in processione dietro la loro chiesa, rimane ora come un miraggio, irreale, fantastico, sospeso tra il cielo e gli ulivi, a testimonianza di un ordine, di una misura profondamente umana, di un paesaggio creato ed infine concluso.

Leone Carlo Forti

Giugno 1967

La Confraternita "Pacis et Amoris" in San Lorenzo di Genova nei secoli XV e XVI

1. In questi ultimi anni anche a Genova gli studiosi si sono volti ad indagare la varia tematica del fenomeno storico delle confraternite in Liguria. In realtà si tratta di una ripresa di interessi, anche se effettuata sotto aspetti diversi e con intendimenti nuovi. Le confraternite erano state già studiate, per esempio, dal Cambiaso (1): a questo studio, rimasto pressocché isolato e a carattere prevalentemente istituzionale, liturgico, caritativo ed artistico, se ne sono aggiunti ultimamente altri che hanno cercato di inserire il fenomeno stesso nel quadro più vasto della spiritualità laica e della storia sociale della città (2).

In questa nuova atmosfera possono essere significativi due documenti inediti, che ci fanno conoscere alcuni aspetti della vita della *Societas pacis et amoris* nei secoli XV e XVI (3).

Su di essa abbiamo poche e frammentarie notizie, limitate prevalentemente agli aspetti economici. È nominata per la prima volta nel 1460 circa; aveva sede presso la cattedrale di San Lorenzo di Genova ed era formata da nobili antichi. Alla sua origine doveva esserci l'identico motivo sociale di pacificazione degli animi, in un clima di esasperate fazioni

---

(1) D. Cambiaso, *Casacce e confraternite medievali in Genova e Liguria,* in « Atti della Società Ligure di Storia Patria (ASLi) », LXXXI, 1948, p. 81 e sgg.

(2) G. Balbi, *La Compagnia della Misericordia di Genova nella storia della spiritualità laica,* in « Fonti e studi di storia ecclesiastica », III, Genova, 1963, p. 145 sgg.; — E. Grendi, *Le compagnie del SS. Sacramento a Genova,* in « Annali Facoltà di giurisprudenza », Genova, IV, fasc. 2; — E. Grendi, *Morfologia e dinamica della vita associativa urbana: le confraternite a Genova fra i secoli XVI e XVIII,* in « ASLi », n.s. V (LXXIX), 1965, p. 239 sgg; — E. Grendi, *Confraternite e mestieri nella Genova settecentesca,* in « Miscellanea di storia ligure » IV, Genova, 1966, p. 237 sgg.; — E. Grendi, *Un esempio di arcaismo politico: le conventicole nobiliari a Genova e la riforma del 1528,* in « Rivista Storica Italiana », LXXVIII, 1966, fasc. IV, p. 948 sgg.

(3) Cfr. più avanti, in *Appendice.*

cittadine, comune ad altre confraternite. Essa veniva chiamata anche di San Simeone, probabilmente perché questi era il suo patrono, dal momento che nel 1483 la confraternita commissionava la fabbricazione della statua di detto santo e di quella della Madonna.

Gli appartenenti alla *Societas pacis et amoris* erano clavigeri e custodi della croce degli Zaccaria e proprietari del piede e dello zoccolo di essa: a tale proposito essi ebbero, nel 1469, una accanita vertenza con i « popolari » della *Verae crucis*. Nel 1941 la *Societas pacis et amoris* annette la confraternita *Fraternitas ac dilectionis nobilium* che si andava estinguendo per il rapido diminuire del numero di soci.

La sua organizzazione interna doveva essere identica a quella di altre associazioni consimili: tra i *socii,* l'autorità era detenuta da uno o più priori e da un sottopriore, mentre la parte amministrativa era affidata al massaro.

Sembra che la nostra *Societas* godesse di una particolare floridezza economica: infatti, alla fine del secolo XV si commissionano alcune statue d'argento dorato, del peso, come si dirà, di cinquanta libbre circa, mentre all'inizio del secolo successivo si avrà un deposito presso il Banco di San Giorgio di cinquecento luoghi, diminuiti di 36, alcuni anni dopo, per un contributo alla costruzione delle mura cittadine (4).

2. Come si è visto, nel 1483, la *Societas pacis et amoris* commissionava una statua d'argento dorato di San Simeone: questa era una delle due statue che formavano la « cassa » della *Societas;* l'altra, ugualmente preziosa, era la Vergine col Bambino ed ambedue raggiungevano il considerevole peso di cinquanta libbre circa (5).

Della fabbricazione di esse vennero incaricati otto *socii,* chiamati *octo deputati ad fabricam et operam figurarum,* dei quali conosciamo soltanto Agostino Cattaneo. Ignoriamo quando sia stata commissionata la seconda statua; ad ogni modo, nel 1487, la « cassa » era completa: su un basamento di legno dorato le due statue fiancheggiavano un altare ricoperto da un drappo di seta intessuta d'oro. Il gruppo raffigurava il « mistero » evangelico della Presentazione al tempio.

Per i *socii* sorse, quindi, il problema della conservazione e della custodia di tale opera che, se non altro, risultava di grande valore intrinseco.

(4) Per tutte queste notizie, cfr. gli studi di E. Grendi citati.
(5) Cfr., in *Appendice,* il doc. 1.

La confraternita si rivolse al capitolo della cattedrale (6): Domenico de Mari priore, Agostino Cattaneo, uno degli *octo deputati ad fabricam et operam figurarum,* e Costantino Gentile, uno dei *socii,* chiesero ai canonici di San Lorenzo di poter collocare in un armadio della sacrestia maggiore la cassa: l'armadio sarebbe stato costruito a spese della confraternita, che avrebbe tenuto, da sola, le chiavi di esso e si sarebbe riservata la facoltà di cedere in futuro, a chi avesse preferito, i diritti sulle statue stesse. Il capitolo era tenuto a partecipare al completo, insieme ai capellani della cattedrale, alla solenne processione per le vie della città il 2 febbraio di ogni anno, festa della Purificazione della Vergine, e quindi festa patronale della *Societas;* al capitolo era garantita la permanenza continua delle statue nella cattedrale di Genova anche nel caso che i diritti su di esse fossero stati trasferiti ad altri organismi (7).

3. Alcuni decenni dopo, e più precisamente nel 1541 (8), anche la *Societas pacis et amoris* era in decadenza: il numero dei *socii* si era ridotto complessivamente a sei, dei quali alcuni anche malfermi in salute.

Si presentava urgente il problema della continuità del programma religioso della confraternita e della conservazione delle suppellettili liturgiche di essa. Nel frattempo, il gruppo figurativo iniziale si era arricchito di sei angeli di legno dorato. In forza del diritto che la *Societas* si era riservato nel 1487, e per devozione verso le ceneri del Precursore del Signore, i *socii* superstiti decidevano di donare il gruppo e gli angeli lignei alla confraternita di San Giovanni Battista, istituita e officiante nella stessa cattedrale di San Lorenzo e rappresentata, per l'occasione, da un priore, Giovanni Battista Cattaneo Lasagna, da un sottopriore, Costantino Gentile, e da tre consiglieri, Agostino Salvago, Paolo di Negro e Stefano Fieschi Raggio.

Da parecchi anni non si celebravano più le solenni processioni per le strade della città in occasione della festa della Purificazione della Vergine: in sostituzione di esse, la cui ripresa sembrava impossibile, la con-

(6) Sulla composizione del capitolo di San Lorenzo alla fine del secolo XV e in particolare su Bernardo de Franchis Bulgaro vescovo di Tripoli, cfr. A. M. Boldorini, *Una fonte inedita della visita di Ludovico il Moro a Genova nel 1498,* in « Fonti e studi di storia ecclesiastica », IV, Genova, 1966, p. 237 sgg.
(7) Nella documentazione contemporanea superstite, e cioè nei *Libri del massaro* (*codd. 120, 121,* 1487, 1488) e nei *Livellari,* (*codd. 314, 318*) dell'archivio capitolare di san lorenzo, non abbiamo trovato nessuna notizia dell'accordo tra il capitolo e la *Societas pacis et amoris.*
(8) Cfr., in *Appendice,* il doc. 2.

fraternita di San Giovanni Battista si impegnava a esporre, ogni anno, il 2 febbraio, sull'altare della Beata Vergine *in vestibus albis* la cassa della *Societas pacis et amoris*.

Con questa donazione si potrebbe considerare conclusa l'attività della nostra confraternita.

Stefania Merello Bonaria

1

1487, marzo 30. Il capitolo di San Lorenzo di Genova dichiara a Domenico de Maris, *priore della confraternita* Pacis et amoris *della Beata Vergine, a Costantino Gentile, socio della stessa confraternita, e ad Agostino Cattaneo di avere ricevuto, da custodirsi nella sacrestia maggiore di detta chiesa, sotto determinate condizioni, due statue d'argento dorato, una della Madonna col Bambino e l'altra di San Simeone, del peso di cinquanta libbre circa, poste su una cassa di legno dorato e inframezzate da un altare coperto da un drappo di seta dorata.*

A.C.S.L., *cartella 399, n. 8,* pag. 31 *v.*

In nomine Domini, amen. Venerandum capitulum ecclesie Ianuensis, quorum nomina sunt haec, videlicet Iohannes de Serra magiscola, dominus Maxinus de Flisco, dominus Bartholomeus de Vernatia, dominus Guliermus de Azellio, dominus Hieronimus Buzenga, reverendus dominus Bernardus de Franchis Burgarus, dominus Augustinus de Flisco, capitulariter congregati in claustro superiori dicte ecclesie, sono campanelle, ut moris est, pro infrascriptis peragendis, sponte et eorum certa scientia confessi fuerunt et confitentur et in veritate publice recognoverunt et recognoscunt infrascriptis sociis congregationis et societatis nobilium « Pacis et amoris beate Marie Virginis », videlicet Dominico de Maris quondam Dominici, priori dicte societatis, Augustino Cataneo, uni ex octo deputatis ad fabricam et operam figurarum de quibus infra, et Constantino Gentili quondam Stephani, uni ex sociis societatis predicte, presentibus (1), stipulantibus
c. 33 *r.* et recipientibus pro sese, ac nomine et vice / aliorum sociorum dicte societatis, qui nunc sunt et pro tempore erunt, nec non mihi notario infrascripto, tamquam publice persone, officio publico stipulanti et recipienti nomine et vice aliorum quorumcumque sociorum dicte societatis, qui nunc sunt et pro tempore erunt, et per me dictum notarium infrascriptum, eorundem societatis licet absentibus, se ipsum capitulum habuisse et recepisse statuas, sive magines argenteas et deauratas infrascriptas, videlicet figuram gloriosissime (2) Virginis Marie, cum imagine domini nostri Iesu Christi, quam dicta statua sive imago dicte gloriosissime (2) Virginis Marie in manibus tenet, et statuam sive imaginem sancti Simeonis; que statue sive imagines sunt ponderis librarum quinquaginta vel (3) circa, cum quadam bona sive capsia ligni deaurata, super quam est altare inter medium dictarum statuarum sive figurarum, ornatum panno serico aureo; quas statuas sive imagines dictum venerandum capitulum sive predicti domini canonici per se et successores suos in dicto capitulo promiserunt et promittunt dictis Dominico et sociis, dictis nominibus presentibus ut supra stipulantibus et recipientibus, nec non mihi notario infrascripto, stipulanti et recipienti ut supra nomine et vice aliorum quorumcumque sociorum dicte societatis, qui nunc sunt et pro tempore erunt, et per me dictum notarium infrascriptum, eisdem sociis licet absentibus, tenere in sacristia maiori dicte ecclesie, sub fida et tuta custodia; nec non de cetero et singulo anno, videlicet die purificationis beate Marie Virginis, sive illa die qua dicta societas voluerit et ordinaverit, facere solemnem prossessionem (4) per civitatem Ianuae, cum dicto capitulo et cappellanis dicte ecclesie, hoc intellecto et declarato inter dictum capitulum, Dominicum priorem et socios (5) dictis nominibus contrahentes predictos, quod possit dicta societas, que nunc est et pro tempore erit, in quantum voluerit et ellegerit, cedere et transferre iura sua, tam cum premio sive mercede quam non (6), in quem voluerint, seu quos voluerit dicta societas, que nunc est et pro tempore erit, cum hoc quod dicte statue

(1) presentibus: *in sopralinea.*
(2) *Ms.*: gloriossime
(3) vel: *corretto da* ultra
(4) prossessionem: *così nel manoscritto.*
(5) *Ms.*: sociis
(6) *segue, depennato*: sive

sive imagines ullo unquam tempore aliqua etiam permutatione sequenti possint amoveri, neque alienari a dicta ecclesia per dictam societatem, que nunc est vel pro tempore erit; hoc etiam intellecto et declarato inter dictum capitulum, Dominicum priorem et socios, dictis nominibus contrahentes predictos, quod dicta societas, que nunc est seu pro tempore erit, possit et valeat, ac ei libere liceat, fieri facere in dicta sacristia maiori, armarium seu capsiam, in quo seu qua possint repponi statue seu imagines predicte, cum hoc quod claves dicti armarii sive capsie stare debeant penes societatem predictam, seu deputatos aut deputandos a dicta societate, que nunc est et pro tempore erit; renuntiantes dictum venerandum capitulum Dominico et sociis, dictis nominibus, exceptioni dictarum promissionum et obligationum, sibi ad invicem et vicisim ut supra non factarum, rei sic ut supra et infra, sic non esse, vel non fuisse, vel sic, non se habentis doli, mali, metus in factum, actioni, condicioni sine causa vel ex (7) iniusta (8) causa et omni alii iuri; que omnia et singula suprascripta dicte partes, dictis nominibus, sibi ad invicem et vicisim / presentibus ut supra, stipulantibus et recipientibus promisserunt c. 33 *v.*
et solemniter convenerunt perpetuo habere et tenere ratta, grata, valida et firma queque attendere, complere et effectualiter observare, et contra in aliqua non facere, dicere, vel venire, aliqua demum ratione, occasione, vel causa, que modo aliquo, vel ingenio dici seu excogitari posset de iure seu de facto, sub pena dupli totius eius de quo et quanto contra fieret vel ut supra non observaretur, solemni (9) stipulatione premissa, cum restitutione omnium damnorum, interesse et expensarum que propterea fierent et substituerent, litis et extra, ratis tamen et firmis semper manentibus omnibus et singulis suprascriptis. et sub hipotecha et obligatione omnium bonorum dicti capituli seu ecclesie ac societatis et sociorum predictorum presentium et futurorum. Actum Ianue, in claustro superiori dictae ecclesie maioris, deputato in loco capitulari, anno dominice nativitatis MCCCCLXXXVIII (10), indictione quarta secundum Ianue cursum, die Veneris trigesima martii, in tertiis, presentibus testibus venerabili domino presbitero (11) Francisco de Lacumarcino, archipresbitero ecclesie sancti Iohannis Baptiste de Recho, venerabili domino presbitero Matheo de Cazoregio, cappellano ecclesie maioris Ianue, et Antonio Corso de Bonifacio, cive Ianuae quondam Mathei, ad hec vocatis et rogatis.

Thomas Duracius quondam Baptiste, imperiali auctoritate notarius, predictis omnibus interfui, eaque rogatus scripsi et publicavi, licet per alium extrai fecerim, variis meis negociis occupatus, signum meorum instrumentorum apposui consuetum.

Copia (12).

2

1541, aprile 30. Agostino Spinola di Andrea Giovanni, Giovanni Battista Salvago di Stefano, Battista Spinola di Antonio e Luchino de Marinis, a nome anche degli altri due unici superstiti confratelli della Societas pacis et amoris, *donano alla confraternità di San Giovanni Battista, istituita nella chiesa di San Lorenzo di Genova, due statue d'argento della Madonna col Bambino e di San Simeone, più sei statue di angeli di legno dorato, sotto le condizioni di cui al doc. precedente e che siano esposte alla venerazione dei fedeli il giorno della purificazione della Vergine.*

A.C.S.L., *cartella 399, n. 8,* pag. 31 *r.*

In nomine Domini, amen. Nobilis dominus Augustinus Spinula quondam Andree Ioannis, Iohannes Baptista Salvaigus Stephani, Baptista Spinula quondam Antonii et Luchinus de Marinis, quinque ex septem sociis societatis alias nuncupate « Pacis et amoris nobilium » suis nominibus et nomine et vice Barnabe Spinule infirmantis, Glaris Grilli quondam Luce absentis, pro quibus etc., qui septem (13) sunt omnes restantes ex dicta societate, scientes habere imagines beate Marie Virginis cum imagine Domini nostri Iesu Christi, quam dicta imago Virginis in manibus tenet, et imaginem sancti Simeonis, argenteas et deauratas, que sunt in pondere librarum quinquaginta et ultra, ut dicitur, et quas in presentiarum tenent sub nomine dicte societatis in

(7) ex: *in sopralinea.*
(8) *Ms.*: inusta
(9) *Ms.*: solemnis
(10) *Ms.*: MCCCCLXXXfVIII.
(11) *Segue, depennato*: de
(12) Copia: *d'altra mano contemporanea.*
(13) *Dal contesto, cfr. più sopra, i soci sono in realtà sei.*

ecclesia sancti Laurentii, sub pactis contentis in instrumento inter capitulum dicte ecclesie et tunc agentes pro dicta societate rogato per Thomam Duracium notarium, anno MCCCCLXXXVII, die XXX martii, et scientes habere imagines sex angelorum ligneas et in dicta ecclesia videlicet in sacristia in loco in quo reponebantur et reposite sunt dicte imagines argentee, videlicet in suis armariis pro ipsis imaginibus fabricatis et deputatis et sunt illemet imagines cum quibus solebat fieri processio in presenti civitate qualibet die II ferbruarii omni anno, ad laudem et honorem Dei et beate Marie Virginis et sancti Simeonis, et que processio ulterius non celebratur a longis annis citra et dictam societatem defecisset et in dies deficeret et solum superesse suprascriptos septem nominatos, cognoscentesque non esse decorum et honorificum nec Deo gratum huiusmodi imagines in oculto tenere, prout sequeretur si nomine dicte societatis remanerent, et considerantes in presenti civitate adesse cineres divi Iohannis Baptiste, ob cuius preces et orationes putant statum presentis civitatis regi et gubernari et ob reverentiam (14) et devotionem quam ipsi de dicta devotione gerunt versus piam memoriam prelibati divi Iohannis Baptiste; ideo, omni meliori modo, via, iure et forma quibus eis melius licuerit et licet, donaverunt et assignaverunt ac titulo et ex causa donationis dederunt, cesserunt et transtulerunt devotioni dicti sancti Iohannis Baptiste in presenti civitate (15) institute et pro ea spectabili domino Iohanni Baptiste Cataneo Lasagnie, uni ex prioribus, Constantino Gentilis quondam Stephani, uni ex subprioribus, Augustino Salvaigo quondam Ieronimi, Paulo de Nigro quondam Thadei et Stephano Flisco Ragio, tribus ex consiliariis dicte devocionis, presentibus nominibus et spectantibus, nomine et vice dicte devocionis sancti Iohannis Baptiste et ad cautellam mihi notario infrascripto, stipulanti nomine et vice dicte devocionis, dictas imagines beate Marie et
c. 32 *v.* sancti Simeonis argenteas, cum dictis imaginibus ligneis angelorum / de quibus supra, omnia predicta cesserunt et cedunt dicte devocioni ac etiam omnia iura, actiones et rationes, ipotechas et reales et personales, quae et quas dicti Augustinus (16) et socii dictis nominibus habent et sibi competunt, in dictis imaginibus argenteis et ligneis, attento quod dicta olim societas, suis impensis, fabricari fecit, ipsaque omnia transtulerunt et transferunt in dictam devotionem sancti Iohannis Baptiste, per predictos dominos priores et socios dicte devotionis tenendas, custodiendas et conservandas, sub illis modis pactis et conditionibus contentis in dicto instrumento inter predictos tunc dominos canonicos et agentes pro dicta societate, et in omnibus prout in dicto instrumento per dictum Thomam Duracium notarium continetur, nihil penitus in se retento (17), ita ut dictis iuribus possessionemque et dominium per tradicionem (18) factam per dictum Augustinum Spinulam dicto nomine, prefacto spectabili domino Iohanni Baptiste Cattaneo Lasagnie, dicto nomine, in presentia mei notarii et testium infrascriptorum, constituentes, etc. que omnia etc.; acto quod semper requireretur, quod in die purificationis beate Marie, que occurrit die secunda februarii cuiuslibet anni, quod dicte imagines reponantur super altari beate Marie Virginis, in vestibus albis sitto in ecclesia predicta maiori Ianuensi; quod pro illa ad honorem Dei, beate Marie Virginis et sancti Simeonis poni debeant. Actum Ianue, in ecclesia maiori, in cappella sancti Iohannis Baptiste, anno dominice nativitatis millesimo quingentesimo quadragesimo primo, indictione tertia decima secundum Ianue cursum, die sabati, trigesima aprilis, hora vigesima in circa, presentibus venerabilibus Pelegro de Scopexis de Castigliono et Baptista de C... ariis (19) de Diano, cappellanis in dicta ecclesia Ianuensi, ac Baptista Gentile Lavagnino quondam Nicolai, cive Ianue, testibus ad premissa vocatis et rogatis.

(14) *Ms.*: reverentia
(15) *Ms.*: civitati
(16) *Ms.*: Augustini
(17) *Ms.*: retentis
(18) *Segue parola illeggibile per macchia d'inchiostro.*
(19) C...ariis: *macchia d'inchiostro nel ms.*

Dei palazzi "mercantili" genovesi

A proposito del Palazzo di Ambrogio de Nigro a Banchi

Riprendendo l'esame dei palazzi genovesi del Rinascimento, già studiati altra volta panoramicamente in un felice tentativo di identificare i palazzi « anonimi » del Rubens (v. Boll. Lig., VI-1954, pag. 35 sgg.), l'Autrice ne considera analiticamente uno, rimasto allora inidentificato, e lo inquadra in una serie tipica che costituisce un singolare caso di ambientamento « genovese » di modelli accademici propri di maestri per gran parte forestieri.

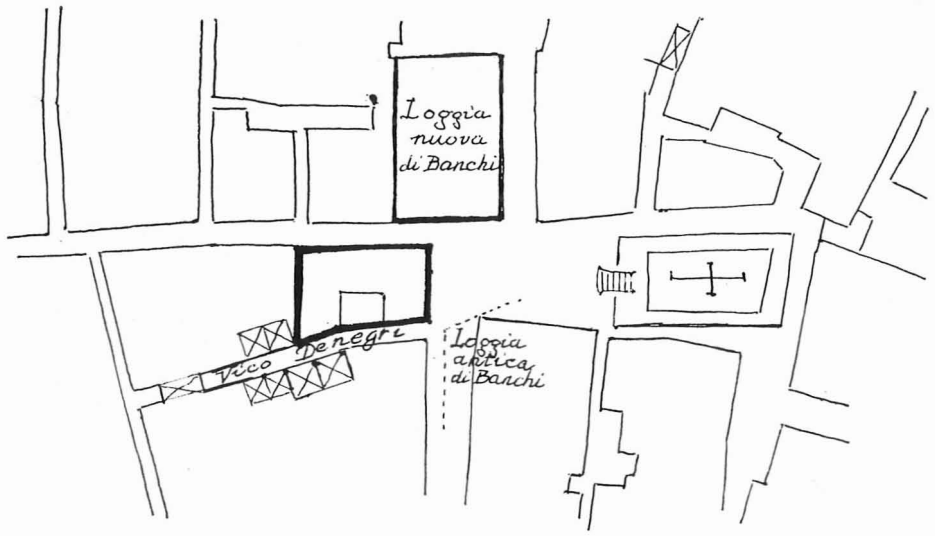
Le vicende della costruzione del palazzo de Nigro (1) a Banchi, realizzato intorno al 1570, si collocano veramente a metà tra cronaca e storia, a metà tra architettura e urbanistica.

Sono vicende private di personaggi illustri, qual era Ambrogio de nigro, uno dei governatori e dei procuratori della Repubblica, all'epoca della sistemazione del palazzo, e poi doge dal 1585 al 1587 (2). Ci introducono nella precisa burocrazia dei regolamenti edilizi di allora, tanto puntigliosamente rigorosi nelle pratiche per l'approvazione dei progetti e nelle difficoltà interposte per ottenerne varianti; ci mostrano gli interventi anche pesanti della magistratura nei vincoli e nella pianificazione. E quando finalmente arriviamo all'architettura, non possiamo dare un giudizio del palazzo se non nel particolare carattere ambientale, in un confronto che lo collega ad opere sorte in analoghe situazioni urbanistiche, e che lo definisce modello ai successivi della piazza di Banchi.

Il vecchio palazzo medioevale doveva apparire al gusto raffinato di Ambrogio, uomo di mondo e uomo di cultura, lui stesso letterato e poeta, inadeguato ad esprimere il suo personale prestigio, troppo dissimile com'era dall'ampiezza dei cortili e degli atri, dalla chiara distribuzione delle parti, che si era manifestata già trent'anni prima nei palazzi di Antonio Doria e di Geronimo Grimaldi, e che in quel decennio si era

(1) O *di negro* o *de negri*. Troviamo in tutti i documenti del Cinquecento l'assoluto prevalere della forma *de nigro*. Più raramente troviamo le altre due, che pure sono quelle sopravissute nelle vie pubbliche che alla nostra famiglia sono state intitolate: vico Denegri e piazza Di Negro.

(2) L. M. LEVATI, *I Dogi biennali dal 1528 al 1699*, Genova 1930, vol. I, pag. 189.



1. — Topografia della zona di Banchi.

magnificamente espresso nella continuità della Strada Nuova. Anche la piazza, nel suo complesso, appariva ancora a quella data « disforme alle linee e inelegante degli edifici » (3). Lo stesso Ambrogio si vanterà di aver « tanto ampliata e magnificata » la strada.

Di qui il desiderio di Ambrogio di ricostruire il palazzo.

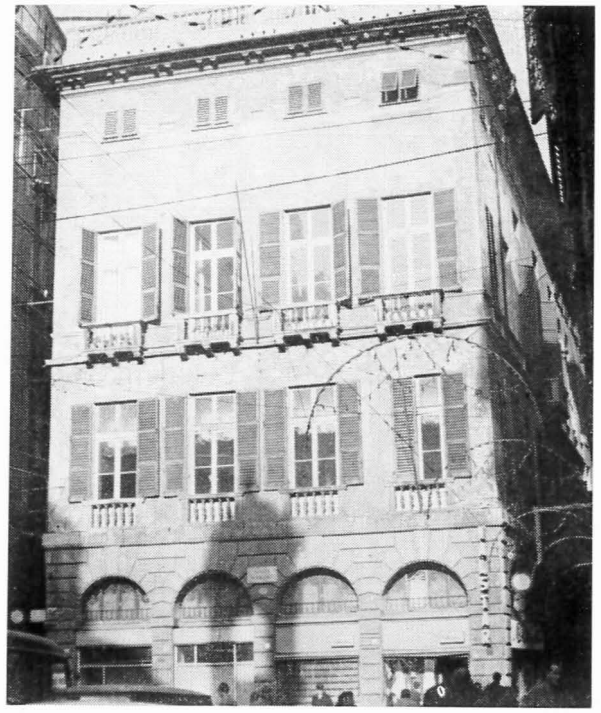
Siamo negli anni in cui la vecchia loggia di Banchi, realizzata all'inizio del secolo XV, coi suoi trenta palmi di larghezza e settantacinque di lunghezza, non appare più sufficiente. Tra le soluzioni possibili per un ampliamento, troviamo quella di riservare ad uso pubblico il portico del palazzo di Ambrogio de nigro, in evidente analogia con quanto era stato fatto più di un secolo e mezzo prima, quando la loggia antica era stata sistemata appunto al pianterreno del palazzo che si costruivano i fratelli Angelo e Ottobono de nigro (4).

Ecco allora l'intimazione del Senato ad Ambrogio: *Ad calculos decreverunt quod omnes appotece que sunt sub domo dicti ill.mi Ambrosii et que olim erat q. Io. Bapte. de Nigro q. Oliverij et que domus sita est in platea bancorum accipiantur diruantur ac convertantur in usum publicum ibique construantur porticus ad eam formam et amplitudinem que iam dessignata et expressa est in intimatione facta parti dicti Ill.mi*

(3) F. Alizeri, *Guida illustrativa del cittadino e del forestiero per la città di Genova,* Genova 1875, pag. 109.

(4) F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova,* Genova 1846, vol II, pag. 301.

2. — Palazzo de Nigro a Banchi: il fianco verso la piazza.



D. Nobilis ac nunc ill.mo Ambrosio de Nigro anno preterito die prima septembris... Omissis (5).

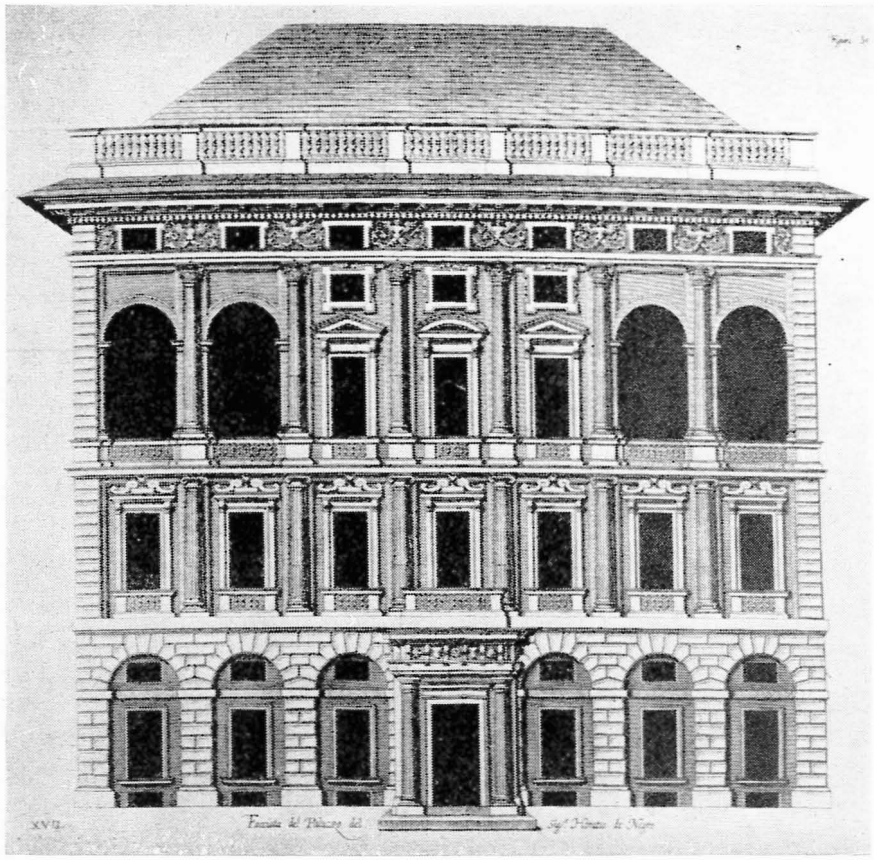
L'anno preterito è il 1568, la trascrizione della nuova intimazione è del 6 luglio 1569. Ma, subito dopo, una precisazione importante: da una parte ci informa che è passata in giudizio la richiesta di Ambrogio di rettificare i confini e rendere regolare la facciata della nuova casa; dall'altra, per quanto riguarda il vincolo del portico, è precisato che *...Insuper statutum ac decretum quod si per totum mensem martii anni domini 1572 non fuerit inceptum opus dictorum porticorum construi designatorum diruique coepte appotece posite sub dicta domo, tam respublica quam dictus ill.mus Ambrosius sint et remaneant liberi et soluti ab omnibus obbligationibus, oblationibus et intimationibus factis susceptis ac secutis in hac materia...* (6).

Nel 1570 i Padri del Comune, rinunciando a soluzioni di compromesso, finalmente decidono di « fare la loggia in forma più nobile e ampia » (7), e cioè nella forma attuale, da tutti conosciuta, col grande peristilio di 34 per 24 metri.

(5) ASG, Manuali del Senato, 1959. V. doc. in appendice, I.

(6) ASG, Manuali Senato cit. V. Appendice, II.

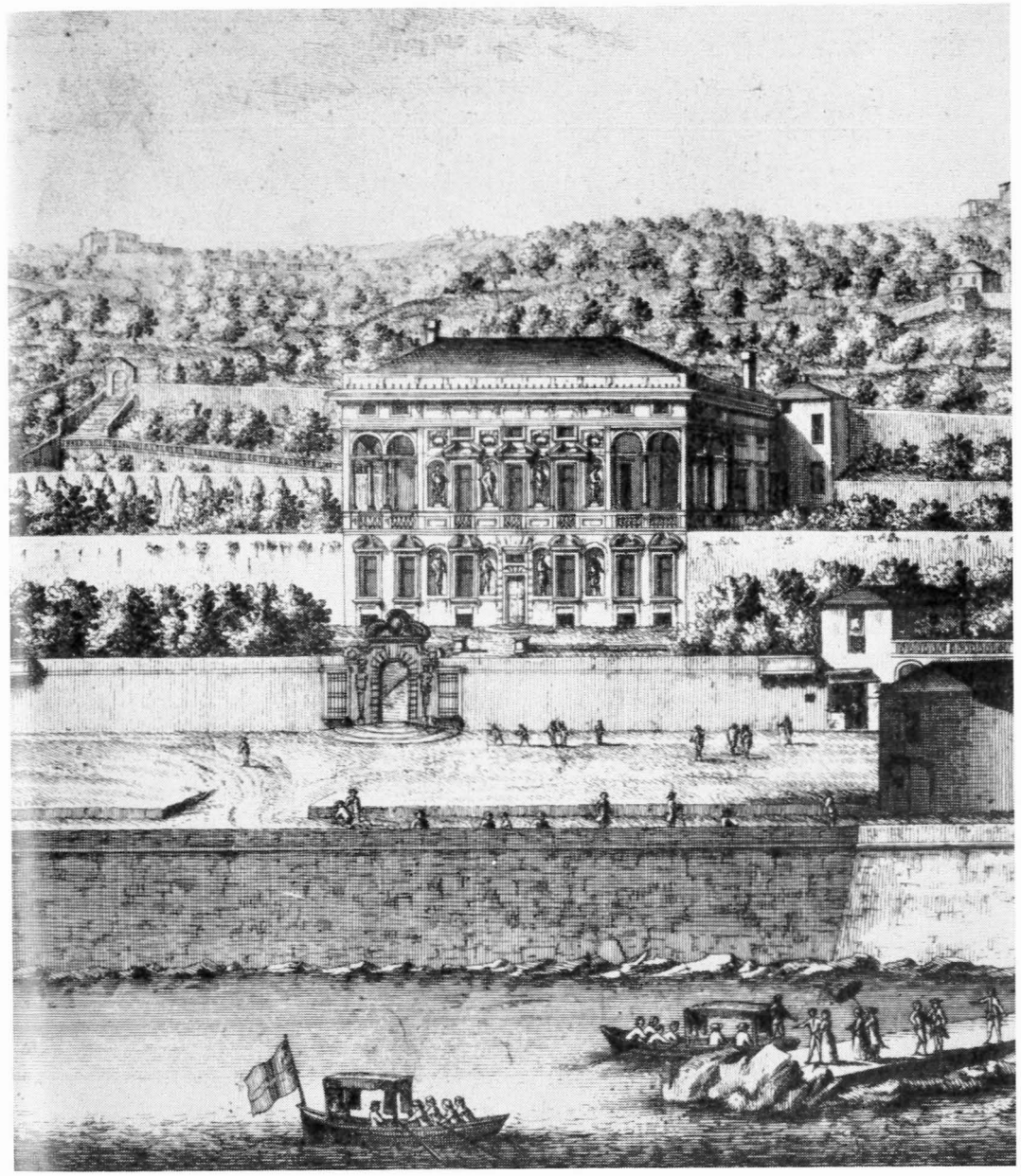
(7) F. Alizeri, *Guida artistica* cit. vol. II, pag. 301.



3. — Palazzo de Nigro: la facciata (da « I Palazzi di Genova » di P. P. Rubens).

Così Ambrogio è libero, e realizza il suo nuovo palazzo. Rettifica la facciata facendola perpendicolare alla piazza, anche se deve rinunciare per questo a un palmo e un quarto di terreno, che diventa suolo pubblico. Ma la strada è ancora relativamente stretta, e non permette particolare movimento né aggetti. Sul portale, approvato dal Magistrato, sono previste delle statue, che dovrebbero essere « per ornamento della casa magnifiche », e lo stemma. Ma nel 1573 le statue non sono ancora compiute e, anche per potersi affacciare e guadagnare minimamente la vista di Banchi, alle statue si sostituisce un « poggioletto di marmo bianco trasforato ».

Di qui le ultime difficoltà, quando il palazzo era ormai finito ed abitato: la « zia Argentina », che abita nella casa contigua, più internata verso San Luca, si appiglia a un cavillo giuridico per protestare



4. — Villa de Nigro a Fassolo. Da una stampa anonima del secolo XVIII. Collezione Balbi di Piovera.

circa il poggiolo, che a suo dire le toglie la vista di Banchi (8). I Magistrati infatti il 2 giugno avevano proibito il poggiolo e « come quel giorno resto finita la cura di due di loro, non ha potuto poi il magistrato intender in la causa essendogli proibito variar gli ordini de' loro predecessori, senza licenza di questo Ill.mo Senato ». Cosicché Ambrogio il 7 ottobre 1574 deve rivolgersi al Senato stesso, perché conceda al Magistrato di mutare la decisione presa, e permettere il poggiolo al posto delle statue. La sanatoria è concessa il 19 ottobre. E ancor oggi il breve « poggiolo traforato » costituisce il proporzionatissimo coronamento del portale, secondo uno schema che, come rivela anche Ambrogio nella lettera che accompagna la richiesta ufficiale, era diventato tanto frequente. Tale lettera (9) ci appare fra tutti i documenti il pezzo di maggiore interesse, per la sua precisione e insieme per il tono discorsivo che suggerisce altri particolari, quali i lavori nella villa di Fassolo.

Una serie interminabile di pratiche dunque hanno caratterizzato la costruzione del nuovo palazzo di Ambrogio. Purtroppo, se esse ci permettono di precisarne i tempi, non ci danno, trattando sempre di vincoli o di controversie, la minima indicazione circa l'architetto che operò il rinnovamento. Non si tratta, abbiamo visto, di costruzione in una zona libera, di nuova urbanizzazione, ma di un rifacimento in pieno centro, con tutti i vincoli che questo comporta. Sembra quasi una ricorrenza fissa per le case dei de Negri, che anche a Fassolo, dove pure l'ampiezza dell'area sembrerebbe concedere tutta la libertà, Ambrogio pochi anni prima aveva rifatto, intervenendo sulle vecchie mura di una casa già dei de Negri nel '400, il magnifico palazzo noto col nome dello Scoglietto (10).

Il palazzo di città rivela con evidenza, nella cercata ripetizione delle logge angolari, nell'architettura dipinta, il richiamo al modello di Fassolo non un *unicum,* però tanto partecipe dei caratteri precipui delle ville genovesi. Ma anche il palazzo di villa è anonimo, e le trasformazioni settecentesche del Tagliafichi gli hanno ormai dato il noto aspetto neoclassico, cancellando per sempre quello originario cinquecentesco.

Solo una stampa del secolo XVIII, ci testimonia la forma originaria dello Scoglietto, mentre quella del palazzo di Banchi ci è testimoniata

(8) All'archivio Civico, Magistrato dei Padri del Comune, filza N. 93, sono conservati i documenti relativi alla pratica: 1° — Richiesta di Ambrogio de Nigro di revisione della sentenza (7 ottobre 1574); 2° — Lettera di accompagnamento; 3° — Autorizzazione ad esaminare la causa (8 ottobre); 4° — Bando di pubblicazione della sentenza (19 ottobre); 5° — Opposizione di Argentina de Nigro; 6° — Convalida della sentenza (25 ottobre). Del dibattimento, ricco anche di spunti umani, riproduciamo in Appendice i testi più significativi (Docc. III e IV).

(9) V. Appendice, III.

(10) ASG, *Diversorum* Reg. N. 34. Damiano de Nigro risulta possessore della villa, in data 20 febbraio 1443; cfr. da A. Pesce, *Il ratto di una fanciulla in Genova,* in Riv. Ligure di Scienze Lettere e Arti, 1906.

5. — Palazzo de Nigro: il poggioletto sul portale in Via S. Luca.



dal Rubens (11). I mutamenti del palazzo di città sono certamente inferiori a quelli del palazzo di villa, e riportabili ad una lenta decadenza di esso, per cui sono state aggiunte tramezze e baraccamenti, e all'effetto del tempo, che ha quasi completamente cancellato la decorazione a motivi architettonici.

Le differenze che possiamo notare fra le forme attuali e quelle disegnate dal Rubens datano evidentemente dall'origine. Presumibilmente il Rubens non riproduce né il progetto poi variato (il portale è sovrastato dal poggiolo e non dalle statue) né un rilievo diretto. Esatti sono i muri perimetrali con le irregolarità sul retro, le misure generali,

(11) È questo, insieme a quello di Tomaso Pallavicino, l'unico palazzo che risultava non ancora identificato nei « *Palazzi di Genova* » del Rubens, editi dalla CIELI nel 1955. Allora io stessa, ancora studente, avevo curato gli ultimi riconoscimenti, ma a proposito del palazzo indicato col nome di Horatio de Negro fui fuorviata dalla mancanza assoluta di indicazioni, nelle fonti, del palazzo di Banchi, e invece dalle frequenti citazioni di quello di Fassolo. È pertanto la prima volta che viene pubblicata l'ubicazione di questo palazzo. Ma è a Mario Labò che deve essere attribuito il merito del riconoscimento, come risulterà nell'annunciata sua opera postuma su quei « *Palazzi del Rubens* » che Egli ha per primo e sempre acutamente e amorosamente studiato.

L'Horatio del Rubens è appunto il figlio di Ambrogio, ed è proprietario del palazzo dal 1601 al 1618. Quando il Rubens, verso la fine del terzo decennio del '600, pubblica la seconda parte della sua opera, Orazio è morto da una decina d'anni, ma è col suo nome che il palazzo rimarrà ai posteri.



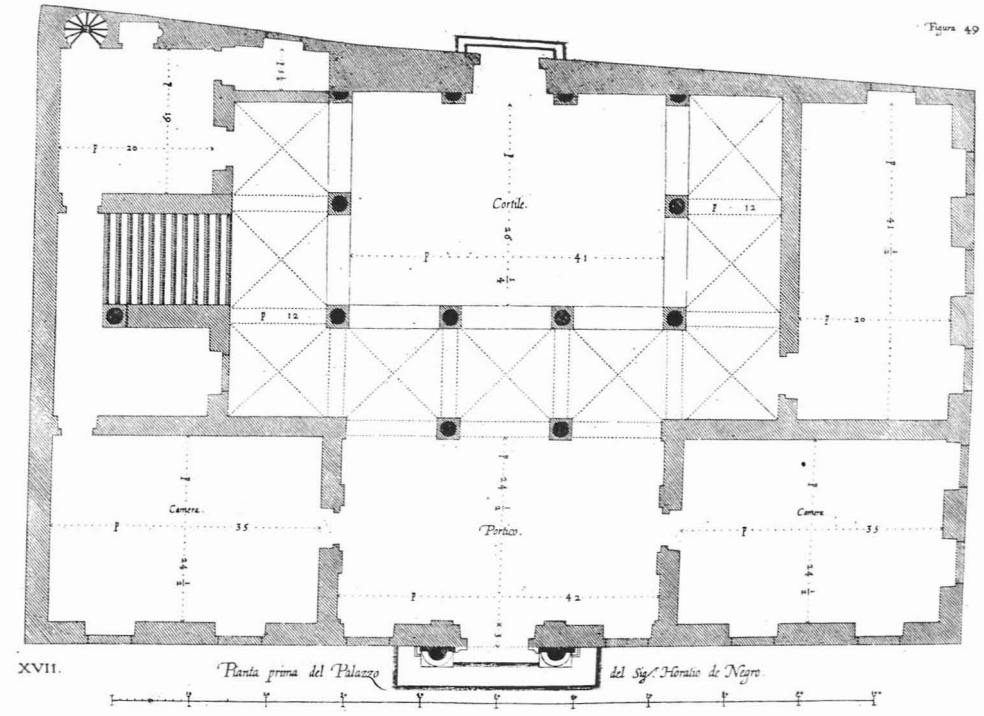
6. — Palazzo de Nigro: scorcio della loggia in facciata verso Via S. Luca.

ma nella divisione interna alcuni elementi, pur con una documentazione esatta, risultano imprecisi (12). Anche le logge mostrano differenze tra disegno e realtà. Non tanto evidentemente per la loggia di sinistra, finta in pittura nella facciata in un desiderio tipicamente manieristico di illusione, che tutto confonde fra realtà e scenografia (che infatti è disegnata nella facciata, ma non ha riscontro nella pianta del Rubens), quanto per quella di destra, realmente aperta a due fornici, ma non poggianti su un pilastro con la semicolonna addossata, bensì su una colonna libera e snella come a Fassolo. Colonna ancor libera oggi, e non murata nemmeno per inserire i finestroni attuali, che sono fissati a un telaio di legno.

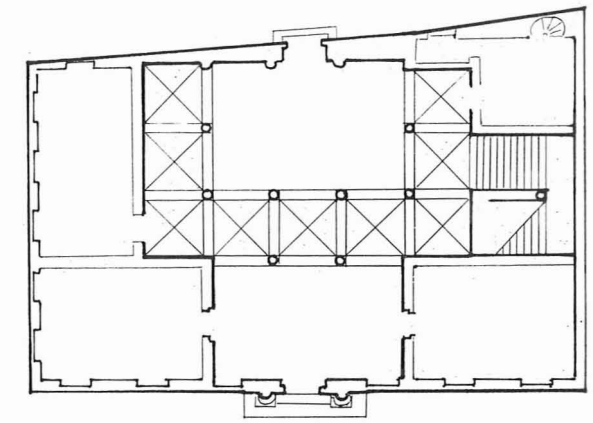
Ma le differenze interessanti non sono tanto in questi piccoli particolari, quanto nella soppressione degli scagni e delle botteghe, che nella traduzione fiamminga il Rubens quasi sempre elimina, perché evidentemente non rispondenti alla destinazione proposta; e nell'alterazione della parte centrale atrio-cortile.

Il portico, presumibilmente da sempre limitato ad un solo asse, e non a tre, come appare dal Rubens, si apre sul porticato del cortile con un movimento ad esedra, dimostrato dai voltini a tre spicchi anziché dalle volte a crociera. Ne deriva una ricerca di valori luminosi, una fantastica improvvisa dilatazione di spazio in senso orizzontale, non essendo possibile, per la situazione urbanistica, uno sviluppo in profon-

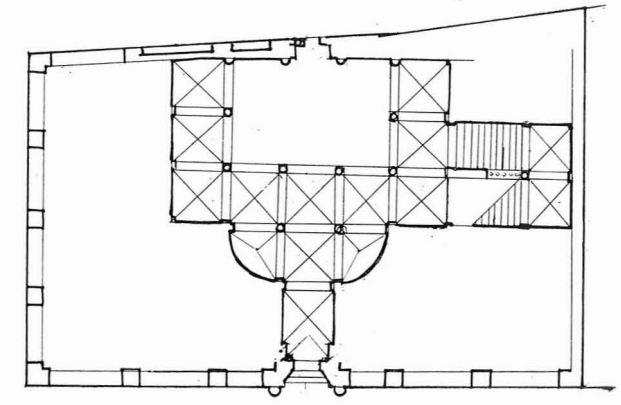
(12) Un errore dell'incisore è evidente. Basta infatti controllare le misure indicate in palmi con la realtà: 12 palmi (quasi tre metri) è indicata la larghezza dell'intercolunnio del loggiato; circa tre metri comprendono invece il raggio della colonna. Se ridisegnamo con questa rettifica il complesso atrio-loggiato-scalone, troviamo che esso si inserisce a perfezione nel perimetro, permette lo sviluppo dell'esedra soppressa dall'incisore, e dà la reale ampiezza ai saloni, e soprattutto ai pianerottoli, compressi in modo assurdo nelle piante del Rubens. V. figg. 7-9.



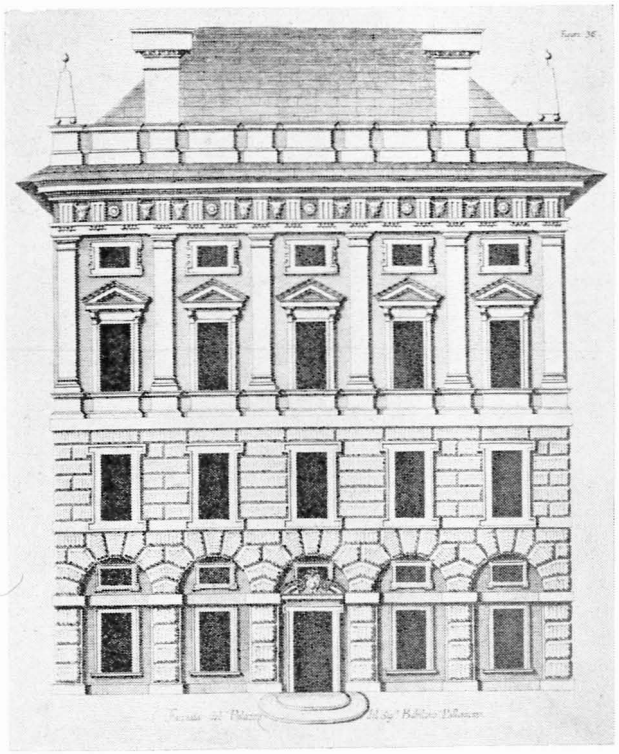
7. — Palazzo de Nigro: pianta, dal Rubens.



8. — Schema del pianterreno, come risulta dal Rubens (raddrizzata l'inversione della stampa destra-sinistra).



9. — Schema del pianterreno, come è nella realtà. - Dal confronto l'errore dell'incisore risulta evidente. L'abnorme ampiezza del cortile rende impossibile il normale sviluppo del pianerottolo ed è forse causa della soppressione dell'esedra. - Appare chiarissima la maggiore organicità ed articolazione dell'opera realizzata, nella progressione assiale d'ampiezza e di luminosità, in confronto con la rigidità suggerita dal disegno rubensiano.



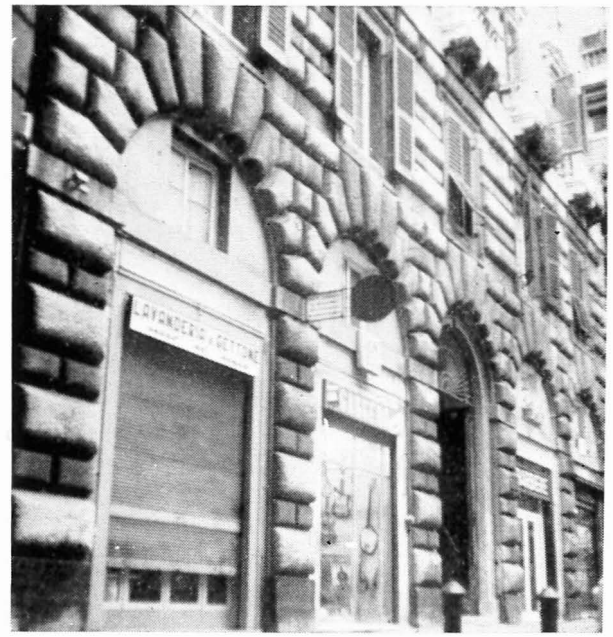
10. — Palazzo Pallavicino in Fossatello, dal Rubens.

dità (anche se il senso assiale era affermato dal portale sul vicolo posteriore). Ai piani superiori poi, l'aprirsi delle logge, l'affacciarsi a terrazzo sul cortile, risultano inconsuete nei palazzi del centro antico. Una notevole articolazione dunque, una tendenza a una dinamica e ad una illimitatezza spaziale caratterizzano l'organismo del palazzo, quasi si volesse ricreare in pieno centro la libera concezione architettonica di edifici legati ai giardini e scenograficamente « moderni ». Nell'interno lo scalone si apre sul fianco del loggiato, oltre il movimento ad esedra; è lo scalone normale, con arco rampante, che piega ad L al secondo piano per poter sfociare nella loggia in facciata. Un'intimità raffinata si rileva nella cura dei particolari, nella varietà manieristica delle belle porte in marmo dei ballatoi e delle logge, e in quelle più monumentali in pietra nera del salone, nelle iscrizioni latine che immediatamente rivelano l'umanesimo di Ambrogio (13).

---

(13) DII FACIENTES ADIVVANT — FESTINA LENTE — NOSCE TEIPSVM — TENDIT IN ARDVA VIRTVS — VIRTVTIS INVIDIA COMES — DIFFICILIA QVAE PVLCHRA etc.

11. — Palazzo Pallavicino: particolare del bugnato di base.



Motivi questi che differenziano il nostro anche dai palazzi Pallavicino e Centurione di Fossatello, fra i quali per tanti altri motivi, anche cronologicamente, si colloca.

Nessuno dei tre infatti è esclusivamente dimora gentilizia, ma anche sede di attività commerciale. Non soltanto il decoro artistico della facciata, la ricchezza degli atri e degli scaloni, ma, al pianterreno, la serie dei piccoli scagni, delle « appoteche », ripetutamente denunciate nei vari documenti che riguardano il palazzo e nel testamento di Ambrogio (14).

Commistione di attività pratica e di vita privata, che non ci stupisce nel carattere dell'economia genovese, dove semmai l'eccezione è costituita dai palazzi come quelli di Strada Nuova, che ostentano il fasto e una particolare esigenza politica. Ben più tipicamente genovese è la soluzione della stessa chiesa di San Pietro in Banchi, che, rifatta negli ultimi decenni del '500, si erge proprio sugli scagni, in un connubio di pratica e di religiosità che si risolve in una mirabile sintesi architettonica.

Modello forse insuperato per questi palazzi a doppia funzione fu indubbiamente quello già citato che Cipriano Pallavicino costruì nel 1540 in piazza Fossatello, e che è riportato dal Rubens come palazzo di Babilano Pallavicino. Anch'egli ricostruì su vecchie mura, anch'egli, a detta dell'Alizeri, « nobilitò ad un tempo le proprie case e la nuova piazza

---

(14) In ASG, Atti del notaro Leonardo Chiavari. V. Appendice IV.

mercé d'un prospetto che guardando a San Siro occupasse quest'area, ov'ella è più larga e più retta e più ovvia a vedersi ».

Il rifacimento, portando la facciata principale sulla piazza, pose in secondo piano la facciata sul vicolo, che era arricchita dal portale scolpito nel 1503 da Michele Antonio Carlone per Cipriano Pallavicino seniore, e che ora è all'Albert and Victoria Museum di Londra (15).

Un'antica tradizione raccolta dall'Alizeri attribuisce il palazzo al Serlio. Purtroppo i mutamenti sono stati in questo caso talmente radicali che oggi riconosciamo assolutamente originario soltanto il magnifico bugnato del basamento. Ma è facile riscontrare come esso risponda alle indicazioni che il Serlio dà nel quarto Libro dell'Architettura sull'*Opera rustica*, sia come grammatica, sia come significato generale. Essa appare, come dice il Serlio, « fortissima,... e grata all'occhio, e ingegnosa d'artificio », « ...l'ornamento eccede la necessità per dimostrare l'arte e anco la ricchezza di chi fa fabbricare, questa invenzione è fatta per comodità, per fortezza e per decoro... ».

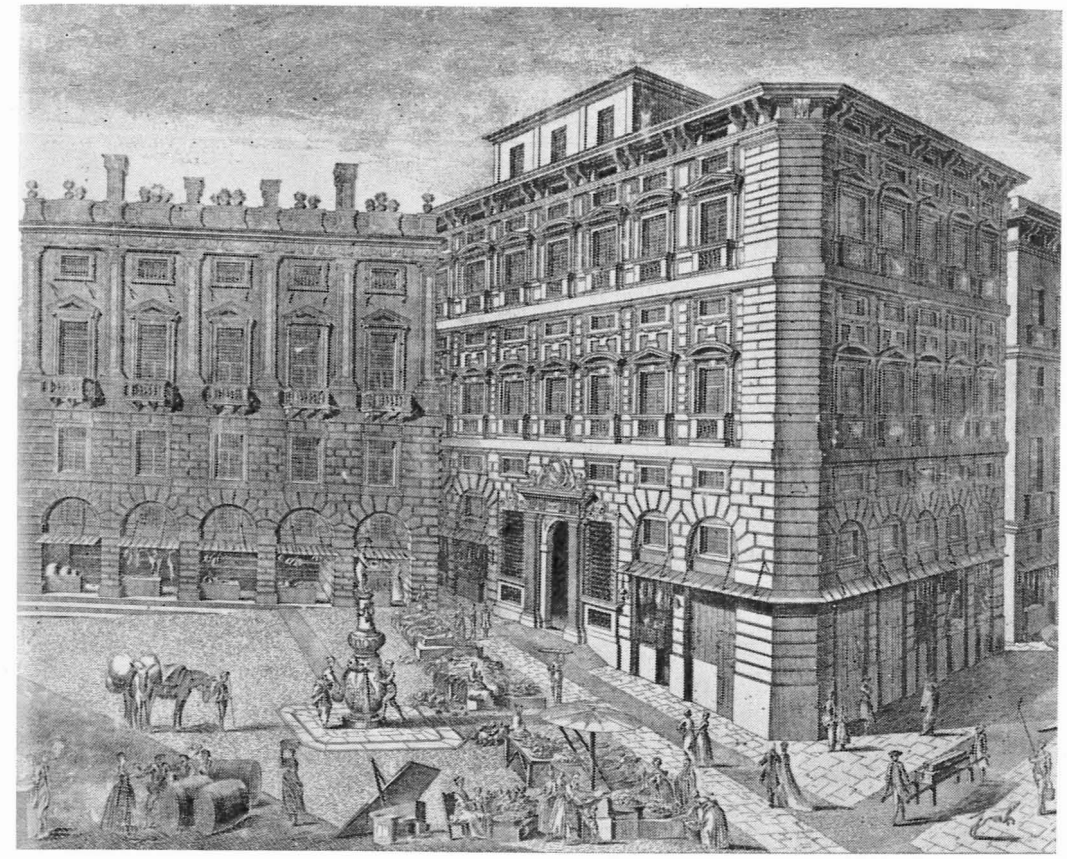
È impossibile allo stato attuale approfondire l'esame dell'opera. Troppo radicali i mutamenti della facciata, che è stata alzata di un piano ed ha assunto una freddezza neoclassica, e dell'interno, completamente trasformato. Ma i disegni del Rubens e le incisioni settecentesche ci permettono di restituirne idealmente almeno la facciata, e ce ne confermano le premesse non genovesi.

Il palazzo di Bramante per Raffaello in Borgo, con le botteghe aperte nel basamento bugnato, e il piano nobile ad ordine unico e finestre alternatamente centinate e a timpano triangolare, lo preannuncia forse più mediatamente, i suggerimenti del Serlio forse più prossimi. Ma indubbiamente questo palazzo a botteghe di Bramante costituisce un prototipo che a Genova, più che in altre città, ha trovato un terreno fecondo.

Anche per una simile destinazione e una simile posizione ambientale, il palazzo di Ambrogio de Nigro si è ispirato a quello di Cipriano Pallavicino, ma non ne ha più la vigorosa animazione, è più riflesso, più piatto: nel basamento lo slancio del ventaglio rustico si quieta, e il variare dei piani delle bozze scompare in una castigatezza calligrafica.

L'alto piano nobile del palazzo Pallavicino doveva apparire tanto più essenziale e plasticamente animato; in quello di Ambrogio il ripetersi dei due piani nobili ne attenua il carattere classico. L'altezza gli dà un accentuato senso di verticalismo, che lo intona agli esempi più antichi e agli stessi contigui palazzi de negri, che sul vicolo omonimo conservano le altissime logge medievali, ma che indubbiamente lo allontana da una misura più rigorosamente classica. Le forme bramantesco-raffaellesche sono infatti ormai più lontane che non per il palazzo Pallavicino, e molto

(15) R. W. Lightbown, *Three Genoese Doorways,* in « The Burlington Magazine », Ottobre 1961.

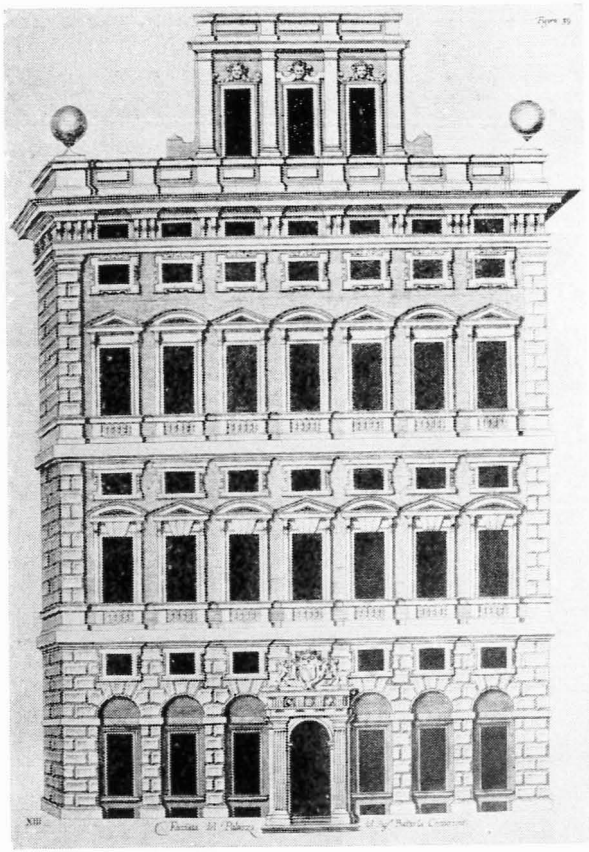


12. — Piazza Fossatello (Disegno del Torricelli, incisione di L. Guidotti, da Antonio Giolfi, 1768). I Palazzi Pallavicino e Centurione nel loro aspetto originario, con le caratteristiche botteghe soppresse nei disegni del Rubens.

più vicine invece appaiono le forme manieristiche in tutti i particolari della decorazione, più varia, più minuta, nel tipico motivo delle finestre del primo piano nobile e del mezzanino, e nell'evidente illusionismo della loggia finta in pittura. Essa, pur rifacendosi agli esempi delle ville genovesi, riporta all'architettura « copiosa di lumi » predicata appunto dal Serlio.

Il carattere di questi palazzi sarà continuato nel '600, tra gli altri, dal palazzo Centurione di Fossatello e da quello Sauli di Campetto, illustrati dal Rubens, e poi ancora da quello dei Serra a Banchi.

Il palazzo Centurione, pur nel suo diverso carattere, indubbiamente si richiama al contiguo Pallavicino, dal quale riprende il basamento bugnato in cui si aprono le botteghe che ancor oggi caratterizzano la fisionomia attiva e mercantile di Fossatello. Fu costruito nel 1612, come si



13. — Palazzo Centurione, dal Rubens.

legge nell'iscrizione sulla fascia segnapiano: DEO FAVENTE BAPTISTA CENTVRIONVS CHRISTOPHORI FILIVS HAS AEDES IN GENTILITIO SOLO NON MEMORIAE QVAM SIBI VIRTVTE COMPARANDAM STATVIT VERVM SVO POSTERORVMQVE SVORVM VSVI AC VRBIS ORNAMENTO A FVNDAMENTIS EREXIT ANNO MDCXII.

Sviluppa due piani nobili. Si arricchisce di una decorazione plastica che ha suggerito al Ratti, con una svista cronologica già notata dall'Alizeri, l'attribuzione all'Alessi. All'interno volge sul retro lo scalone ad arco rampante tra loggia e loggia, secondo una tipologia genovese già affermata nel palazzo Lercari, e risolta indubbiamente con maggiore grandiosità di quanto non avvenga nella scala un po' incerta del palazzo di Ambrogio de Nigro.

Ancor più personale il palazzo Sauli, di Bartolomeo Bianco. Esso rifiuta le botteghe nella facciata su Campetto, da dove, attraverso il portico, in una lunga veduta assiale si scorge il cortile e il grande ninfeo

terminale, tipico delle abitazioni nobili, ma le riserva sul fianco di Soziglia, più direttamente legato alla corrente dei traffici.

Quanto a Piazza Banchi, Giovanni Aycardo la sistemerà definitivamente costruendo il palazzo per i Serra. In esso il richiamo al palazzo de Nigro è assolutamente evidente: stesso basamento bugnato in cui si aprono le botteghe, stessa architettura dipinta ai piani superiori. A parte gli affreschi, è una tipologia che poi diventerà quasi *standard* dopo che gli stili storici nell'Ottocento l'avranno ripetuta per tutta la città. Ma l'opera dell'Aycardo in piazza Banchi non ha nulla di generico, e ci interessa soprattutto come conclusione di quella sistemazione della piazza, che era cominciata anche col rinnovamento di Ambrogio de Nigro, e come opera architettonica che a quella si ispira.

Si potrà dire che questa è una « carellata » sui palazzi « mercantili » di Genova, e che manca un giudizio sull'oggetto primo del nostro discorso. Ma ciò forse non è casuale. Il palazzo di Ambrogio de Nigro infatti non si impone tanto per precipuo valore artistico, quanto per le sue caratteristiche storiche e urbanistiche. Di per sé è un palazzo che risente di molti compromessi, di molte voglie, ed a cui è mancato un architetto che queste potesse risolvere in un fatto inequivocabilmente e assolutamente originale.

Emmina De Negri

APPENDICE

I

ASG, *Manuali del Senato;* 1569, pag. 64 verso, in data VI Julii:

« Illustrissimus et Excellentissimus Dux Illustres Gubernatores, etc. amoto Illustrissimo Ambrosio de Nigro non volente in causa dicere respicientes ornamentum urbis incolumitatemque civium quibus Respublica in primis constat habito super negocio infrascripto diligenti examine, atque prius auditis Magnificis Jacobo Pallavicino quondam Joannis, Baptista Cattaneo quondam Thome, Eliano Spinula et Baldassarre Lomellino, quibus cura rei pertractande ac postea referende demandata fuerat. Ad calculos decreverunt quod omnes appotece que sunt sub domo dicti Illustrissimi Ambrosii et que olim erat quondam Jo Bapte de Nigro quondam Oliverii et que domus sita est in platea bancorum accipiantur diruantur ac convertantur in usum publicum, ibique construantur porticus ad eam forman et amplitutidem que iam dessignata et expressa est in intimatione facta parti dicti Illustrissimi Domini Nobilis ac nunc Illustrissimo Ambrosio de Nigro anno preterito die prima septembris manu Francisci cui habeatur relatio, quod si inter ipsos magnificum Jacobum et ceteros collegas de pretio earum cum deputatis familie nobilium de Nigro amicabili via et compositione conventum fuerit aliorum arbitrio et inditio, nihil erit opus, si vero inter se de pretio ipso dissenserint, tunc et eo casu decreverunt eligendum esse magistratum septem prestantium civium, qui rem estiment pretiumque constituant appotecis ipsis iuditioque eorum stetur ac quinque ex ipsis septem sententia valeat roburque obtineat. Et predicta decreverunt fideicommissariis alijsque quibus cumque in contrarium facientibus non obstantibus omnibus reliquis octo calculis albis concurrentibus conditione adiecta quod pretium ac processus dictarum appotecharum habeant eandem naturam, eadem vincula, exponique et applicari debeant ad eosdem usus quibus obnoxii erant et in quos convertebantur

ac converti debebant pensiones dictarum appotecarum, quarum loco dictum pretium ac processus serviat nec in alium quempiam usum erogari possint. Habeant preterea dicti Magnifici Jacobus et college curam atque onus eliciendi a civibus via persuasiva peccunias que erunt opus ad precium dictarum appotecarum satisfaciendum comparandique coram Magnifico Officio Sancti Georgij ad ea omnia requerenda et impetranda que sibi visa fuerint in usum et satisfactionem pretij predicti et hec omnia facta esse intelligantur citra aliquod preiudicium ac novationem eorum omnium que concessa et intimata fuerunt per dictos Illustrissimos *Dominos* dicto Magnifico Ambrosio de Nigro facta etiam predicta omnia sint et esse intellegantur citra aliquod onus et impensam Reipublice sed pretium dictarum appotecarum solvi et satisfieri debeat ex illis formis et subventionibus quas peperer it industria dictorum Magnificorum Jacobi Pallavicini et collegarum quibus constructionem porticorum operisque executionem huius decreti virtute demandaverunt ac demandant.

II

ASG, *Manuali del Senato,* 1569, pag. 65 verso, in data VII Jiulii:

« Illustris Ambrosius de Nigro ad calculos ipso amoto ad eius supplicationem acceptata prius oblatione per eum facta palmarum trium, quibus obtulit erigere porticus constituendos sub eius domo quam quidem oblationem in vim obligationis acceptaverunt quatenus etiam et non aliter porticus ipse construentur tunc et eo casu concessum ut possit alere et implere bacchellus exeuntes ac se extendentes palmum unum cum quarta parte alterius ab ea parte que respicit viam publicam que ducit a bancis ad Sanctum Lucam, faciemque dicte domus ab ea parte dirigere ad perpendiculum quantum contra capit dictus palmus cum quarta parte alterius in omnibus iuxta supradicta.

Insuper statutum ac decretum quod si per totum mensem martij anni domini 1572 non fuerit inceptum opus dictorum porticorum construi designatorum diruique coepte appotece posite sub dicta domo, tam respublica quam dictus Illustrissimus Ambrosius sint et remaneant liberi et soluti ab omnibus obbligationibus, oblationibus et intimationibus factis susceptis et secutis in hac materia quin potius per eos ipse quecumque eorum sint sui iuris prout erant antiquitus scripta sequerentur iuxta etiam supradicta per dictum Illustrissimum Ambrosium.

III

Arch. Civico. Magistrato dei Padri del Comune. Filza 33, N. 93

« Molto Mag.ci Sig.ri, hora che la Iddio gratia che la repubblica nostra ritorna all'antica quiete, non mi par conveniente più differirsi à reclamarmi dalle Signorie vostre, d'una ordinatione fatta per inavvertenza dà loro predecessori, à pregiuditio del pubblico e mio, li due di giugno dell'anno passato, il giorno apunto che finiva la cura di due di loro, onde non ci poterono poi dare rimedio, come vederanno per la copia della detta ordinatione che si presenta, dolendosi madonna Argentina di negro mia zia, che il portale di marmo della mia casa di Banchi, fatto con licenza del Magistrato eccedessi li dovuti termini, fu da questi Mag.ci Sig.ri visto considerato et approvato perho come non havessero vera notitia della qualità del picolo poggiollo che ho dissegnato di farvi sopra per finimento in loco di due statue a fine di ricuperare dela vista che ho perduto in drizzar la strada, in absentia mia ordinaro che l poggiollo restassi prohibito e concesso le statue le quali dovendo di necessità essere dense e per ornamento della casa magnifiche non potrebbono occupar meno di tutto il cornixone onde il poggioletto va traforato e ritiro dal cornixone un palmo dalla strada dirimpetto e quasi tre dalli due lati, secondo che si è visto da tutta la città questo aprile passato quando venne don Gio. d'Austria che essendo io

a Roma fu posto d'ordine di mia moglie per sicurezza di chi s'affacciassi alla finestra e particolarmente di horatio mio figlio, essendo dunque in fatto quanto ho detto di sopra e che alla verità non si eccede il dritto dello scalino che resta nella strada, da me tanto ampliata e magnificata sì come fu ancora questi anni addietro quella dinanzi la mia villa di Fassolo, supplico le Sig.rie V.re a non impedirmi questa comodità che per conto di utile di gratitudine e di giustitia mi è tanto dovuto, né obsta punto alla mia richiesta il decreto di non doversi da questo Mag.co magistrato ritrattar gli ordini dei predecessori senza sua licenza, perché dice espressamente di quelli ordini che fussero à pregiuditio del pub.co, e qui si tratta di comodo pu.co che più di questo poggioletto sporgono in fuori infinite gilosie di legno de quali tutta la citta è piena e de' quali non ho pur uno nella mia casa, e le quali con esser negri per l'acqua non fanno perho più bella vista ne danno però minor impedimento di un poggioletto di marmo bianco traforato e questo non sarà già il primo né il quarto che si sia fatto e da chi forse in questo campo non è stato tanto liberale col publico come sono stato io. Delle Sig.rie Vostre molto Mag.ci servitor AMBROGIO ».

IV

Arch. Civico. Magistrato dei Padri del Comune. Filza 33, N. 93

Per parte e comandamento del Magnifico Ufficio de' Padri del Comune delegato dalla Ill.ma Sig.ria della Ecc. Repubblica di Genova, si fa precetto notizia e grida a qualunque persona di che stato e conditione si sia che voglia opporre e contradire che non sia concesso per il prefato mag.co Ufficio delegato come sopra al d. Ambrosio di negro di puotere fare sopra il portale della sua casa posta nella contrata de banchi uno pogioletto in luoco delle statue et arme concessali dalli predecessori di essi mag.ci padri de comune et di variare detta concessione co decreto fatto sopra detto portale l'anno passato a l'ultimo di giugno, debba tra il termine di giorni tre prossimi d'avenire comparire dinanti al predetto mag.co Ufficio a dire ac opporre ac alligare tutto quello vorrà perché altrimenti passato detto termine per il predetto mag.co Ufficio si provvederà alla revisione di detta concessione et alla cognitione et determinatione di quanto ha requesto detto Nobile Ambrosio. E questo si fa a istantia del detto Nob. Ambrosio.

V

ASG, Atti di Leonardo Chiavari, Filza dei testamenti 1565-1587. Codicillo del 9 marzo 1580.

« Multus Magnificus Dominus Ambrosius de Nigro Nobilis Genuensis filius quondam Domini Benedicti sanus Dei Gratia... *omissis*

Et salvis premissis per hos codicillos ordinavit disposuit legavit et mandavit in omnibus ut infra. Videlicet nobilis Horatius de Nigro eius filius illegitimus legitimatus tamen modo aetatis annorum tredecim cum dimidio in circa sit et esse debeat heres suus universalis tam domus de Genua ipsius domini codicillantis cum appotecis et omnibus et pertinentjs quibuscumque sint in platea bancorum cui ante est via publica retro carubeus Nicolini de nigro ab una parte dicta platea bancorum ab alia domus heredum quondam Domini Pasqualis de nigro quondam Thadei. Necnon duarum aliarum domorum cum villis in omnibus pertinentijs quas ipse dominus codicillans habet in villa Fassoli quibus ante est via publica, ab uno latere domus cum villa nobilis Ambrosii lomellini quondam Philippi et ab alio domus cum villa nobilis Jo. Francisci de Nigro Michinete eius coniugis et si qui etc.

La Galleria Rizzi a Sestri Levante

La Liguria — e in una delle sue zone più interessanti e frequentate — si è arricchita di un nuovo museo con l'apertura al pubblico di una cospicua raccolta, frutto di sessanta e più anni di passione per la cultura e le cose d'arte. Iniziata alla fine del secolo scorso dal dott. Vittorio Rizzi, piacentino d'origine e medico condotto di Sestri, e poi continuata dai figli Ferdinando e Marcello, essa fu formata con acquisti specialmente nel Piacentino e nel Genovesato, però senza che da ciò le derivasse un carattere particolare o limitato da qualche predilezione; anzi la vastità degli interessi dei raccoglitori risulta anche dai loro più disparati campi di ricerca: dai dipinti ai mobili, dalle incisioni e i disegni alle ceramiche, agli oggetti di varia curiosità.

L'avv. Marcello Rizzi, morendo nel 1960, legava allo Stato l'intero patrimonio affinché fosse costituito un ente morale con lo scopo di aprire a Sestri un pubblico museo, di provvedere al suo autonomo funzionamento e, possibilmente, al suo continuo accrescimento.

Mentre la pratica per la definizione giuridica del nuovo Istituto sta compiendo il suo « iter », il curatore dell'Eredità, cav. lav. Giacomo Rossignotti, non ha voluto tardare ulteriormente a mettere in atto la principale volontà del testatore. Nelle sale di due piani del palazzo Rizzi — che apre i suoi balconi sulla incantevole « baia del silenzio » — sono stati intanto sistemati centotrenta dipinti, oltre sculture e mobili vari, ovviamente scelti tra le cose più importanti della collezione.

Tra i pezzi più antichi primeggia, preziosa e festosa di motivi tardo-gotici, una « Madonna in trono con il Bambino » (1440 c.), per la quale l'attribuzione a Stefano da Zevio dovrà essere controllata senza pericolo che scada a livello secondario sia per la qualità del dipinto sia per il rango di Lionello d'Este, riconoscibile quale committente orante ai piedi della Vergine.

Il gusto del pieno Rinascimento fiorentino è rappresentato specialmente da due sculture: un bel « Busto di giovane », probabile opera di Michelozzo, e un tondo in terracotta policroma invetriata tipico di Andrea della Robbia.

Successivamente si incontra un « Orfeo e Euridice » di Giulio Romano, assai prossimo alla decorazione della « sala di Troia » nella reggia dei Gonzaga a Mantova (c. 1536-38), e una « Madonna col Bambino e S. Giovannino » rara variazione giovanile su tema correggesco di quell'estroso manierista che fu Lelio Orsi da Novellara.

Del Cinquecento veneto sono particolarmente notevoli due tele tizianesche, una « Madonna col Bambino e i ss. Rocco, Caterina e Giovanni Battista » e un « Cristo e l'adultera », cui spetteranno certamente nomi più importanti di quelli di Paris Bordone e Rocco Marconi cui sono state finora attribuite. Il Veronese è ricordato da una « Casta Susanna » di un ottimo seguace. La aneddotica narrativa



1. — Andrea della Robbia. « Il Padre Eterno ».

di Francesco Bassano trova pretesto nel « Ritorno del figliol prodigo » per rappresentare una animata scena di cucina.

Analogo argomento, ma altrimenti inteso — con fiamminghеggiante realismo —, è quello della « Cuciniera », caratteristica del cremonese Vincenzo Campi.

La pittura emiliana del Seicento è rappresentata, tra l'altro, da tre eccellenti pezzi: una « Sacra Famiglia » — una delle tante ma certo delle più belle — di Bartolomeo Schedoni, un « Cristo compianto dagli Angeli » del Guercino, che replica in edizione più rifinita la nota composizione della Galleria Nazionale di Londra, e una « Morte di Adone » che, ritenuta finora del Domenichino, pare piuttosto da ascriversi al Lanfranco giovane.

L'ambiente fiorentino dello stesso secolo ha qui alcuni eccellenti pezzi: da Giusto Sustermans, ritrattista prediletto dai granduchi medicei, del quale è un bel



2. — Giulio Romano. « La morte di Euridice ».

ritratto appunto di Ferdinando II(?), a Carlo Dolci, autore di una « Salomé » di rara qualità, a una delicata « Figura » del quasi preromantico Francesco Furini.

Tra i Napoletani primeggia Luca Giordano, specialmente con quella « Morte di Leandro » ch'è da considerarsi tra le sue cose più raffinate. Tra i Veneti invece, e più innanzi nel tempo, spiccano due freschi e vibranti « Fiori » di Francesco Guardi.

Per ultimi abbiamo lasciato i quadri genovesi: tra questi sembrano eccezionalmente rappresentative per i loro autori, oltre la « Spogliazione di Cristo » del Tavarone — già nota per esser stata esposta alla mostra cambiasesca del 1956 —, un « Matrimonio di S. Caterina » ora riconosciuto dell'Ansaldo, e una « Marta e Maddalena » che ricorderemo tra i capolavori di Gio. Andrea De Ferrari (anziché di Orazio De Ferrari del quale portava il nome); e infine del Magnasco una grande « Andata al Calvario » giovanile, dalla quale hanno luce le componenti della sua iniziale cultura, e un « Baccanale » nel cui piccolo formato sono concentrate le caratteristiche peculiari del famoso pittore. Di interesse prevalentemente storico un gruppo di ritratti genovesi: dogi, patrizi, l'arcivescovo Lorenzo Fieschi (del Weyner piuttosto che del Gaulli del quale si diceva) e quel Pietro Maria Canevari che nel 1747 a soli ventidue anni cadde alla Scoffera alla testa degli insorti contro gli Austriaci.

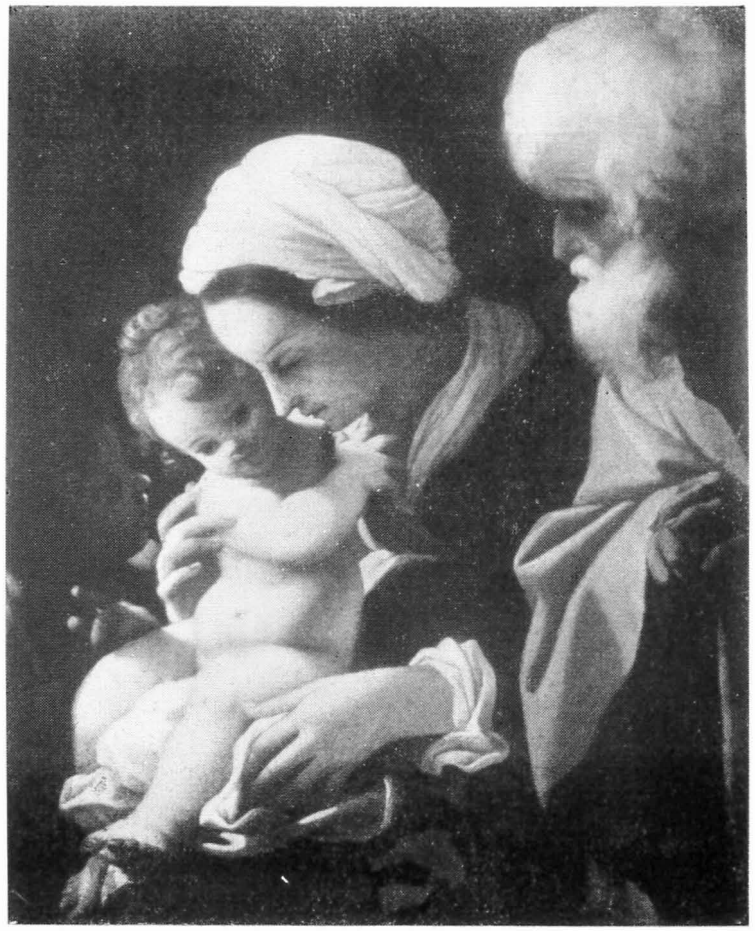
Diversi mobili, oltre che notevoli di per sé, costituiscono cenni d'ambiente consonante con quadri e sculture: da una cassa-forziere quattrocentesca dell'Alta Italia a una suntuosa « consolle » genovese del Settecento, a una coppia di cassettoni



3 — Luca Giordano. « La morte di Leandro ».



4. — Alessandro Magnasco. « Baccanale ».



5. — Bartolomeo Schedoni. « Sacra Famiglia con S. Giovannino ».

firmati dal Maggiolini e già dei Duchi di Parma; e un gruppo di stipi a cassetti e sportelli (detti anche studioli e in Francia « cabinets »), genere di mobile di parata nato nel Cinquecento in Italia e di moda in tutta Europa fino al Settecento: tra essi uno genovese « a bambocci » e, di particolare interesse, quello in ebano con incisioni su avorio e finiture in bronzo, dono di nozze di Edoardo Farnese, duca di Parma, ad Jacopo Ganfrido suo segretario (1649).

La sistemazione del nuovo museo è parziale e provvisoria. Un intero altro piano del palazzo sarà occupato dai rimanenti numerosi dipinti; una sala ospiterà la ricca collezione di ceramiche, un'altra quella non meno interessante di disegni e stampe. Indi si dovrà provvedere gradualmente al restauro dei quadri, dei mobili e degli oggetti d'arte, mentre prosegue lo studio di tutto il materiale anche per la pubblicazione di un catalogo.

Gian Vittorio Castelnovi

dicembre 1967

PAGANINIANA VIII

Nel riprendere ogni volta il corso di questa rassegna (1), ci si avvede che qualche riferimento, per tardiva segnalazione, casuale rinvenimento, difficoltà di acquisizione, era rimasto nella penna. Donde la necessità di riandare a ritroso nel tempo, al fine di effettuare gli indispensabili, doverosi recuperi, soprattutto quando si tratti di opere di mole e di valore come la biografia critica ed analitica del sovietico I. Ianpolskii che risale a qualche anno fa (2).

Nel cap. II (*Paganini e la Russia*) della mia raccolta di saggi del 1962 (3), in cui il musicologo sovietico veniva citato per aver reso pubblica (4) una importante lettera inedita di P. conservata a Mosca, ristampata in traduzione italiana emendata dagli errori contenuti nel testo russo (5), così scrivevo: « All'infuori di una trentina di scritti antichi e recenti, di piccola mole e d'argomento tecnico o biografico, riecheggianti viete leggende o ricalcanti le orme dei biografi più accreditati anche se non sempre esattamente informati, ma tutti esprimenti una incondizionata ammirazione per P. virtuoso e compositore, esaltato anzi come il creatore del romanticismo musicale e assertore di un'arte libera, come libera era la vita dell'artista, indipendente, insofferente di ogni costrizione, la Russia non ha ricambiato i nostalgici sentimenti paganiniani con contributi musicologici di sostanziale importanza, con opere di polso, insomma ». Ora l'affermazione contenuta nelle ultime righe viene decisamente smentita, e sono il primo a rallegrarmene, dalla pubblicazione dell'opera dello Ianpolskii, della cui esistenza venni a conoscenza a volume stampato, senza riuscire in alcun modo ad ottenerla, sino a che non ebbi la ventura di rintracciarla in una biblioteca privata.

La prefazione permette già di rendersi conto del come il P. dello Ianpolskii sia egregiamente impostato attraverso una realistica concezione del contradditorio personaggio, nell'atmosfera del suo tempo, con chiarezza introspettiva, evitando l'aneddotica e facendo giustizia di ogni leggenda corrente, ponendo l'accento tanto sulla grandezza e sulla gloria dell'artista quanto sul tragico destino dell'uomo. « Il tema " vagabondaggio e solitudine ", così tipico dell'arte romantica, ha trovato la sua estrinsecazione non soltanto nella vita, ma nella postuma odissea del geniale artista ". Viene poi passata in rassegna tutta la letteratura su P. che potremmo definire classica, giustamente osservando come una buona parte di essa dia di lui un'immagine del tutto falsa, tanto da render difficile il sceverare il vero dall'inventato. Ma qui vediamo spuntare un'altra leggenda attraverso la tesi cara ai biografi d'oltre cortina, quella che afferma che " le calunnie su P. fossero ispirate e sostenute dalla chiesa cattolica che perseguitava gli artisti per il loro anticlericalismo e il loro ateismo ". Vero però che tra le biografie romanzate da una parte, facenti perno sulla vita erotica del Virtuoso, e le analisi tecniche dall'altra, rivolte alla scoperta del « segreto », ben poco di profondo, di esatto, di completo emerge da

---

(1) Cfr. « Boll. lig. », 1949,2 - 1951,3 - 1953,3 - 1958,3 - 1961,1/2 - 1962,1/2 - 1964,1/2.

(2) Israel Markovic Ianpolskii, *N.P., vita e opera.* Ed. mus. di Stato, Mosca, 1961, pp. 380, leg. in tela, con molte ill. in b. e n. L'Ianpolskii è nato a Kiev il 12-11-1905. Figlio di un celebre violoncellista, è violinista e musicologo, redattore per la parte musicale della « Grande Enciclopedia Sovietica ».

(3) P. Berri, *P. : Documenti e testimonianze,* Sigla Effe, Genova, 1962, pp .55-56.

(4) « Sowietskaja Muzica », n. 12, 1957, p. 65.

(5) Z. Vyborny, *Nuove lettere di P.,* « Genova », n. 5, maggio 1960.

quanto lo Ianpolskii diligentemente enumera, partendo dalla *Notizia autobiografica* (1828) per arrivare al *P. intimo* del Codignola (1935) e al *Conestabile-Mompellio* (1936) entrambi sulla scia del Belgrano (1882), che hanno aperto la strada alla Tibaldi Chiesa (1940) e soprattutto a Geraldine de Courcy (1957) cui spetta il merito di aver ricostruito la trama della vita di P. in modo più completo ed esatto di quanto sino a quel momento non fosse stato possibile. Ed è evidente come sull'opera della De Courcy si modelli la fatica dello Ianpolskii, per la parte biografica almeno, venendo totalmente trascurata dalla De Courcy la parte musicale. Ma il torto di queste opere, stando allo Ianpolskii, e qui rifà capolino la tesi di cui s'è detto, è quello di fornire dati errati su certi lati della personalità di P., sui legami con gli amici e i rapporti con i carbonari.

E se in molti anche eccellenti contributi, dovuti a dei tecnici del violino, ne viene analizzato il virtuosismo istrumentale, della sua arte, del suo stile, dei caratteri formali e musicali delle sue composizioni poco si dice. « Com'erano in realtà la vita e l'attività creativa di P., in quali condizioni storico-sociali s'è formato il suo genio, di quali idee si è fatta annunciatrice la sua arte? ». Nessuna risposta esauriente, afferma il musicologo sovietico, sottintendendo evidentemente che soltanto in Russia P. è debitamente compreso. Infatti riferisce come colà l'interesse per lui sia sempre stato vivissimo. « Sebbene — scrive — P. ne avesse spesso espresso il desiderio, astraendo dai concerti in Polonia che allora faceva parte dell'Impero, mai egli suonò in Russia. Tuttavia la società russa era bene informata su di lui, anche perché illuminati viaggiatori, nei loro frequenti soggiorni in Italia e in altre nazioni dell'Europa occidentale, avendolo udito suonare, ne avevano riferito in lettere, ricordi, articoli su periodici, tra il 1830 e il 1840. Le esecuzioni di musiche paganiniane a Mosca e a Pietroburgo, nel 1842, da parte di Camillo Sivori, avevano inoltre potentemente contribuito a rinnovare negli ascoltatori russi l'immagine già così familiare del grande virtuoso e la Scuola violinistica russa, a cominciare con Nicola Dimitriev Svein e Nicola Afanasiev, sino a David Oistrac e Leonid Kogan, ha fatto di P. il suo nume. Con tutto ciò la produzione russa su P. non è ricca, limitandosi, prima della rivoluzione, a modesti contributi, traduzioni in massima parte dal francese (Anders, Prod'homme). Di quanto s'è fatto dopo, lo Ianpolskii cita soltanto un *Paganini* del Meicik (1936), un commentario di Costantino Mostras ai *24 Capricci* (1959) e i personali contributi di cui s'è valso per questa sua biografia, unitamente ai testi delle lezioni sulla storia e l'arte del violino tenute al Conservatorio Ciaikowskii di Mosca. Accenna anche al romanzo del Vinogradov, *Condanna di P.* (1937), dolendosi giustamente del come questo libro in cui P. rivive con eccessiva fantasia, grazie al suo carattere popolare e alle numerose ristampe, « rimanesse finora, purtroppo, l'unica fonte di notizie sulla vita e sulla attività di P. per una larga cerchia di lettori sovietici ». Scopo dunque della sua biografia quello di ripresentare nel modo più completo possibile la vita e l'arte di P. separatamente considerate, senza indulgere su quel tema dell'« eterno femminino » che prevarica in tante opere biografiche. « Senza dubbio — dice — le donne hanno occupato un grande posto nella vita di P. e il tema " P. e le donne " merita considerazione sotto l'aspetto psicologico. P. ha sacrificato abbondantemente al " culto del cuore " in ossequio anche all'estetica romantica, ma le donne non hanno mai posto in ombra la sua arte ».

Fittissime le note, copiosa e accurata la bibliografia, che, tuttavia non completa nei suoi contributi essenziali, si arresta praticamente all'opera della De Courcy, salvo annotazioni posteriori di poco conto, trascurando totalmente i contributi di Vyborny e miei e, forzatamente, tutto quanto è venuto successivamente alla luce, e dando eccessivo credito alla biografia dello svizzero Arnold Niggli (1882) che, come ebbi

occasione di riferire (6), attinge senza risparmio a fonti remote e parzialmente screditate, senza il minimo apporto personale, del tutto incompleta sulle fasi della vita di P. successive al 1834.

Errori qua e là non mancano, in genere di riporto. Ora scarna ora minuziosa la cronologia (pp. 339-356), lacunosa però, non aggiornata e piuttosto fantasiosa, prendendo le mosse da quella sommaria e superatissima del Kapp (1913) e ignorando quella del Lungonelli (1953).

Infastidiscono gli intenzionali riferimenti al presunto rivoluzionarismo, giacobinismo, anticlericalismo di P. (un P. che, negli ozî polceveraschi, tra il 1799 e il 1800, avrebbe divorato l'*Jacopo Ortis* del Foscolo!), anticlericalismo spinto al punto di rifiutare la comunione. È ben noto come in realtà siano andate le cose, dandosi per dimostrata, col conforto di alcune drastiche espressioni sui carbonari, l'assoluta indifferenza di P. per qualsiasi problema politico-sociale, una volta sbolliti gli entusiasmi giovanili e preso gusto alla vita mondana e al denaro, senza sofisticare sulla sua provenienza, dovendosi dare ben poco peso agli occasionali incontri col Foscolo. Falsa quindi la tesi russa, fondata su induzioni e sostenuta da grotteschi travisamenti della realtà storica.

Un singolare pregio dell'opera che, tutto sommato, si differenzia nettamente dai soliti zibaldoni, è quello di offrire, qual frutto di specifica competenza, un'analisi approfondita e diffusa (oltre 130 pagine) dell'opera di P. sia sotto l'aspetto esecutivo (tecnico) che sotto quello creativo, superando di gran lunga il tentativo della Tibaldi Chiesa (1940), effettuato con l'aiuto di Michelangelo Abbado. Un'analisi corredata da una copiosa esemplificazione estratta dall'opera edita e inedita concertante e da camera, e da quella di compositori precedenti o coevi con cui offra dei riferimenti.

Anche nelle varie appendici si rendono manifeste l'impostazione scientifica dell'opera e la sua serietà tanto da doverla includere, riserve, critiche, rettifiche e osservazioni a parte, tra i non molti fondamentali contributi sulla vita e sull'opera di P.

* * *

In un ultimo contributo postumo del compianto Zdenek Vyborny (7) viene illustrato un sesto taccuino in cui P. segnava le date dei suoi concerti e i relativi introiti, con altre annotazioni e talvolta delle minute o abbozzi di lettere. Sei sono i taccuini ricuperati a tutt'oggi dalla dispersione del lascito, offrendoci una ricca messe di documenti autentici. Uno di essi (del 1835) è ancora inaccessibile, in possesso dei discendenti residenti a Milano, altri quattro provvidenzialmente sono andati a finire nella Library of Congress di Washington e sono già stati descritti (8), il sesto è questo, in possesso della Biblioteca dell'Istituto (ora Conservatorio) Paganini di Genova. Si intitola *Libro mastro dei conti del Sig. Cav. Niccolò Paganini* (LM). Dovrebbero essercene degli altri di questi libretti poiché P. era quanto mai meticoloso nel prender nota di tutto, introiti e spese specialmente, da quando, col farsi sempre più febbrile il ritmo della sua attività artistica, il denaro cominciò ad affluire in gran copia nelle sue mani, imponendogli il problema del suo collocamento. Di uno

(6) P. Berri, *Op. cit.*, cap. III (*Testimonianze e contributi elvetici*), p. 74.

(7) Z. Vyborny, *Das sechste Notizbuch Paganinis,* « Die Musik-Forschung », XVIII, 2, 1965, p. 187.

(8) E. Spivacke, *Paganiniana,* in « The Library of Congress Quarterly Journal of Current Acquisitions », Vol. II, n. 2, febbraio 1945 (Washington, 1947).

di essi, appartenente al soggiorno londinese del 1834, si ha notizia attraverso i frammenti che, scriteriatamente manipolati dal figlio Achille, venendo da lui montati su cartoncino decorato con la sua autenticazione per farne omaggio a dei conoscenti, sono saltuariamente apparsi, tra il 1964 e il 1966, nei cataloghi dell'antiquariato Gonnelli di Firenze, disperdendosi così per la seconda volta.

Il LM, accanto a minute e copie di lettere di, a o su P., contiene soprattutto delle annotazioni sui concerti che vanno da quello viennese del 29 marzo 1828 a quello di Calais del 10 maggio 1832, dei primi tre anni quindi del suo memorabile giro europeo, con l'esclusione di alcuni di quelli tenuti in Germania nell'estate del 1830 dei quali fortunatamente è tenuto conto nella cosiddetta *Agenda rossa* conservata a Washington. È così possibile fruire di notizie di prima mano sui concerti tenuti da P. in Austria, Boemia, Polonia, Germania e durante il primo soggiorno francese, sino al giorno della sua partenza per l'Inghilterra.

Le città sono elencate in ordine alfabetico, le notizie sui concerti, di mano soprattutto dei segretari Lazzaro Rebizzo e Paul David Curiol, sono corredate di ogni informazione relativa alla città, alla data, all'utile netto, sin nei minimi particolari. Con chi, per esempio, e con quali clausole venivano stipulati i contratti, quanti i biglietti d'ingresso e quale il costo, più volte anche un'esatta specifica delle uscite e sempre quella dell'utile netto, in fiorini, talleri prussiani, franchi francesi.

Molteplice è l'importanza del LM. Ci offre l'esatta cronologia dei concerti in parte non ancora del tutto precisa e permette di rettificare le non poche inesattezze in fatto di date, cifre e introiti riportate anche in opere recenti (9) in cui soprattutto l'importo degli onorari di P. in Germania è sbagliato, facendosi anche confusione sul tipo di valuta in cui venivano corrisposti (talleri prussiani invece di fiorini e viceversa).

Dalle tabelle diligentemente redatte dal Vyborny, con un fitto corredo di note e un grafico, si può dedurre come il numero dei concerti del 1829 superasse di circa 1/3 quello del 1828 e del 1830, con punte massime in ottobre e in novembre in cui P., ogni tre giorni circa, suonava in pubblico. Un *tour de force* eccezionale se si tien conto del modo di viaggiare e di vivere del tempo. Prima di recarsi in Francia P. aveva guadagnato oltre 93.000 talleri prussiani: il 19% in Austria, il 4,5% in Boemia, l'8,5% in Polonia, il 68% in Germania. I maggiori introiti si ebbero dal 2° al 4° concerto di Vienna e nel 4° di Berlino, i minori in due concerti a Francoforte s.M., a Bamberg e Magonza.

Il LM permette ancora una volta di smentire la leggenda della sordida avarizia di P. Su 143 concerti, l'intero introito di quattro, a Berlino, Varsavia, Parigi, venne devoluto alla beneficenza, di tre la metà del netto (Vienna, Praga, Berlino). Due volte suonò a beneficio di altri artisti (Vienna, Francoforte s.M.) e sull'introito di altri trentuno concerti vennero prelevati dei piccoli sussidi « ai poveri » o « a vedove ». Ed è supponibile che, anche in difetto di precise indicazioni, fosse altre volte successa la stessa cosa.

« Prosaiche ed insignificanti possono apparire le pagine del LM, ma pur quanta grandezza, quanta gloria e quanto dolore, quanta ammirazione e quanta commozione vi ritrova colui che sa leggere tra le righe! Il fiato sospeso del pubblico rapito nell'ascoltarne il violino e l'uragano di applausi alla fine, le interminabili ore in carrozza e le centinaia di chilometri percorsi di giorno e di notte, con la pioggia e col gelo, su tutte le strade d'Europa: nazioni e città straniere, innumerevoli sale e teatri, migliaia

(9) G. De Courcy, *Chronology of N. P.s Life,* Wiesbaden, 1961.

di uomini, poemi osannanti e irose invettive, decorazioni e doni, dicerie e caricature, nuove composizioni, incoronazioni sul palcoscenico e serenate in suo onore, le memorabili battaglie dell'artista per stravincere in ogni capitale d'Europa e una forse più drammatica lotta dell'uomo contro due malattie mortali, le ore della gloria e le ore del crollo totale, medici, medicine, lettere confidenziali agli amici lontani — ecco che cosa dicono queste pagine alla coscienza e al sentimento! Mai, né prima né dopo, P. prese nota in tal modo della sua attività concertistica, così ampiamente e meticolosamente, per un periodo così spaziato. Negli altri taccuini troviamo delle annotazioni sui concerti in Francia e in Inghilterra ma per gli anni antecedenti al 1828 non possediamo purtroppo nulla di simile. Quanti documenti ancora ci restano da scoprire, interessanti ed importanti, con l'apporto di nuova luce sull'uomo e sull'artista, al fine di assicurargli quel posto d'onore nella storia della musica che sino ad oggi l'incomprensione e il disinteresse si ostinano a negargli ? ».

Concetto scontato quest'ultimo, riferibile semmai ad una certa categoria di biografi e di lettori, attraverso un tipo di produzione duro da morire, per quanto oggi, anche nei settori della musicologia austera, il nome di P. vada riguadagnando considerazione. Ma ho voluto riportare integralmente tutta la conclusione dello scritto di Vyborny, perché con questo atto di fede e di speranza, egli prendeva congedo dalla vita e si rinnova il rimpianto per la incolmabile perdita. Ricco di senso umano, ammaestrato da una dura e travagliata esistenza a saper cogliere attimi di conforto e di distensione nelle sublimi creazioni dello spirito, egli si era particolarmente soffermato sull'*uomo* P. e fu questa la sostanza che cementò la nostra lunga, affettuosa, fruttuosa collaborazione. E che il materiale paganiniano da rinvenire e da analizzare sia ancora tanto, con la possibilità di aprire nuovi spiragli in così tormentata biografia, può soltanto affermare chi ne ha diretta esperienza.

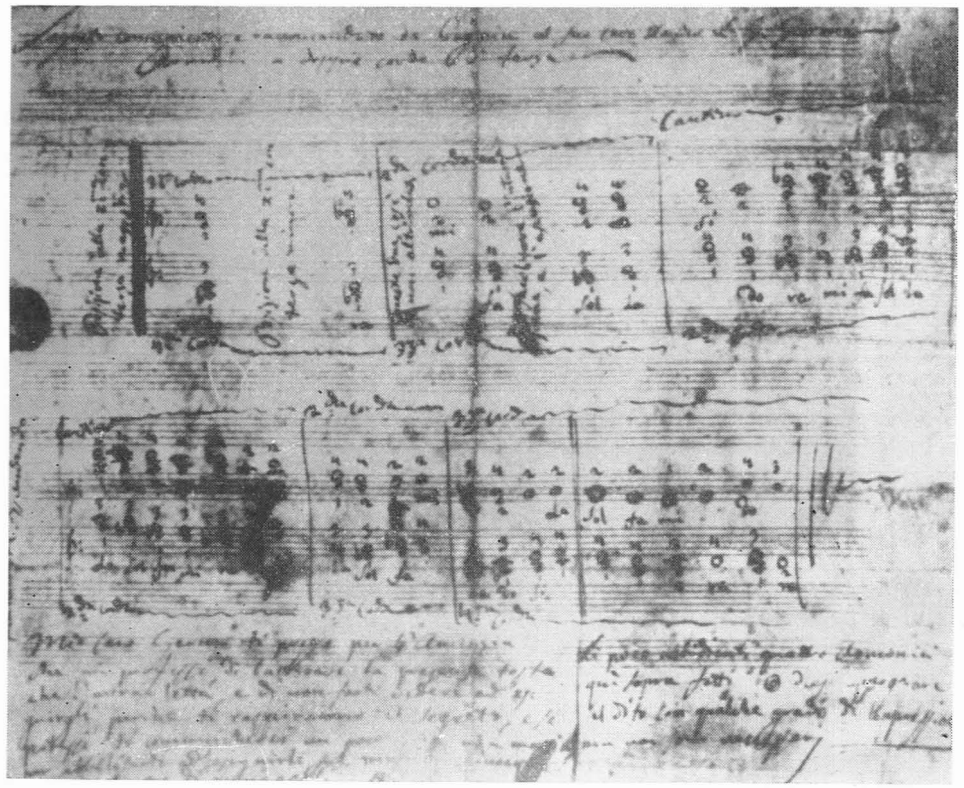
* * *

A getto continuo si susseguono gli scritti su P., bassa letteratura di solito, con contributi originali piuttosto rari. Tra questi merita particolare considerazione l'articolo dell'americano Kirkendale su di un cartiglio autografo inedito in cui P. svela a Germi il segreto degli « armonici doppi » (10).

La letteratura sul cosiddetto « segreto » è quanto mai vasta ma inconsistente e superficiale di solito, elemento di effetto nella concezione romantica del personaggio. Siccome lo stesso P. mai intese render pubblico il suo « segreto » (le locuzioni « segreto » e « magico » da lui usate frequentemente nelle lettere e nella conversazione debbono venir considerate tipiche della sua maniera di esprimersi — anche a proposito di ricette mediche o di cucina — e ad esse non va dato gran peso) appare del tutto legittima la sorpresa di ritrovare un autografo di P. intitolato *Segreto comunicato e raccomandato da Paganini al suo caro amico L. G. Germi. / Armonici a doppie corde di terza.*

Eccone il testo con i suoi caratteristici errori di ortografia: « Mio caro Germi, ti prego per l'Amicizia / che mi professi di lacerare la presente tosto / che l'avrai letta, e di non farti vedere ad ese- / guirgli, perché ti rappiranno il segreto, e se / potessi ti comunicherei un poco della mia magia / per abbilitarti ad eseguirli sul muso di chiunque / senza timore di propagarli Addio — li poco ubbidienti quat-

(10) Warren Kirkendale, « *Segreto comunicato da Paganini* », « Journal of the American Musicological Society », XVIII, 3, 1965, pp. 394-407.



1. — Il cartiglio col « segreto » degli armonici doppi (Library of Congress, Washington).

tro Armonici / qui sopra fatti (•) deesi appoggiare / il dito con qualche grado di soppressione / ma non sono necessarj ». Seguono le note musicali distribuire su quattro pentagrammi.

Nessun dubbio circa l'autenticità della grafia, asseverata anche da due dichiarazioni, una del nipote Andrea, datata Parma 27 marzo 1900, con firma legalizzata in pari data dal sindaco di Vigatto (non Vigiotto!), e una seconda del 5 agosto 1921 di un certo G. C. Duncan, forse un antiquario, che, avuto il documento nel 1883 dalla moglie (vedova!) di Germi (qui nominata Massima (?) Fedora — in realtà si chiamava Nina Molfino ed era la seconda moglie), ne fece dono a sua volta ad una signorina Valentina Crespi. Una copia fotostatica del documento (resta ignota la sorte dell'originale) si trova attualmente nella raccolta paganiniana di Maia Bang Hohn, passata alla morte di costei (1940) nella Library of Congress di Washington. Non è possibile stabilirne la data. Le induzioni del Kirkendale (che lavora nell'University of Southern California) non reggono poiché il termine italiano di « corde armoniche », contenuto in lettere al Germi del 1820, contrariamente a quanto egli ritiene, non si riferisce minimamente ai suoni armonici, significando semplicemente corde per istrumenti musicali. Pare tuttavia che P., per favorire l'emissione dei suoni armonici, si valesse di corde sottili, traducendo così l'aggettivo *schwach* (lett. debole), usato dal Guhr che fu il primo ad analizzare diligentemente la tecnica di P.

È un fatto che gli armonici semplici di P. e, a maggior ragione i doppi, suscitavano sensazione per la loro purezza, proprio come se fossero un prodotto di magia e, stando allo stesso P. che ne riferiva allo Schottky, scuotevano violentemente i nervi delle persone sensibili, quelli di Elisa Baciocchi, nella fattispecie, in un concerto a Lucca, così come il timbro della *Glasharmonica* cui si attribuivano addirittura virtù terapeutiche. Ma si trattava di una assoluta novità? C'è tutta una letteratura in merito che il Kirkendale passa in rassegna: prepaganiniana, a decorrere dai primi decenni del Settecento, e postpaganiniana, specifica e non specifica, traendosene la conclusione che ai tempi di P. il « segreto » era già stato scoperto, venendo scolasticamente applicato dallo stesso Guhr. Ma P. ne rinnova la tecnica superando tutti i suoi predecessori e inventa modalità nuove: armonici artificiali doppi usando simultaneamente le quattro dita e ricorrendo alla scordatura, con dei pseudoarmonici.

Autentico senza dubbio l'autografo ma ben curioso il testo anche perché Germi non era che un modesto dilettante di violino. Evidentemente non erano per lui i consigli espressi in forma così teatrale. Egli potrebbe esserne stato il depositario designato, per i posteri, forse, dal momento che si era ben guardato dal distruggere il cartiglio. In tal caso non c'è che da rammaricarsi che, per quanto ci consta almeno, se non vedranno la luce altri «pezzi » del genere, P. non gli avesse confidato altri particolari di quel suo prodigioso modo di suonare in cui, molto probabilmente, venivano messe a frutto geniali intuizioni nell'ambito della fisiologia neuro-muscolare.

Nello studio del Kirkendale va anche rettificato che il *P. intimo* del Codignola è stato pubblicato a Genova, non a Bergamo.

* * *

Tra i contributi originali vanno compresi quelli che ho recentemente dedicato ad Antonia Bianchi, compagna di vita e arte del Virtuoso e madre di Achille (11), ad un episodio non molto edificante della vita di P. (12) e ad una completa visione riassuntiva dell'uomo e dell'artista (13).

La fortuita evenienza di poter disporre dell'archivio di famiglia di una pronipote tuttora vivente di Antonia Bianchi mi ha permesso di ricostruirne la vita e le vicende dal giorno del suo incontro con P. in poi, precisando per prima cosa luogo e data di nascita e di morte (Como, 22-6-1800 - Milano, 26-7-1874).

Bisogna dar atto a Geraldine de Courcy di aver per prima messo in dubbio che la Bianchi fosse una corista del S. Samuele di Venezia e che P. l'avesse colà incontrata. Né corista, né ballerina ma avviata al canto, e, a Como, non a Venezia, entrò in rapporti con P. Purtroppo sono rimaste infruttuose le indagini sul parentado, sulla prima giovinezza e sugli studi musicali della donna che aveva 24 anni quando si legò *more uxorio* a P., né molti particolari si posseggono sulla sua attività tra l'agosto del 1828, quando a Vienna lasciò P., praticamente vendendogli il figlio, e il 6 maggio 1837, quando, a Milano, contrasse matrimonio col commerciante Carlo Felice Brunati (Milano, 1800-1873).

---

(11) P. Berri, *Il dramma di Antonia Bianchi,* « Genova, n. 12, 1965, pp. 17-29 (vers. int. ill.); id., « Realtà Nuova », n. 1, 1967, pp. 53-76 (non ill.); id., « Como », n. 3, 1966, pp. 20-25 (vers. rid. ill.); id., « Gazzetta di Parma », 7-8 dic. 1965; id. « La lettura del medico », n. 2, 1966, pp. 41-47 (vers. rid. non ill.).

(12) Id., *P. e il gioco,* « Genova », n. 12, 1966, pp. 13-20; id. « Gazzetta di Parma », 12-5-1967.

(13) Id., *N.P.* in « La Musica », U.T.E.T. Torino, 1966, vol. III, parte prima, pp. 679-691.

Le non sempre rosee vicende successive, i burrascosi rapporti col figlio Achille, e tutto il quadro di umana miseria in cui finirà col concludersi la sua mediocre esistenza (ohimé, quanto diversa da quella dei quattro anni vissuti con P., dividendone la gloria e i guadagni, sia pur a prezzo di un crescendo di contrasti, in una convivenza tutt'altro che facile!) si trovano documentati nei carteggi di Achille con la madre, con la sorellastra Edvige e col di lei marito prof. Costantino Luppi, eminente numismatico, permettendo di addentrarci anche nell'esistenza di Achille, uomo furbastro e mediocre cui non potrà mai abbastanza venir rimproverato di aver fatto troppo poco per tener nella dovuta considerazione il retaggio paterno, disperso poi dai suoi figli. A proposito ancora della Bianchi va considerata priva di fondamento la notizia riportata nel *Chopin* di Adelaide Murgia (Ed. Mondadori, Milano, 1966 - Gtt -, p. 16) che in epoca imprecisata, avesse tenuto un concerto a Varsavia assieme a Chopin.

L'episodio poco edificante della vita di P. va riferito al suo comportamento decisamente disonesto nei riguardi del suo compatriota Felice Medoni e alla candanna inflittagli dal tribunale consolare sardo di Venezia, il 14 febbraio 1817, per non aver voluto onorare un debito di giuoco. Ne aveva già scritto il Vyborny (14). Ripartendo dai documenti dell'A.S. di Venezia, qui riprodotti in fotocopia, si aggiungono altre considerazioni, con l'integrazione di un autografo inedito non datato ma presumibilmente appartenente alla fase ultima della vita, conservato nella Biblioteca Comunale di Trento, che sta a comprovare la mai sopita passione di P. per il giuoco: le « regole per il giuoco del tresette ».

Nella « voce » P. dell'Enciclopedia della U.T.E.T., condotta e suddivisa secondo lo schema editoriale, viene fornito un ampio quadro della vita del Virtuoso, sbarazzando il terreno da ogni leggenda, con riferimenti, nel paragrafo dedicato all'analisi dell'opera, alla sua formazione artistica, nel fervido mondo musicale della Genova di fine Settecento.

La « voce » si chiude con una bibliografia più che essenziale, estratta come meglio possibile dal *mare magnum* della letteratura paganiniana, tenendo conto dei contributi recenti più significativi. In conformità con lo schema editoriale si è cercato inoltre di compilare un catalogo delle opere quanto più completo ed esauriente possibile, impresa tutt'altro che facile, passibile di rettifiche e di integrazioni. Vi si deve infatti aggiungere l'inedito giovanile compreso nel recente catalogo della biblioteca dell'Istituto N.P. (15) e cioè i *Divertimenti carnavaleschi per due violini e basso dedicati al genere Milhaud francese*. Si tratta di una raccolta di ballabili (*Minuetti, Alessandrine, Perigordini, Valzer, Scozzesi, Contraddanze inglesi,* ecc.), musica di estrema semplicità, tecnicamente facile, proprio per staccare e accompagnare delle figurazioni di danza.

Il generale conte Jean-Baptiste Milhaud (1766-1833) fu comandante delle truppe francesi di stanza in Liguria dalla fine del luglio 1803 all'agosto 1805. Nel febbraio del 1804 egli organizzò un sontuoso festino a Palazzo Negrone, sua residenza, di cui riferì la « Gazzetta Nazionale della Liguria ». Non risulta che P. fosse tornato a Genova da Lucca nel febbraio di quell'anno. È noto invece che vi fece ritorno in ottobre, sostandovi oltre due mesi per sfuggire all'epidemia di febbre gialla che

(14) Z. Vyborny, *Un'ignota vicenda giudiziaria di N.P. (Medoni contro P.),* « Archivi », II, XVII, 1-2, 1961, pp. 161-170 (Cfr. P. Berri. *Paganiniana,* « Boll. Lig. », 1961, 1/2).

(15) S. Pintacuda, *Genova - Biblioteca dell'Ist. Mus. N.P.,* « Bibliotheca Musicae », n. 4, Ist. Ed. Italiano, Milano, 1966, pp. 338 (Cfr. P. Berri, in « Genova », n. 11, 1966, p. 7-10; « Boll. Lig. » n. 3/4, 1965; « Il Lavoro Nuovo », 31-3-1967; « Gazzetta di Parma », 31-3-1967; « Musica-Università », V, 3, giugno 1967).

infieriva in Toscana. In quel periodo compose la *Sonata concertata* per chitarra e violino, dedicata a Emilia Di Negro, e suonò frequentemente in casa del generale Milhaud. Nel gennaio del 1805 era di nuovo a Lucca. Non v'è dubbio che questi *Divertimenti,* e fors'anche altre composizioni già note riferibili ai suoi anni giovanili, siano stati composti nel 1804 per il carnevale di quell'anno o del successivo.

A proposito di composizioni paganiniane c'è da compiacersi che in opere di cultura musicale recentemente uscite in Italia, si elevino finalmente non flebili voci per esaltare il talento del P. compositore. Nel capitolo sul violino di un'eccellente opera divulgativa del Pinzauti (16), naturalmente molto si discorre di P. e con particolare amore oltre che con competenza, e con idee originali, incorrendo tuttavia, a proposito del suo violino Giuseppe Guarneri del Gesù, nell'errore ormai diffuso di affibbiargli il nome di « cannone », secondo la prassi in uso di battezzare gli istrumenti più preziosi dell'epoca d'oro della liuteria italiana col nome del loro più illustre possessore o con appellativi di fantasia. L'equivoco nasce dall'aver scritto una sol volta P. a Germi, umoristicamente, che il suo « cannone violino » aveva sgominato e stravinto. Ma lo aveva anche chiamato « pezzo di legno ». Come la mettiamo dunque?

Con acuto intuito il Pinzauti segnala la « vocalità » del linguaggio paganiniano (« P. segna il definitivo passaggio dal " belcanto " del periodo barocco e rococò alle inquietudini del romanticismo »), esaltando più oltre, col virtuosismo e l'invenzione di una novissima tecnica, il compositore. « ... il violino di P., per quel che esprime, per come porta avanti un inaudito contenuto fantastico, è un violino *nuovo* non più settecentescamente galante, brioso, popolaresco e in ritmo di danza, ma una delle più alte e originali espressioni di un solitario romanticismo italiano. Le stesse innovazioni tecniche, di importanza enorme... passano in secondo piano di fronte all'arte autentica di questo geniale musicista italiano: il « clima irreale di romantico satanismo da lui evocato, come scrive Massimo Mila (17), attrae per la sua forza di invenzione ancora oggi, e dopo Brahms e Liszt troviamo nel Novecento musicisti come Casella e Dallapiccola che possono attingere alle invenzioni di P. come ad una fonte incontaminata di musicale bellezza ».

E, a sua volta, Giacomo Manzoni (18) così scrive: « ...sarebbe errato confinare P. tra i virtuosi disconoscendone le doti di compositore, che egli ebbe e in misura veramente notevole. La sua tecnica trascendentale serve a dar veste sonora a un pensiero musicale ben individuato, in cui un temperamento intimamente romantico trova sfogo con una chiara ed equilibrata cantabilità. Anche nella produzione concertistica, oltre che nelle intramontabili composizioni per violino solo, P. prodiga uno slancio e una ricchezza d'invenzione che rispecchiano tutta la sua personalità

(16) L. Pinzauti, *Gli arnesi della musica,* Vallecchi ed., Firenze, 1965, p. 126 e segg.

(17) M. Mila, *Breve storia della musica,* Bianchi-Giovini ed., Milano, 1946 p. 147 (rist. Einaudi ed., Milano, 1963 e 1966, con la data di nascita di P. sempre sbagliata, 1784 invece di 1782). È noto come fosse stato lo stesso P. a ringiovanirsi ma, da quando il Belgrano riprodusse per la prima volta l'atto di nascita (1882), seguito dal Riemann (1899), dal Mompellio (1934), dal Pelicelli (1936) e da tutti i moderni biografi, l'errore non dovrebbe più ripertersi. Stranamente sopravvive invece anche in recentissime opere di compilazione come il *Dizionario Enciclopedico Universale Sansoni* (1966), l'*Enciclopedia Curcio per tutti* (1966) e nella *Storia della musica dalle origini ai nostri giorni* di A. Schinelli (Signorelli ed., Milano, 5ª ed. 1965, p. 271) in cui di P. si enumerano soltanto due *Concerti,* non unico errore di questo manuale così largamente diffuso negli istituti musicali.

(18) G. Manzoni, *Guida all'ascolto della musica sinfonica,* Feltrinelli ed., Milano, 1967, (U.E. 539) pp. 316-318.

ardente e generosa, tanto che i suoi concerti conservano una posizione di grande importanza nel panorama della letteratura violinistica ». E, più oltre (a proposito del 1° *Concerto*): « ...P. non è solo un grande virtuoso, ma anche un musicista di razza, e inconfondibile rimane il profilo delle sue linee... Nei primi due tempi [del 2° *Concerto*] ci sono idee puramente musicali degne di un grande compositore ».

* * *

È possibile che sia frutto di fantasia la storia, accolta in tutte le biografie, del P. che trascorre un lungo periodo della sua giovinezza, tra i 20 e i 23 anni, in una specie di *buen retiro* amoroso sui colli della Toscana, con una « dama di nobile lignaggio », dedicandosi, oltre che a lei, alla chitarra e all'agricoltura (sotto qual forma?). Se questo interludio non è mai esistito, c'è da domandarsi dove P. trovò il tempo di impratichirsi a tal punto nella tecnica della chitarra, da padroneggiare quest'istrumento come il violino, pur essendo lecito supporre che allo studio del mandolino col padre, nella prima infanzia, potesse alternarsi quello della chitarra. È un fatto che la sua passione per quest'istrumento che lo accompagnava in tutti i suoi viaggi e col quale molto di frequente, anche occasionalmente, si esibiva in privato, lo portò a comporre un incredibile numero di pezzi per chitarra sola, oltre a molta musica da camera con chitarra e per chitarra e violino, sempre lieto di incontri con virtuosi che possedessero una spiccata sensibilità musicale e il senso del ritmo, come, fra i tanti, a Parigi, gli spagnuoli Fernando Sor e Dionisio Aguado di cui divenne amicissimo.

Assistiamo oggi ad un accresciuto interesse per questo repertorio paganiniano, ancora in buona parte inedito, con parecchi ottimi dischi. Ma tanto nelle note illustrative che vi si accompagnano, quanto in articoli e opere sulla chitarra (19), si continua a tramandare l'errore che P. abbia tenuto dei concerti col famoso chitarrista Luigi Rinaldo Legnani (1790-1877), girando addirittura con lui. Col Legnani, P. si era incontrato a Torino nel 1836, facendo musica in privato con lui e col Mercadante, ma il contratto dei concerti che ivi avrebbero dovuto aver luogo nell'autunno, venne annullato (30 ottobre).

Ben condotta e nettamente positiva l'analisi che il Bonvicini fa dei quartetti di P. con chitarra che, com'è noto, del quartetto classico non hanno che il nome, sprovveduti come sono di lavoro contrappuntistico, con assoluta prevalenza del violino. Musiche tuttavia geniali e gradevoli in cui parrebbe di avvertire qualche spunto beethoveniano. La data di una lettera di P. a Germi, citata dal Bonvicini, in cui si fa cenno ad alcune di queste composizioni, per probabile errore di stampa, va retrodatata dal 1830 al 1820. E francamente non sappiamo dove il Bonvicini abbia ricavato la notizia dell'esistenza di un « delizioso *Concerto* in do maggiore per chitarra e archi ».

* * *

Era più che logico che di P. si discorresse con una certa ampiezza (non quanta però ce ne sarebbe voluta) nella *Storia della Musica* dei Fratelli Fabbri (20). Opera di grande mole e non poche pretese in cui, secondo le attuali usanze, molto spazio

(19) C. Carfagna e A. Caprani, *Profilo storico della chitarra,* Bérben, ed., Ancona, 1966; Renzo Bonvicini, *P. e i quartetti per chitarra e archi,* « Rass. Mus. Curci », XIX, 4, dic. 1965, pp. 14-18.

(20) Fratelli Fabbri ed., Milano, Vol. V, 1964, *N.P.,* pp. 21-36.

viene dedicato all'elemento visivo (quante opere congeneri non si esauriscono nel compiacimento dell'immagine? Ma qui, per la verità, la discrezione va di pari passo con una minuziosa cura nella scelta e nella riproduzione dei testi, sicché la parte visiva è un utile e piacevole complemento di quella scritta) ma in cui le esigenze della popolarità mal si armonizzano con l'esatta, adeguata, vasta informazione. Donde lacune, nozioni superficiali e generiche, sviste ed errori che si sarebbero potuti in genere evitare con un po' di attenzione e che stanno a dimostrare come il lavoro fosse fatto a braccia, agli inizi almeno, da più collaboratori, senza un superiore controllo.

Agile e fluido l'anonimo testo su P., con abile interpolazione di citazioni varie desunte da fonti contemporanee e dalle biografie recenti, nella concisa, letterariamente discorsiva, ricostruzione della vita e della carriera, attingendo con misura alla consueta, consunta, più o meno autentica aneddotica. Ne emerge, secondo uno schema abusato che non trascura l'elemento fantasioso e pittoresco, ma con qualche intuizione esatta anche se non originale, la contradditoria personalità dell'uomo, nei suoi caratteri fisici, con l'obbligato (e insistito) riferimento alla vita sentimentale, più che quella dell'artista, salvo che per l'elemento virtuosistico, riconsiderato attraverso i soliti luoghi comuni. Dell'uomo tuttavia, pur lodevolmente confutando la leggenda dell'avarizia, si tace del crescendo di sofferenze fisiche che ne amareggiarono per oltre vent'anni l'esistenza.

Qualche errore nel testo e nelle didascalie. La miniatura di p. 21 è del Pommeyrac, non Pommayrac. A p. 22 « carròggio » non « carruggi » e Tinti non Titti; l'opera di Rossini citata a p. 24 è *Matilde di Shabran* non soltanto *Matilde;* i disegni a p. 31 di Ludwig Peter August Burmeister (Lyser) costituiscono la tav. 21 dell'opera di Gerardo Vernarelli, *N. P. nei disegni di un impressionista contemporaneo* (F. Gerra, ed., Roma, 1940). A p. 31 ancora, non in una lettera fece P. le confidenze di cui si dice, ma al suo biografo di Praga, prof. Julius Max Schottky. E non è assolutamente vero, come sappiamo, che P. avesse perso il vizio del giuoco per avervi rischiato il violino. La statuetta caricaturale del Dantan è ora a Palazzo Tursi a Genova, nella stessa bacheca del violino. Gli spettacolari, pacchiani compiacimenti onomatopeici del virtuosismo paganiniano di cui a p. 35 appartengono soltanto al periodo giovanile. Ma come si può scrivere che la *Campanella* è l'*andante* del 2° *Concerto* quando tutti sanno che ne è il *rondò* finale? Esatto che i *Capricci* Op. 1 sono « 24 piccoli quadri di tecnica violinistica, una tecnica trascendentale che mirabilmente si trasforma in una tesa, scintillante, guizzante atmosfera musicale », ma tutto quanto segue è mera letteratura. E perché escludere dal novero delle nazioni visitate da P. tra il 1828 e il 1834 la Polonia e il Belgio?

Ritroviamo P. presso lo stesso editore (21), a cura questa volta di un musicologo e critico, Sergio Martinotti, che non possiede tuttavia una specifica competenza paganiniana, e lo dimostra. La sua premessa è in ogni modo eccellente, tanto per la felice sintesi quanto per l'inquadramento del personaggio nella temperie artistica della sua epoca, mettendone in luce la precorritrice genialità. Vi si dà atto di far finalmente astrazione da « tanta più o meno cattiva letteratura, tanto dettaglio romanzato, tanto spunto d'appendice (validamente depurato e discriminato solo a partire dal nostro secolo) », ma si resta di stucco nel rilevare che, in odio a così lodevoli intenzioni, nella parte biografica, con l'indulgere alla consueta aneddotica, si trascurino proprio le fonti più recenti, rifacendosi a quelle « classiche », stra-

(21) *N.P.,* in « I grandi musicisti », due album con dischi, Fratelli Fabbri, ed., Milano, 1965.

cariche di errori e di panzane, col dare soprattutto credito alle ineffabili leziosaggini del Conestabile. E gli errori non mancano. Nella didascalia della illustrazione a p. 3 del fasc. I, va letto « Loggia di Banchi » e non « de' Bianchi ». È molto dubbio che i *Capricci* siano stati composti tra il Sette e l'Ottocento. Furono stampati nel 1820, non 1818. P. non li eseguì mai in pubblico, destinati com'erano « agli artisti », per uso didattico. Sui rapporti di P. con Spohr si è lavorato di fantasia. Essi erano cordiali, ammirandosi i due Virtuosi ed esaltandosi a vicenda, tanto che P. invitò Spohr alla prova generale del suo *Concerto* n. 4, a Francoforte s.M., nell'aprile del 1830. A. p. 12 il violino di P. è battezzato « cannone » e nelle note illustrative dell'annesso disco fa bella mostra una pápera gigante, confondendovisi le *Variazioni sul Mosé* (1818-1819) con la *Scena amorosa* del 1807.

Nel fasc. II, p. 14 si legge che P. andò a Praga da Carlsbad perché « debilitato da forti disturbi alla laringe, prime avvisaglie della tubercolosi ». A parte l'errore clinico, essendo sempre la tubercolosi laringea secondaria a quella polmonare, bastava leggere attentamente tutti i testi più recenti, dal Codignola in poi, per informarsi e informare secondo verità! E l'ineffabile J. G. Zobe di p. 15, invece di Lobe? L'errore è del Codignola e fatalmente ritorna per pura forza d'inerzia. Non del tutto esatti i motivi che avrebbero reso precari i concetti riformatori dell'orchestra ducale di Parma nel 1836, dopo i progressi fatti sotto la direzione di P. Furono le cabale e gli intrighi di corte, oltre ai fastidi della villa di Gaione (non Parma, ma Vigatto di Parma), ad allontanare P. per sempre da Parma. Altrettanto inesatte le notizie sulla definitiva tumulazione della salma.

La scarna bibliografia trascura alcune delle fonti più recenti e ben documentate, citandone invece di quelle da prendere con ampio beneficio d'inventario, mentre nelle note illustrative del disco si fanno delle congetture errate sull'epoca di composizione del 1° *Concerto* (Op. 6), con alquanta confusione di idee. Pregevole in questi due fascicoli la parte illustrativa che comprende documenti rari e la riproduzione di un buon numero di autografi. Deludente però, tutto sommato, il testo, essendo legittimo lo sperare che, almeno in sede musicologica nostrana, le cose non si dovessero prendere così alla leggera.

* * *

Un medico di Magonza cui si devono pregevoli contributi sulle malattie di alcuni grandi musicisti (22), si è ricordato di P. nel 125° anniversario della morte (23). Ha tracciato anche lui una storia clinica del Virtuoso con notizie tutt'altro che di prima mano però, desunte anzi da fonti non attendibili come il P. di W. G. Armando di cui a suo tempo qui demmo notizia, esempio tipico di come non si deve scrivere un libro su P., o formicolanti di errori come la *Cronologia* di G. de Courcy. A parte la retorica domanda se, dopo tante vicissitudini postmortali (quelle di fantasia, accolte dal Kerner come oro colato e con l'aggiunta di varie frange), sia realmente di P. la salma sepolta a Parma, va anzitutto rettificato che il dottor Benech curò P. a Parigi e non a Bordeaux (dove non era nato ma donde proveniva), che il Guillaume di Balaruc non era medico, che P. si confidò allo Schottky a Praga nel 1828 e non nel 1837 e che, nel 1833, a Parigi P. non venne colto affatto da un'emottisi, bensì gli praticarono un salasso (l'equivoco è della de Courcy per ignoranza dell'italiano).

(22) Dieter Kerner, *Krankheiten grosser Musiker,* F.K. Schattauer ed., Stoccarda, 1963, (2ª ed. aum., 1967) e vari articoli.

(23) Id., *N.P., der Teufels-Geiger: zu seinem 125. Todestag am 27. Mai 1965,* « Hessisches Aerzteblatt », fasc. 5, maggio 1965.

Delude assai un recente contributo della Tibaldi Chiesa (24), in cui, salvo superficiali accenni, neppur si tenta un'analisi di come e di quanto il P. esecutore e compositore sia stato debitore alla prassi melodrammatica dell'epoca e ai suoi più rappresentativi esponenti. Una indagine che dev'essere ancora fatta, spartiti alla mano. Soltanto aneddoti, fantasiose frange, letteratura e il *bis* della gustosa pápera del 1940, quell'accenno cioè di P. nei giorni estremi alle « rose rosse », attribuito dalla Tibaldi Chiesa al nostalgico ricordo di Paolina Borghese, mentre, molto prosaicamente si riferiva all'azione... lassativa di alcuni tipi di rosa! E quando mai P. compose musica *sinfonica?* La Giuditta P. che fu amata da Donizetti non apparteneva alla famiglia del Virtuoso. E come definire « non comune » il cognome di P.? A parte il fatto che, pur anticipando di vent'anni la nascita del padre di P. (1734 invece di 1754), il Caselli (25) scriveva che a Carro, in Val di Vara, donde il nonno di P. emigrò a Genova, quasi tutti gli abitanti ne portano il cognome, e già lo aveva fatto rilevare il Boero nella sua ben nota *Genealogia,* di Paganini in Italia ce n'è un po' dappertutto.

La fabbrica delle « spiritose invenzioni » sul Virtuoso è sempre in piena efficienza e i lettori dei rotocalchi hanno saltuariamente di che divertirsi, ma non di che istruirsi. Ho qui sott'occhio due di questi spregevoli prodotti di bassa letteratura in cui si lavora di fantasia nel modo più incontrollato su elementi biografici già romanzati sino alla nausea, e preferisco non citare né autore né fonte.

* * *

Per chiudere, ancora qualche accenno sull'interessamento di Genova per P. che, per esser sinceri, non sembra eccessivo. Ettore Mariani (26) trae lo spunto dal Guarnerio conservato a Palazzo Tursi per una rievocazione di sapore piuttosto letterario, in cui si esalta la personalità di P. Si può osservare che, come già si disse, i *Capricci* forse non furono composti nei primissimi anni dell'Ottocento e, a proposito del concerto intitolato *La Tempesta,* che esso venne composto a Vienna, in collaborazione col violinista Joseph Panny, nell'estate del 1828, ivi eseguito il 24 luglio e rieseguito, per la seconda e ultima volta, a Praga il 20 dicembre di quell'anno. I pacchiani trucchi scenici cui si accompagnava l'esecuzione ne decretarono una clamorosa, definitiva caduta. Al De Giovanni P. non impartì insegnamenti di sorta e così dicasi per gli altri suoi sedicenti allievi, eccettuati la Calcagno, il Ciandelli e il Sivori, pur con riserve e dati contrastanti che giustificherebbero più approfondite ricerche. Del tutto fantastica la parentela con P. di cui si vantava il violinista genovese Enrico La Rosa. P. non poteva avere una cugina di nome Anna poiché suo padre non ebbe che un fratello morto in tenerissima età.

Dopo un anno di lavoro, produzione, regia, soggetto, sceneggiatura, commenti, parlato di Pietro Mosetti Casaretto ed Edward Neill, impareggiabile fotografia a colori e in bianco e nero del Mosetti, è stato offerto in visione privata a Genova nel 1966 e pubblica a Rapallo, in occasione del Festival del Passo Ridotto, nel 1967, un documentario su P. Gli esterni sono stati ripresi a Genova, Romairone (in val Polcevera), Nizza, Lucca, Parma e dintorni, e Parigi, alternandosi a riproduzioni di interni, ritratti, stampe, documenti, autografi, ecc. Le esemplificazioni musicali sono state tratte dai *Capricci,* nell'esecuzione del violinista sovietico Victor Pikaisen

(24) Mary Tibaldi Chiesa, *P. e gli operisti contemporanei,* « L'Opera », II, n. 5, ott.-dic. 1966, pp. 33-36.

(25) Carlo Caselli (Il Viandante), *Lunigiana ignota,* Forni ed., Bologna, 1965, p. 219.

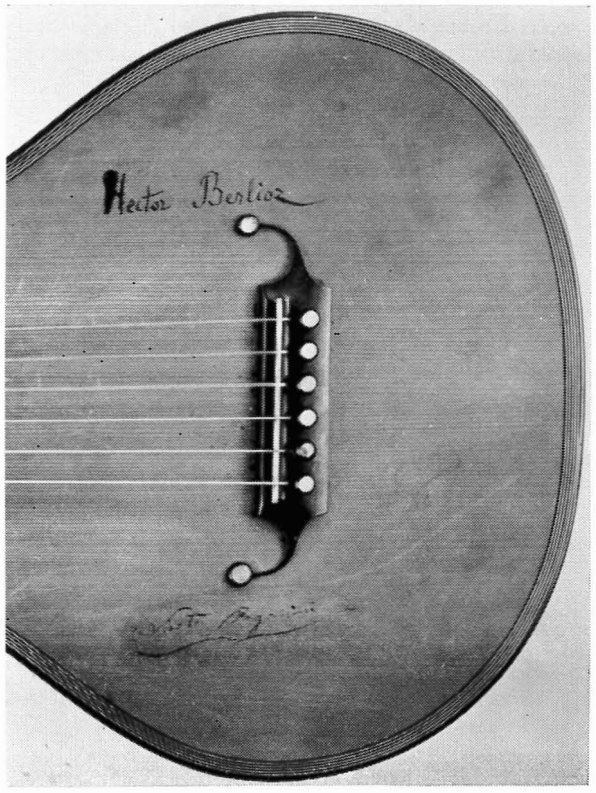
(26) E. Mariani, *Di fronte al Guarnerius di N.P.,* « Mondo scolastico », n. 1, 1966.

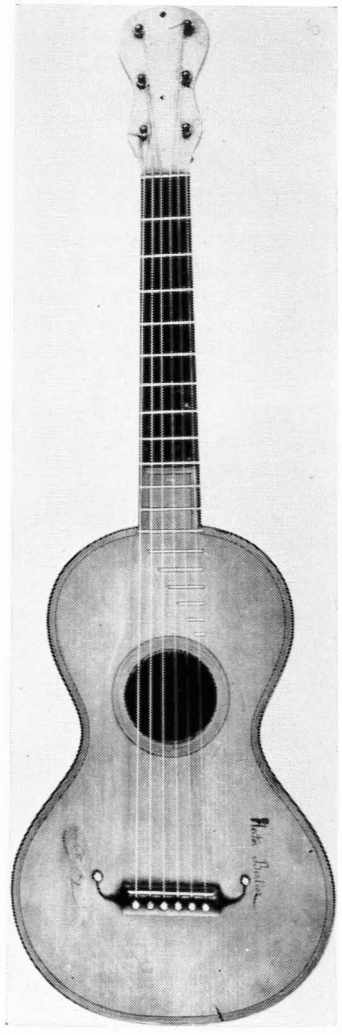
(Premio P., 1965), oltre alla esecuzione integrale delle *Variazioni sul God save the King,* a cura di Salvatore Accardo (Premio P., 1958). Il commento parlato è stato parzialmente estratto da passi di lettere dello stesso P. e da sue biografie.

Ottimo film, tutto sommato, per inquadrature, colore, suono, esemplificazioni musicali, ben condotto nella prima parte, con la rigorosa esclusione di ogni elemento di fantasia e della aneddotica. Vi si rilevano tuttavia sproporzioni e lungaggini, insistendosi maggiormente sugli anni della formazione e dell'affermazione e sorvolando un po' troppo sul dramma dell'uomo, soprattutto nella fase ultima della vita. Non mancano errori, né si ritrovano elementi per una valutazione artistico-musicale all'infuori del puro virtuosismo. Non si può dire però che, contrariamente all'attesa, il film abbia destato, soprattutto a Genova, un grande interesse.

Se da una parte lo stato di abbandono in cui versano i ruderi della casa natale di P., con le aree circostanti trasformate in immondezzaio, oggetto non infrequente di proteste e di articoli sui quotidiani di Genova e di Parma (ove si segue con

2. 3. — La chitarra del liutaio Grobert di Parigi che J.B. Vuillaume prestò a Paganini. Da lui lasciata a Berlioz, venne da questi a sua volta donata al Museo del Conservatorio Nazionale di Musica di Parigi. Sul piano armonico reca le firme di Paganini e di Berlioz.





grande interesse tutto quanto si riferisce a P.) e di pepati commenti da parte dei visitatori (molti gli stranieri, cui il nome del Grande è ben familiare) dovrebbe suscitare qualche provvedimento da parte dei reggitori del Comune, il ripetersi annuale del Concorso Internazionale di Violino intitolato a P. tiene almeno alto il suo nome in tutto il mondo assieme a quello della sua patria.

Qualche nostro commento e qualche riserva, apparsi su di un quotidiano genovese con un titolo redazionale del tutto arbitrario (27), avevano provocato una risposta del M° Luigi Cortese, presidente della giuria del Premio P. e allora direttore dell'Istituto P. (28). Pur convenendo che alcuni rilievi erano frutto di insufficiente informazione, il nostro parere non muta, soprattutto in merito alla proposta di sganciare il premio da tutte le altre premiazioni previste nel giorno di Colombo, restituendogli quella individualità che l'arte del Genovese, la sua grandezza e la varietà della sua produzione esigono (29).

Pietro Berri

(27) « Il Lavoro Nuovo », 30-9-1965.

(28) *Ibidem,* 7-12-1965.

(29) Alcune riserve sul Premio P. e sul film documentario di Masetti-Neill, in linea di massima tuttavia ampiamente elogiato, ha espresso Clara Gabanizza (« Musica-Università », A.V, n. 2, 1967, pp. 86-87.

SEGNALAZIONI

ALDO MARTELLO EDITORE
Piazza del Liberty 4 - Milano

Teofilo Ossian De Negri

STORIA DI GENOVA

Vol. in 8° di pagg. 848, con oltre 200 figure in tavole f.t. e nel testo, 18 tavole e sopracoperta a colori - L. 12.000

BOLLETTINO LIGUSTICO

Nuovi « Quaderni Ligustici »

142 - V. Vitale, *Pagine genovesi.* A cura di T. O. De Negri L. 800

Collezione completa delle annate I-1949/XVII-1965 L. 30.000 nette (ultime copie)

Serie I-1949/V-1953 e XI-1959/XV-1963, rispettivamente L. 8.000 e L. 10.000

Le singole annate (eccetto l'VIII-1956) L. 2.000 (eccetto I-I)

Fascicoli semplici L. 600, doppi L. 1.200

NOTIZIE BREVI ED ANNUNCI

a cura di T. O. De Negri e G. Frabetti

N. Lamboglia, *I Musei della Liguria Occidentale*. Estr. da « Musei e Gallerie d'Italia », n. 31, 1967, pp. 15.

Esame ad un tempo diligente ed appassionato della situazione museografica della Liguria Occidentale: una delle più singolari forse, e delle più varie, nel nostro paese, per le raccolte spesso di valore eccezionale, o talora per le deprecabili condizioni di inadeguatezza dei mezzi necessari per la valorizzazione del materiale reperto ed in via di reperimento.

A parte Savona, si tratta in modo quasi esclusivo di sistemazioni o più spesso di creazioni ex novo dell'Istituto di Studi Liguri di Bordighera, di cui il Lamboglia è il creatore e l'anima: a volte originalissime, come l'organismo delle Grotte di Toirano o la catena di raccolte disparatissime ma estremamente coerenti e vive, sistemate in palazzi di recente restuaro entro il tessuto urbanistico di Albenga, città-museo.

Il patrimonio di cultura del Ponente si avvia così sempre più ad inserirsi come fattore di primo piano nella multiforme vita della regione.

N. Lamboglia, *Uno scavo didattico dietro la « Curia Senatus » e la topografia del Foro di Cesare*. Estr. dai « Rendic. Pont. Accad. Romana di Archeol. », XXXVII 1964-65, pp. 22 e I tav.

Si tratta essenzialmente dell'applicazione rigorosa del « metodo stratigrafico » ad uno scavo romano.

* S. E. Barberini, *Incontro e scontro fra Etruria e Grecia*. Genova, 1965, 8°, pp. 46.

* Id. *Il significato degli antichi nomi del fiume Po (Eridano-Bodinco-Padus)*. Genova 1967, 8°, pp. 40.

* * *

R. S. Lopez, *Da mercanti a agricoltori: aspetti della colonizzazione genovese in Corsica*. Estr. da Homenaje a Jaime Vicens Vives, I, Barcellona, 1965, pp. 8.

Il Lopez pubblica un doc. inedito della copia parigina dei *Libri Jurium* circa la fondazione « genovese » di Castel Lombardo, in Corsica, vicino ad Ajaccio, nel 1272: con una rappresentazione molto perspicua della prima colonizzazione agricolo-politico-militare genovese nell'isola, sulla scorta dei docc. di Bonifacio pubblicati dal Vitale.

R. S. Lopez, *Prima del ritorno all'oro nell'Occidente duecentesco: i primi denari grossi di argento*. Estr. da Riv. St. It., LXXIX 1967.

A corollario dello studio fondamentale del 1953 (1954) già da noi segnalato con sostanziale consenso (Boll. Lig. XV-1963, pp. 120 seg.; le apparenti riserve erano puramente soggettive, suggerite dalla nostra personale incompetenza nel merito), l'illustre studioso, contro la tesi del compianto C. Astengo, ribadisce le sue circostanziate convinzioni, allargando la ricerca al « grosso d'argento », che appare anch'esso di data nettamente seriore rispetto a quella proposta a suo tempo dal Desimoni.

* A. M. Boldorini, *Caffa e Famagosta nel Liber Mandatorum dei Revisori dei Conti di San Giorgio* (1464-1469). Fonti e Studi Istit. Paleogr. e St. Med., IX, Genova 1965, 8°, pp. 156.

* G. Airaldi, *Genova e Spagna nel secolo XV. Il « Liber damnificatorum in Regno Granate » (1552)*. Fonti e Studi c.s., XI, Genova 1966, pp. 168.

* N. Lamboglia, *La relazione tra il monastero di Montmajour, Seborga e S. Ampelio di Bordighera*. Estr. Atti I Congr. St. Liguria-Provenza, 1966.

* M. Lopes Pegna, *I primordi della politica marinara fiorentina*. Quaderni di Studi Storici Toscani, III-3. Firenze, 1967, 8°, pp. 64.

* P. Castignoli e P. Racine, *Corpus Statutorum Mercatorum Placentiae (secoli XIV-XVIII)*, a cura di P.C. e P.R., Introduz. generale di E. Nasalli Rocca. Edito dalla Camera di Commercio Ind. Artig. e Agric. di Piacenza. Milano, Gioffrè, 1967, 8°, pp. CIV-580.

Opera fondamentale anche in rapporto al commercio genovese. Ne riparleremo.

* M. Dolcino, *Genova in crinolina*. Prefaz. di L. Marchini. Genova E.R.G.A., 1967, in 8° grande, pp. 176, figg. e XII tavv. f.t.

* * *

* G. Oreste, *Lineamenti di una storia del giornalismo genovese nel periodo* 1815-1848. Estr. Atti Congr. Naz. St. Giornalismo 1963. Trieste 1964.

* G. Oreste, *La stampa periodica satirica in Genova dal 1861 al 1865*. Estr. dal vol. *Il giornalismo italiano dal 1681 al 1870* (Atti V Congr. St. Giornal. 1966), in 4°, pp. 8.

B. Montale, *Il '48 a Genova. I circoli politici tra mazziniani e moderati*. Estr. da Riv. St. It., LXXIX 1967, pp. 12.

Buon contributo alla costruzione della storia del nostro '48, sulla falsariga delle carte Ricci e Balbi Piovera dell'Istituto Mazziniano. In particolare si ricostruisce l'azione del « Comitato dell'Ordine », poi « Circolo Nazionale », il più importante dei Circoli politici sorti dopo la promulgazione dello Statuto. In esso contrastano democratici-mazziniani e moderati, i quali ultimi prevalgono nettamente anche nelle elezioni dell'aprile.

L. Balestreri, *I moti genovesi del '49. Testi e documenti dell'epoca*. Introduz. di L. B., Genova, E.R.G.A., 1967, 8°, pp. 166.

Documenti rari e comunque difficilmente reperibili sul '49 genovese, ristampati in volume con ampia e perspicua introduzione del B. Della pubblicazione « documentaria », sul merito della quale ritorneremo, ameremmo peraltro un'edizione più adeguata, e cioè più sobria ed accessibile, che ne permettesse quella più larga diffusione che essa merita.

* G. Piersantelli, *La Biblioteca Franzoniana degli Operai Evangelici*. Genova 1967, 8°, pp. 38 (e v. « Genova », 2/3 1967).

* E. Fiandra-G. Terminiello Rotondi, *Genova. Itinerari storico-artistici*. A cura del Lions Club di Genova nel cinquantenario della fondazione del Lions International (1917-1967). Genova [AGIS-Stringa], 1967,12 x 24, pp. 188, IX tavv. f.t. e molti disegni.

F. Donaver, *Storia di Genova*. Genova, Tolozzi, 1967, 8°, pp. 228, XIV tavv. f.t.

Ripubblicare la « Storia » del Donaver in un momento di vivo interesse per la storia locale anche tra cittadini e lettori di minori esigenze, poteva essere impresa meritoria: ma ci aspettavamo la ristampa dell'opera maggiore del benemerito storico, che, pur vecchia di oltre mezzo secolo, ben rispondeva ai requisiti di una onesta divulgazione, ed aveva del resto radicalmente sostituito la precedente del 1890, che oggi invece rivede la luce.

Fatto questo rilievo, con le riserve che esso implica, non entriamo ovviamente nel merito del lavoro antico... Accenniamo solo a quel che il volume offre di nuovo: otto tavole quasi « simboliche », che desiderano quanto meno la carta patinata, ed un piccolo « atlante » di 12 piante di Genova da vecchi quadri e stampe, che è una rappresentazione parlante della storia della città.

G. Ferro, *Ricerche di geografia umana nelle valli del Monregalese*. Estr. da Riv. Geografica It., LXXIV 1967, pp. 80.

Indagine molto diligente, anche sui precedenti storici dell'ambiente attuale; per quanto la zona marginale e montana del Monregalese non abbia, né possa avere, storia sua.

P. E. Faggioni, *Panigaglia. Un problema di tutela panoramica in rapporto ai metodi settoriali dell'industria ed alla mancanza di pianificazione territoriale*. Estr. da Atti Convegno costa ligure..... di Italia Nostra, Sez. della Spezia, La Spezia 1967, p. 40.

Ultima battaglia di una guerra perduta?

C. Goggi, *Toponomastica Ligure dell'Antica e della Nuova Liguria*. Genova, Bozzi, 1967, 8°, pp. 136.

Il Goggi, appassionato studioso del suo Tortonese, che per tanta parte è Liguria, ha conchiuso testé la sua lunga vita laboriosa lasciandoci questo volume postumo su un tema difficile e spesso ingrato: la toponomastica, allettante ed infida. Molte sono le notizie raccolte, il metodo è originale, le conclusioni opinabili; ma chi può dire l'ultima parola in materia?

* * *

* ITALIA NOSTRA, Sezione di Genova, *Le Ville genovesi*. Edito a cura del Comune di Genova. Testi di L. Grossi Bianchi, E. de Negri, C. Fera, schede di E. de Negri, L. Grossi Bianchi, E. Poleggi, E. Gabrielli Recagno, M. Righetti. Genova 1967, [Borgo S. Dalmazzo, Bertello], cm. 21 x 27, pp. 490, 600 figg. di cui molte a colori, e una tavola d'insieme.

* Pasquale Rotondi, *La Galleria Nazionale di Palazzo Spinola a Genova*. Ed. Cassa di Risparmio di Genova, in 4°, pp. XXVI + 196, 105 fig. in nero e 25 a colori.

* Università degli studi di Genova - Istituto di elementi di architettura e rilievo dei monumenti (Prof. L. Vagnetti e Collaboratori), *Genova, Strada Nuova*. Genova, Vitali e Ghianda, 1967, formato 30 x 30, pp. 310, molte tavv. ed ill.

* Carlo Bo, *Echi di Genova negli scritti di autori stranieri*. Ediz. RAI (ERI) [Verona, Mondadori], 1966, cm. 22 x 31, pp. 216, 55 figg. di cui 15 a colori.

* E. Mazzino, G. V. Castelnovi, *Il Santuario di Montegrazie ad Imperia*. Ediz. Cassa di Risparmio, Genova 1967 [Milano, Pizzi], in 4°, pp. 53, 20 flgg. e XXIV tavv. a colori.

O. Grosso, *Le carrozze a Genova*. Genova, E.R.G.A., 1967, cm. 11 x 16, pp. 40, XVI tavv. f.t. doppie e ripiegate.

È il primo numero di una collana « Il Fiocco » che inaugura un tipo originale nella serie delle pubblicazioni « locali », che sembra destinato ad incontrare per certa sua preziosità garbata. E intanto propone un lavoretto tra i più gustosi di quel « signore » della cultura e dell'arte genovese e ligure che fu Orlando Grosso, che testè ci ha lasciato.

Il fatto che non sia una novità, in senso assoluto, ma la rielaborazione sostanziale di vecchi appunti già apparsi sulla rivista del Comune (ma in anni intorno al Quaranta, e perciò quasi persi), non toglie al libriccino nulla del suo fascino e della sua « novità », che è sempre tale per le cose buone. Per questo amiamo dire che la collana non poteva avere inizio migliore, anche se Orlando Grosso, che pur stava elaborando un altro pezzo sulle Casacce, non potrà più rinnovare spesso i suoi « ritorni », come i solerti Editori, e noi tutti, ci ripromettavamo e ci auguravamo.

A. Dellepiane, *Giovanni Cambiaso*. Genova, E.R.G.A., 1967, pp. e tavv. c.s.

Il secondo volumetto del « Fiocco » non pretende dir cose eccezionali, ma aggiornare vecchie note del Dellepiane alla luce di fondamentali studi recenti su Luca Cambiaso e su Giovanni, padre e primo maestro del Lucchetto. Il che è fatto con molto garbo e con

specchiata onestà, come dimostra anche la ricca bibliografia, uno dei pregi della collana. La quale peraltro rivela qui il suo « limite »: il formato da amatore costringe le tavole doppie e chiuse a una certa fatica per la loro lettura, e ad un facile deterioramento. Ma non è cosa vincolata ad alcuna legge costituzionale...

Sappiamo che la collana continua. Ne faremo la debita segnalazione non appena ce ne perverrà copia.

CASSA DI RISPARMIO DI GENOVA, *La nuova sede della C. di R. di Genova*. [Milano, Pizzi], 1967, in 4°, pp. 238, di cui molte tavv. a colori, con molte ill. in nero.

È in sostanza l'edizione « monumentale » in volume del fascicolo speciale della « Casana » pubblicato in occasione dell'inaugurazione della Sede nel marzo '66. La nostra premessa storico-topografica si presenta con nuove e più efficaci illustrazioni; ma la presentazione del Palazzo appare cosa affatto nuova, e soprattutto la pubblicazione della ricca quadreria, curata dal Torriti, con una serie di ben 28 bellissime tavole a colori. è un prezioso inedito: e ne riparleremo.

* * *

MIMMO GUELFI, *Filastrocche e arie genovesi*. Raccolte, trascritte e presentate da M.G., con Sei xilografie di Marangoni. Genova, La Pigna ed., 1967, 8°, pp. 144 n.n.

Tra le molteplici pubblicazioni odierne che con questa possono avere qualche affinità (alla voce, non all'occhio), le « Filastrocche e arie » di Mimmo Guelfi si distinguono per un pregio singolarissimo: sono un « divertimento », come si esprime scrivendoci lo stesso A. Sono cioè, precisiamo noi l'opera di un innamorato dell'arte pura (a rigore due, col Marangoni xilografo), dello spirito delle cose, senz'altri interessi che la gioia della contemplazione e il piacere di farne partecipi gli altri.

A parte poi la preziosità e l'eleganza dell'edizione (la minore non meno che la grande 25 x 35 per collezionisti, che lasciano ai puri amatori), si sente il gusto raffinato di chi proviene da quella scuola d'eccezione e di avanguardia che fu in tempi difficili, gli anni venti, la genovesissima Tarasca, antesignana nel proporre il « libro d'arte » in uno stile irrepetibile.

Qui ci limitiamo ora all'annuncio. Nel merito, che è di immagini e di pensiero, di poesia, e anche di dottrina, diremo in un momento più riposato.

CASSA DI RISPARMIO DI GENOVA, *La Liguria nella pittura moderna*. Calendario 1968, formato 36 x 42. Genova (Sagep), 1967.

Continuando la serie dei suoi calendari « liguri », la Cassa dopo la breve pausa « artigiana » torna felicemente all'arte, con una serie di 12 capolavori di artisti dell'Otto-Novecento, da Corot (con la Veduta di Genova edita da Orlando Grosso nel nostro Bollettino nel lontano 1952), al Monet, al Tosi, al Carrà, al Signorini, al Koloschka, al Merello, al Gola, al Caffi. Introduzione di Gianfranco Bruno, brevi note biografiche e precise schede illustrative dei « pezzi » fanno del « Calendario » un'opera organica che è peccato che le dimensioni, necessariamente smisurate, ne rendano difficile la conservazione in biblioteca.

* A. FROVA-R. SCARANI, *Parma. Museo Nazionale di Antichità*. Parma, « La Nazionale », 1965, 16°, p. 196 e CIII tavv. f.t.

* L. MONTANARI, *Gli affreschi di S. Maria in Porto Fuori*. A cura dell'EPT di Ravenna. Parma, « La Nazionale », 1966, 8°, p. 68, 41 figg. in nero e a col.

* V. BANZOLA, *Il Centro Storico di Parma. Sue origini e suo sviluppo*. Quaderni del Centro Urbanistico di Parma, 2. Parma, 1967, 8°, pp. 84 e XVI tavv. f.t.

* L. GAMBARA, *Le Ville Parmensi*. Parma, La Nazion., 1966, 8, pp. 548, oltre 250 figg. in tavv. f.t.

Dell'importante gruppo di pubblicazioni parmensi edite da « La Nazionale » di Parma, e di altre diremo in una prossima rassegna.

CITTA' DI PAVIA, *Arte a Pavia. Salvataggi e restauri*, Pavia 1967, pp. 144, molte ill. e una tav. a colori.

A. PERONI, *San Michele di Pavia. Guida breve*. Pavia, 1967, 16°, pp. 68, ill.

Anche di questi lavori, pubblicati in occasione del IV Congresso di Studi sull'Alto Medioevo, tenutosi in Pavia nel settembre 1967, parleremo facendo relazione di quel Congresso.

V. MARIANI, *L'arte in Roma*. Documentario fotografico originale di LEONARD VON MATT. Genova, Stringa, 1967, cm. 21 x 28, pp. 492, 291 fig. in nero e XII tavv. a colori.

L. VON MATT, *La Sicilia Antica*. Testo di L. PARETI, Note di P. GRIFFO, Genova, Stringa [1964], cm. 22 x 30, pp. 240, 231 figg. in nero e IV tavv. a colori.

Di queste e di altre edizioni, frutto dell'incontro fortunato di un editore intelligente e coraggioso e di un fotografo sensibilissimo e colto, diremo qualcosa anche nel merito alla prossima tornata.

MARIO SALMI, *L'Abbazia di Pomposa*. Cassa di Risparmio di Genova (ACRI) [Milano, Pizzi] 1966, cm. 27 x 36, pp. 294, 497 figg. e XXXV tavv. a col.

È la riedizione di un'opera fondamentale dell'insigne Maestro, la quale, a distanza di trent'anni, conserva integra la sua validità. Il Salmi peraltro ha curato con scrupolo l'aggiornamento del testo per ciò che si riferisce a nuovi reperti o più mature valutazioni, ed ha pressoché rinnovato il complesso, imponente, delle illustrazioni, avvalendosi anche del consiglio di Pasquale Rotondi e di altri studiosi specialisti. Sicché è ben legittimo, anche in rapporto all'edizione ricchissima e perfetta, parlare quasi d'opera nuova.

F. PONZUOLI, C. PEROGALLI, *Il Castello degli Aldobrandeschi a Piancastagnaio*. Roma, Ist. It. Castelli, « Castella », 6. 1967, 8°, pp. 24, ill.

L'austera rocca dell'Amiata, testè rinnovata in virtù di un sapiente restauro a cura del comm. Bigazzi, Presidente della Sezione Ligure dell'IBI, trova nella ricostruzione storica di don Ponzuoli e nel saggio sulle strutture architettoniche del Perogalli una illustrazione completa, pur nella felice sobrietà dei testi e nella essenzialità delle figure e dei rilievi: come acutamente mette in evidenza Piero Gazzola nella sobria premessa.

G. FORNO, *Nuove dimensioni per gli interventi urbanistici nelle grandi città. Dall'unità di quartiere alla ristrutturazione urbana*. Estr. da « Documentaz. Economica », 1957, pp. 14.

Piacenza e Dante. Nel 7° Centenario della nascita. « Biblioteca Storica Piacentina » XXXIII, Piacenza, 1967, pp. 200, 3 tavv. f.t.

La Sezione piacentina della Deputaz. di St. P. per le Prov. Parmensi ha inteso celebrare il centenario dantesco con una « Giornata di studi » (di cui il vol. è frutto perenne), in cui sono esaminati distintamente tre punti: le opere di D. a Piacenza, i piacentini e la critica dantesca, omaggi a Dante e celebrazioni centenarie. Tutte ricerche originali dunque, e non scritti d'occasione più o meno labili; tra i quali amiamo segnalare per la sua importanza lo studio sul « Codice Landiano », il più antico cod. dantesco datato, di E. Nasalli Rocca, il promotore ed animatore della « Giornata » e del volume.

t. o. d.

* * *

NINO CARBONERI; VITTORIO VIALE; AMEDEO CORIO, *Bernardo Vittone architetto*. Città di Vercelli. Mostra organizzata nella restaurata chiesa di Santa Chiara, Catalogo. Torino, 1967, 8°, pp. 185, figg. 168, X tavv. f.t.

Nella generale riscoperta dei valori dell'architettura barocca e rococò in Piemonte, i cui fervidi apporti personali già suscitarono gli interessi della critica (Olivero) fin dal 1920, è emerso in tutta la sua importanza soltanto nell'ultimo ventennio.

Ora, il restauro della chiesa di S. Chiara a Vercelli, condotto a termine dal 1964 al '67 a cura di quell'Amministrazione comunale, con l'intervento della Soprintendenza ai Monumenti del Piemonte, ha offerto una splendida occasione per un nuovo *check-up* di tutta l'opera del Vittone, con l'ordinamento di una Mostra di disegni (un centinaio) e di incisioni (oltre una trentina, provenienti dal Museo civico, dall'Archivio di Stato e dalla Biblioteca Reale di Torino, dall'Accademia di S. Luca in Roma, dagli Archivi comunali di Pinerolo, Chieri, Montanaro, da Archivi ecclesiastici di Borgomasino, Rivarolo Canavese, Chieri e Riva, Strambino, Certosa di Pesio, dal Musée des Arts décoratifs di Parigi, nonché da raccolte private. La Mostra è arricchita anche da numerose fotografie relative ai monumenti documentati.

Nel Catalogo di Carboneri, Viale e Corio non soltanto si dà conto delle risultanze documentarie e dei riscontri linguistici attraverso i quali si configura — in modo inequivocabile e definitivo — la paternità del Vittone nei confronti di S. Chiara a Vercelli (eseguita dal 1754 al 1756), ma si chiarisce puntualmente tutto il percorso formativo e creativo dell'artista, così determinante negli sviluppi e nella propagazione del più tipico rococò, in Piemonte e fuori dei confini sabaudi. g.f.

PAOLO DAL POGGETTO, *Omaggio a Giotto. Catalogo della mostra*. Premessa di Mario Salmi. Firenze, 1967, 8°, pp. 61, LVI tavv. f.t.

Contiene trenta schede, scientificamente redatte, relative a dipinti su tavole, sinopie e affreschi staccati, esposti, in occasione del settimo centenario della nascita di Giotto, nei restaurati saloni di Orsammichele, da giugno a ottogre 1967.

Tra le opere catalogate si ascrivono a Giotto la *Madonna in trono* di S. Giorgio alla Costa, il ben noto *S. Stefano* del Museo Horne e alcuni frammenti di affreschi, rinvenuti nella Badia fiorentina nel 1958. Ad esse si affiancano, a meglio documentare « l'immediato raggio di azione giottesco nella città e nel circondario fiorentino », altri suggestivi esemplari, del « maestro di S. Cecilia », di Buffalmacco, Pacino di Bonaguida, Jacopo di Casentino, Bernardo Daddi, Taddeo Gaddi, nonché di Maso di Banco (*Incoronazione della Vergine* da S. Croce), di Ambrogio e Pietro Lorenzetti — che s'intinsero, essi senesi, del potente linguaggio del grande capostipite della pittura italiana —, del « maestro di Figline », di Giottino, di Nardo di Cione. Ne fanno parte anche i cicli murali di Andrea Orcagna, da S. Maria Novella e S. Croce, già apparsi alle mostre di affreschi staccati ordinate al Forte di Belvedere. g.f.

A. MEZZETTI; D. MAHON, *Omaggio al Guercino. Mostra di dipinti restaurati e dei disegni della collezione Denis Mahon di Londra. Catalogo*. Presentazione di C. Gnudi, con un saggio di S. Bottari. Bologna, 1967, 8°, pp. XL-83, 76 figg. f.t.

Redatto per la Mostra allestita a Cento nel terzo centenario della morte del Guercino, si articola in due sezioni. Una, schedata con esemplare scrupolo e precisione da Amalia Mezzetti, comprende 22 dipinti restaurati, provenienti dalle Pinacoteche di Cento, Ferrara e Bologna, nonché da alcune chiese del territorio pertinente alle Soprintendenze alle Gallerie di Bologna e di Modena; l'altra presenta una cinquantina di disegni del maestro e altri originali, appartenenti alla cospicua raccolta del Mahon, che qui si è reso benemerito anche per un ampio e produttivo saggio sulla fortuna storica dell'opera grafica del Guercino. g.f.

ISA BELLI BARSALI, *Mostra di Pompeo Batoni. Catalogo*. Introduz. di A. M. Clark. Saggi di A. Marabottini, F. Haskell, I. Belli Barsali. In appendice, il carteggio del Batoni, a cura di M. Barsali. Lucca, « La Provincia di Lucca », 8°, pp. 339, figg. 90.

L'iniziativa dell'Amministrazione Provinciale di Lucca, che ha promosso una Mostra monografica di Pompeo Girolamo Batoni (Lucca, Palazzo Ducale, luglio-settembre 1967), trova in questo catalogo un valido strumento di ricerca e di consultazione.

Ad un'ampia indagine sul Batoni classicista e neoclassicista, infaticabile escogitatore e operatore di soggetti religiosi, mitologici e allegorici, si affianca qui un approfondito esame dell'aspetto ritrattistico del maestro, di sottile e penetrante ricettività.

Se a Genova, vita natural durante, Batoni non ebbe particolare fortuna o semplice notorietà (sono evidenti le ragioni storiche e contingenti), oggi in alcune raccolte private genovesi non mancano esempi delle sue opere; è il caso di un'« *Estasi di S. Teresa* » e di un « *Ritratto di monaca* », (nn. 17 e 22).

CARLO CONTINI, *La scagliola carpigiana*. Prefaz. di A. Prandi. Modena, 1967, 8° (album), pp. 62 n.n., 87 figg. (6 a colori).

La pubblicazione, curata con rara competenza e appassionato impegno dal Contini, che dirige il Museo Civico di Carpi, è nata quale introduzione alla « I Mostra nazionale dell'arte della scagliola carpigiana », tenuta al Castello Pio, sede del locale Museo, dal maggio al settembre 1967. Alla Mostra erano presenti, oltre ad una settantina di originali, in particolare paliotti e ripiani di tavoli o mensole, provenienti dallo stesso Museo, da chiese e conventi e da raccolte private locali, anche broccati, ricami, libri, manoscritti, incisioni e altri documenti sussidiari alla conoscenza di questo genere artistico finora così poco conosciuto.

Contini rifà la storia della scagliola o « meschia », arte forse meno nobile della materia marmorea, che spesso si propone di imitare, ma non meno pregevole nella tecnica; inoltre, indissolubilmente legata ad altre forme, quali il ricamo e l'incisione xilo- e calcografica, da cui può mutuare motivi ed immagini recandoli ad un alto grado di finezza esecutiva, sia in bianco e nero che in policromia.

Dalle prime invenzioni del carpigiano Guido Fassi, artista quanto mai versatile che operò agli inizi del '600, l'arte della scagliola andò sviluppandosi sempre più diffusamente fino al tardo '700, per merito di maestri locali di grande abilità ed estro, che propagarono le loro opere non solo a Carpi e in altre località dell'Emilia e Romagna, ma anche a Mantova, a Cremona, a Roma e nel ducato di Savoia. Anzi, alla metà del secolo XVII, la moda della scagliola carpigiana aveva già varcato le Alpi, passando in Boemia e in Polonia, e lasciando poi numerose tracce anche in Baviera, secondo quanto fa notare altrove lo stesso autore. g.f.

Cataloghi « Finarte ». Nn. 29/35. Milano, 1967.

Nel n. 29 (*Dipinti antichi*, ed altro) sono inclusi un'*Incoronazione di Carlo Magno*, attribuita a Valerio Castello (n. 271), un dipinto di anonimo genovese del sec. XVII (281), un *S. Gerolamo* del Langetti (324). Il n. 33 (*Dipinti dal XV al XIX secolo*), contiene un'incisione del Grechetto (*Notturno*, n. 1) e un *Cristo alla colonna* attribuito al Van Dyck (59); il n. 34 (*Arredamento della Villa Zaccara* - a Bordolano sull'Oglio), due *Paesaggi* di scuola del Magnasco (29), un'*Allegoria della Giusizia* data al Genovesino (35), una ceramica di Albisola del XVIII secolo (399). g.f.

MARCELLO TERENZI, *Mostra di armi antiche (sec. XIV-XV). Poppi, Castello dei conti Guidi. Catalogo*. Firenze, 1967, 8°, pp. 150, 149 figg.

Illustra 173 armi ed elementi di armi di alta epoca (nonché due documenti d'archivio), presentati a Poppi dal luglio al settembre 1967. I pezzi catalogati, tutti appartenenti a collezioni pubbliche e private nazionali, sono per la maggior parte di fabbrica italiana, salvo alcune di estrazione centro-europea, fiamminga (o borgognona) e spagnola. g.f.

Pubblicazioni periodiche

La Casana IX 1937. Segnaliamo: nella consueta rubrica del Beniscelli (cui si deve anche una nota sulla floricoltura ligure), i medaglioni su *Ospedaletti, Casella, S. Bartolomeo del Cervo* e *Pedemonte*, del compianto Bettinotti una pagina sui *Vacca e i Vacchero*, e del Piersantelli sulla *nave-scuola Garaventa* (N. 1); di A. SCHMUCKHER due note folcloristiche (nn. 2 e 4); tra i « liguri illustri » *S. Leonardo* di G. Ricci (n. 2) e *G. C. Abba* di Balestreri (n. 4); una messa a punto sulla vecchia questione di *Frate Oliverio* del p. G. Salvi e una relazione sulla *scuola di paleografia dell'ASG* di G. Marasco (n. 3); una nuova nota numismatica del Pesce (n. 4).

In copertina, con le consuete esaurienti illustrazioni redazionali, *Via Balbi 1873* di V. Groppallo, *S. Andrea di Cornigliano* del Cambiaso, un vecchio pittoresco veliero e, per il numero natalizio, una *Natività* del Biscaino.

360 gradi. Anno II, 1967.

Questa rivista di « attualità » (anche se a rigore in discreta misura intessuta di anticaglie genovesi, che sono appunto diventate oggi di grande attualità), è già al suo anno secondo; ma per noi è nuova, sia perché il primo ci è quasi sfuggito (e forse abbiam perso poco, a giudicare dall'ultimo numero...), sia soprattutto perché il formato ridotto, la collaborazione allargata (...Alzona, Dellepiane, Dolcino, Cicciarelli, Oggero, Petrucci, anche Sbarbaro, e Cormagi, Rausa, Viazzi, Montarese, Ferrando e via discorrendo) ed il programma integrato con contributi culturalmente più validi, come le « pagine gialle » che anticipano monografie di più vasto respiro, sembrano annunciare qualcosa di più che un semplice strumento di propaganda editoriale. Per questa speranza ne facciamo cenno in questa sede « storica e culturale » che si era proposta sul nascere di essere anche specchio e sintesi della cultura genovese.

Pubblicazioni del « Touring Club Italiano »

* *Conosci l'Italia*, XI, *Il Folklore. Tradizioni, vita e arti popolari*. Milano 1967, pp. 94, 112 figg. nel testo e 300 in 208 tavv.

* *Attraverso l'Italia*. Nuova Serie - XVIII, *Lazio*, 1967, pp. 256, (16 a co.).

* *Guida d'Italia:* Umbria, 1964⁴, pp. 456 + 12,9 carte, 23 piante, 20 stemmi.

* *Guida pratica dei luoghi di soggiorno:* 2, *Marine dell'Adriatico e dello Ionio*, 1965, pp. 256, ill.; - 3, *Villeggiature delle Alpi e delle Prealpi*, 1°, 1966, pp. 256, ill.

DIRETTORE RESPONSABILE: TEOFILO OSSIAN DE NEGRI
Incisioni della Ditta G. GIANINAZZI - GENOVA
Finito di stampare il 6-3-1968 nell'Istituto Grafico Bertello - Borgo S. Dalmazzo (Cuneo)

Bollettino Ligustico

per la Storia e la Cultura Regionale

XVIII-3/4
1 9 6 6
GENOVA

SOMMARIO

G. PETRACCO SICARDI, Toponimi veleiati IV - Veleia Augusta (con 2 ill.) . . . . . pag. 91

G. TERMINIELLO ROTONDI, Sugli affreschi di S. Agostino a S. Maria della Cella (con 13 ill.) . . . . . » 105

G. MALASPINA, Avvicendamenti in feudi Malaspiniani di Val Trebbia (con 1 ill.) . . . . . » 117

M. G. RUTTERI, Vincenzo Malò dal manierismo al barocco (con 13 ill.) . . . . . » 121

P. BERRI, Arturo Ferretto (1867-1928) . . . . . » 149

Varietà: t.o.d. Allarme per la Pieve di Gavi (2 ill.) . . » 153
t.o.d. Il Palazzo Fieschi di Vialata nel quadro del Grassi (1 ill.) . . . . . » 154

Pagine di storia . . . . . » 155

Pagine d'arte . . . . . » 161

Notizie brevi ed annunci . . . . . » 166

Segnalazioni . . . . . pag. 90, 148

LIBRERIA ANTIQUARIA MARIO BOZZI

Via Cairoli, 2 A r (ang. Piazza Meridiana) - Genova - Telef. 207.845 - 292.877

EDIZIONI BOZZI

L. COCITO, *Le rime volgari dell'Anonimo Genovese.* 1966, L. 4.000

L. TACCHELLA, *La Riforma Tridentina nella Diocesi di Tortona.* 1966, L. 2.000

G. FERRO, *Toponomastica Ligure. Note geografiche.* 1964, L. 3.000

C. COGGI, *Toponomastica ligure dell'antica e della nuova Liguria.* 1967, L. 1.500

Narratori liguri. Antologia a cura di A. GRANDE e P. RAIMONDI, Mursia ed. Milano, 1967, L. 1.600

LIBRERIA INTERNAZIONALE DI STEFANO

Via Roccatagliata Ceccardi, Tel. 593821/2/3/4 — P. Fontane Marose, Tel. 296.991
Largo delle Fucine, Piccapietra 10-12 - Tel. 55426

EDIZIONI DI STEFANO

P. TORRITI, *La Galleria del Palazzo Durazzo-Pallavicini.* Genova, 1967, L. 15.000

C. CESCHI-L. VON MATT, *Chiese di Genova.* Stringa Ed., Genova, 1967, L. 18.000

F. GANFINI PASTINE, *Riflessi.* Liriche. Di Stefano Ed., Genova, 1967, L. 1.000

G. SALVI, *Pegli*: I - *Storia delle sue chiese*
II - *La sua vita civile.*
2 volumi. Ediz. del Lions Club di Pegli, Genova 1967, L. 1.800 e L. 2.000

ALDO MARTELLO EDITORE
Piazza del Liberty 4 - Milano

"STORIA DELLE CITTÀ ITALIANE"

A. BOSISIO, *Storia di Milano* (in preparazione la nuova edizione rinnovata).

F. COGNASSO, *Storia di Torino.* Pagg. 560, 16 tav. a col., 80 ill. (È in corso la ristampa).

L. PARETI-P. BREZZI, *Storia di Roma.* Pagg. 816, 20 tavv. a col., 139 ill., L. 10.800

T. O. DE NEGRI, *Storia di Genova.* Pagg. 860, 18 tavv. a col., oltre 200 ill., L. 12.000

A. da MOSTO, *I Dogi di Venezia nella vita pubblica e privata.* Pagg. 852, 30 tavv. f.t.

VELEIA AUGUSTA

La quarta puntata della rubrica della nostra insigne Collaboratrice, pur partendo da un « toponimo veleiate » emerso peraltro solo da documenti d'archivio, tocca un tema del più alto interesse nel quadro storico-linguistico dell'Alto Medioevo. L'argomento forse non si esaurisce in questa nota preliminare: una primizia che onora il nostro Bollettino.

L'estate scorsa ebbi occasione di lavorare a lungo nell'Archivio capitolare di Piacenza per trascrivere i documenti inediti del IX-X secolo. Tra gli altri ne trovai due che contenevano il toponimo *Augusta* (inalterato nel primo, sotto la forma parlata *Austa* nel secondo) e che si riferivano certamente al luogo dove, nell'antichità, sorgeva la città di Veleia (1).

Il primo documento è dell'835: si tratta della donazione di una pezza di terra nel territorio del *casale Rustegassi,* fatta da Arioaldo, figlio di Ghisone, alla chiesa di Sant'Antonino martire *qui est fundata sito Augusta locas montana.*

Il secondo documento, del 901, è una *precaria*: il vescovo di Piacenza, Everardo, concede al prete Giovanni di Bagnolo e a una donna, Rotruda, che avevano offerto numerosi loro beni alla chiesa di Sant'Antonino e Vittore di Piacenza, gli stessi beni in godimento e aggiunge a questi beni *massaricio uno ipsius eclesie qui est posito in fundo et loco Austa montanea Placentina* e che allora era retto da Aliverto, *famulo ipsius eclesie.*

Che si tratti, in tutt'e due i documenti, dello stesso luogo appare estremamente probabile, perché da un lato nelle carte piacentine non si trovano altri toponimi uguali, dall'altro in entrambi i casi si parla, per designare il territorio dove si trova questo luogo, di *locas montana, montanea Placentina, terretorio Castellano,* tutte denominazioni che le carte altomedioevali piacentine usano per indicare le alte valli del Nure, del

---

* V. le precedenti puntate della serie in *Boll. Lig.* XVI-1964, p. 3 sgg.; XVII-1965, p. 3 sgg.

(1) Pubblico il testo integrale dei due documenti in appendice, a p. 101 sgg.

Chero, dell'Arda e del Ceno, ossia l'antico territorio municipale di Veleia. Che in particolare i toponimi *Augusta* e *Aùsta* indichino proprio il luogo ove sorgeva la città romana, sembra certo per il fatto che, nel primo documento, il donatore, uno dei testimoni e il terreno donato sono legati al *casale Rustegassi,* che ancora oggi è un piccolo centro rurale sulla strada che porta a Veleia, al bivio, dove questa strada si stacca dal tronco più importante che unisce la val di Chero alla valle dell'Arda; inoltre la terra donata ha per confine un *rigo Garoli* che corrisponde al rio Rugallo, il corso d'acqua che scende nel Chero tra Rustigazzi e le rovine di Veleia (2); infine, come la chiesa di *Augusta,* anche la parrocchia attuale di Veleia (nota come pieve di Macinesso) è dedicata a Sant'Antonino.

Il primo punto da stabilire è quale significato storico abbia la documentazione toponomastica di cui ho testé parlato. Essa ci dice:

1) che il nome di *Veleia* nel IX secolo era morto (3);

2) che la zona dove sorgeva un tempo la città era indicata col toponimo *Augusta.*

Ecco quindi un primo problema.

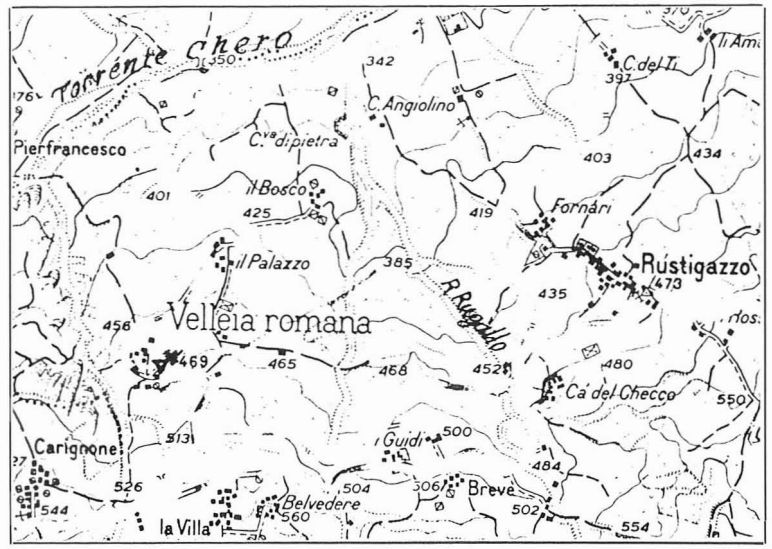
Siamo di fronte a una denominazione antica di Veleia? La città romana era chiamata con i due nomi * *Veleia Augusta* (o * *Augusta Veleia*), come l'attuale Aosta si chiamava *Augusta Praetoria,* come *Caesaraugusta* (= Saragozza) si chiamava anche *Augusta Caesarea,* come in Spagna avevamo una *Flauiaugusta* o *Augusta Flauia?* e quindi, sia il *Veleia* delle fonti antiche (4), sia il nostro *Augusta* sarebbero un'abbreviazione del nome ufficiale della città?

Oppure in età romana si usavano due modi distinti di denominare Veleia, cioè *Veleia* solo (come *Nemausus* " Nîmes " *Brixia* " Brescia ",

(2) *Rustegassi* si dice oggi in dialetto *rəstigȧs* e il *rigo Garoli* è *rügȧr* (con *-r* che in qualche fonte sembra *-l*). Non ho trovato traccia del top. *Austa* né sul posto, nella toponomastica attuale, né nei documenti dell'Archivio parrocchiale di Veleia. Il toponimo è quindi da considerare scomparso, e probabilmente da molto tempo. Nei registri della pieve (secoli XVIII-XIX) la zona delle rovine è indicata con il termine *Negli scavi.* I registri anteriori alla scoperta di Veleia (sec. XVII) non danno divisioni territoriali della pieve.

(3) Rimane il mistero del top. *Vellè* (*sic!*), che è citato da A. Degrassi (*Veleia - Velleia,* in *Atti del I Congresso di Studi veleiati,* Piacenza, 1955, p. 73) e da S. Aurigemma (*Velleia,* Roma, 1940, p. 4) come « denominazione legata da tempo immemorabile a una casa del territorio di Macinesso presso le rovine della città ». Sul luogo non ho più trovato traccia di questo toponimo e posso soltanto dire che la derivazione da *Veleia* presenta difficoltà fonetiche, dato che, nel dialetto, *-a* finale rimane inalterato.

(4) Del resto anche la documentazione antica del nome *Veleia* è molto scarsa: si riduce alla sola attestazione di Flegonte, un liberto di Adriano che scrive in greco e che, citando alcuni cittadini veleiati particolarmente longevi, dà per ciascuno di essi il nome intero, con l'indicazione della città di provenienza al genitivo (*macrob.,* c.1). Abbiamo quindi tre volte Βελείας, due volte Βελίας, una volta Οὐελείας. È sintomatico, per supporre che *Veleia* non sia stato un toponimo molto usato nel latino parlato, che Plinio (*nh.* 7, 49, 163) chiami la città *oppidum Veleiatium* e che nella descrizione della *Regio VIII* citi soltanto i suoi abitanti con il nome etnico *Veleiates* (3, 15, 116) e *Velleiates* (3, 15, 147).



1. — I dati topografici per l'identificazione di Augusta con la città di Veleia in base alla carta al 25.000 dell'IGM. La pieve di Macinesso coincide circa con la quota 469 a sud di Veleia.

Placentia ecc.) e * *Augusta Veleiatium* (come *Augusta Bagiennorum* = Benevagienna; *Augusta Taurinorum* = Torino, ecc.) e tra questi due nomi il secondo ha avuto più fortuna, ha soppiantato il primo e si è tramandato sotto la forma abbreviata *Augusta?*

Oppure Veleia nell'antichità si è chiamata sempre e soltanto *Veleia* e *Augusta* è un toponimo nuovo, creato nell'epoca della decadenza romana e delle invasioni barbariche (V-VI secolo), che ha sostituito il toponimo antico in concomitanza con la morte della città romana?

Per scegliere tra queste tre ipotesi quella più verisimile sono partita dal dato di fatto che le fonti antiche non ci offrono nessuna conferma dell'esistenza di *Augusta* come toponimo usato per indicare Veleia in età romana, mentre esistono numerose città antiche che sono indicate dalle fonti classiche col nome di *Augusta.* Ho quindi preso in esame tutti i toponimi *Augusta* attestati in età romana (5) e ne ho seguito l'evoluzione storica, dividendoli in tre gruppi:

I. i toponimi, in cui *Augusta* è seguito dal genitivo del nome etnico

(5) Ho tratto la documentazione che cito qui di seguito dal *Corpus inscriptionum latinarum* (= *CIL;* voll. III, V, XII, XIII, Berlino, 1873-1899) e dalla *Realenziklopädie der Altertumwissenschaft* di Pauly-Wissowa, s.v. *Augusta* (vol. II, coll. 2344-2349), *Augustas* (vol. cit., col. 2362), *Augustobona, Augustobriga, Augustodunum, Augustonemetum* (vol. cit., coll. 2367-2369), *Augustum* (vol. cit., coll. 2369-2370). Non prendo per ora in considerazione i toponimi *Augustopolis* (3 esempi) e *Augustamnica,* perché non riguardano direttamente il nostro assunto.

del popolo o della tribù indigena che abitava il territorio ove sorse la città.

Si tratta di *Augusta Bagiennorum, Augusta Rauricorum* (Augst presso Basilea), *Augusta Suessionum* (Soissons) *Augusta Taurinorum, Augusta Treuerorum* (Trier), *Augusta Tricastinorum* (forse Aouste-en-Diois), *Augusta Vindelicum* (Augsburg), *Augusta Viromanduorum* (forse Vermand, presso San Quintino delle Fiandre). In questo gruppo di toponimi *Augusta* è — o può apparire ai parlanti in un certo momento della storia del toponimo — sinonimo di *ciuitas*.

II. i toponimi, in cui *Augusta* è soltanto uno dei nomi della città ed accompagna, come appellativo, il vero nome, che spesso è di origine preromana. Per esempio abbiamo, per Brescia, *Colonia Ciuica Augusta Brixia,* per Aix, *Colonia Iulia Augusta Aquae Sextiae,* per Nîmes, *Colonia Augusta Nemausus*.

In tutti questi casi la città, come centro urbano, esisteva prima di Augusto, talora, come nel caso di Nîmes, anche prima dell'occupazione romana ed il toponimo veramente usato in età romana, e sopravvissuto nelle lingue romanze, è il nome più antico, cioè il nome di fondazione: *Brixia, Aquae Sextiae, Nemausus*. Che cosa significa quindi in questi casi l'appellativo *Augusta?*

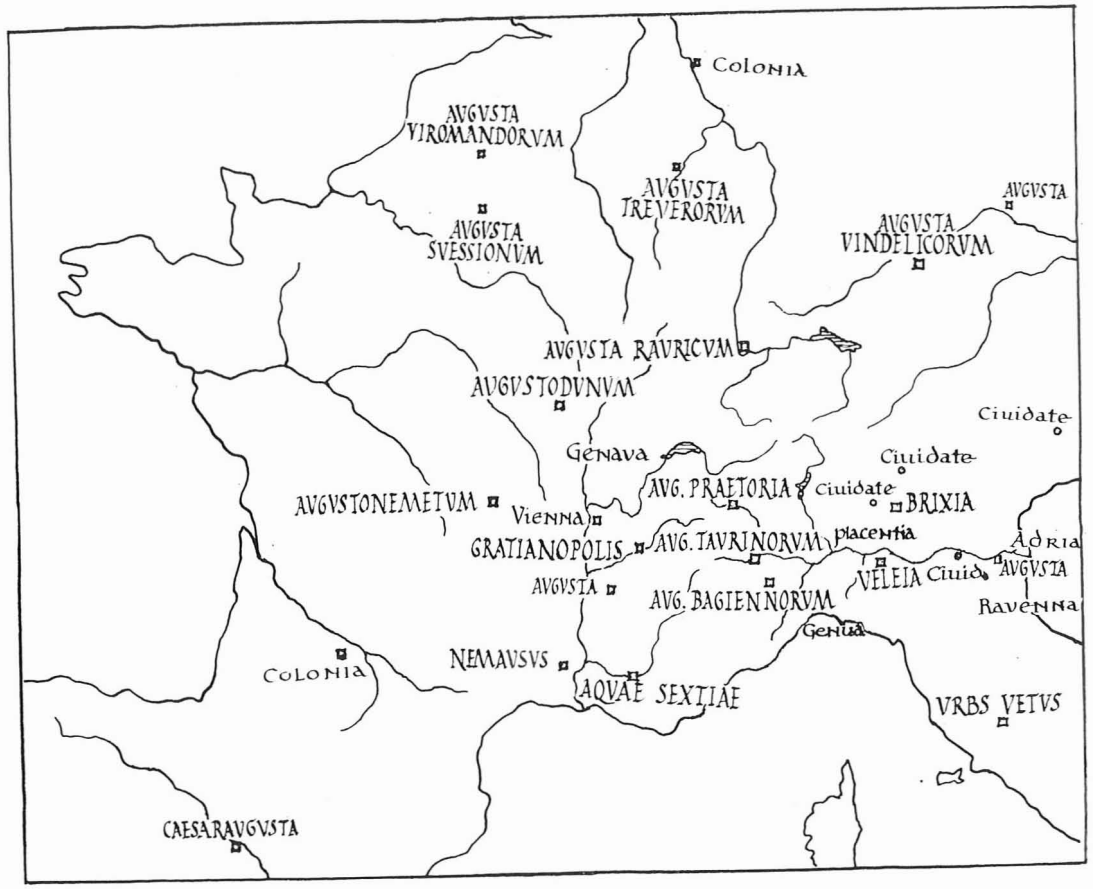
III. i toponimi di cui abbiamo soltanto una documentazione tarda, per lo più limitata agli Itinerari.

Abbiamo così un *Augustum* (una volta scritto *Augusta*) che corrisponde all'attuale *Aoste* (sulla via tra Vienne e Ginevra; solo IA e Peut.) (6), un'*Augusta noua* nel territorio degli Alamanni (solo Rav.), una *Augusta* nella Gallia Cisalpina, sulla strada da Ravenna ad Adria (Peut.), un *Augustae* nella Mesia inferiore (*Augusta* in Procopio) che ha lasciato il nome ad una delle bocche del Danubio (Peut., Rav., IA), un altro *Augustae* nella Rezia (IA).

Questo terzo gruppo di toponimi è particolarmente interessante, perché non c'è alcuna prova, e neppure un indizio, che essi si riferiscano a colonie augustee o almeno imperiali. Di conseguenza dobbiamo pensare che il top. *Augusta* non abbia sempre tratto origine da un *Colonia Augusta,* che non sia quindi sempre collegato con uno stanziamento di coloni fatto da Augusto.

Del resto neppure per le *Auguste* del I gruppo possiamo dire che corrispondessero tutte a colonie augustee. Prendiamo ad esempio *Augusta Bagiennorum*. Il Mommsen (*CIL* V, p. 873) nota: « De forma oppidi hoc unum notabile videtur, *Augustam Bagiennorum* hodie adnumerari

(6) IA = Itinerario Antoniniano; Peut. = Tabula Peutingeriana; Rav. = Anonimo Ravennate. Il testo degli Itinerari si trova in O. Cuntz, *Itineraria romana,* Berlino, 1929.



2. — Distribuzione dei tipi toponimici *Augusta, Ciuitate(m)* e *Colonia* nell'Europa centro-occidentale.

solere coloniis ab Augusto deductis maxime propter titulos a Meyranesio confictos [quindi iscrizioni false], cum in sincero n. 7153 municipiis accenseatur ». L'iscrizione 7153 del CIL V, che è un'iscrizione dedicatoria in onore di un Celso, personaggio illustre di Alba Pompeia all'epoca di Traiano, fatta da parte del suo *municipium,* menziona tra i titoli onorifici del personaggio, l'essere *patronus coloniarum* ..... (l'iscrizione è mutila) *item municipiorum Albae Pompeiae, Augustae Bagiennorum*.....

Altrettanto significativo è il caso di *Augusta Vindelicum*. Riassumo qui molto brevemente e semplicemente le dotte — e per me convincenti — argomentazioni che il Mommsen fa nel Corpus (III, p. 711). *Augusta Vindelicum* è citata da Tolomeo, da Rufo e negli Itinerari. Ma già Tacito (*Germania,* cap. 41) diceva che gli Ermunduri, soli tra tutti i Germani, commerciavano non soltanto *in ripa* [del Danubio] *sed penitus atque in splendidissima Raetiae prouinciae colonia*. L'identificazione di questa « colonia » con *Augusta Vindelicum* è stata molto discussa, ma in

definitiva appare sicura, perché è l'unico centro romano esistente nella Rezia nei primi secoli dell'impero, e quindi anche all'epoca di Tacito Tuttavia all'epoca di Adriano *Augusta Vindelicum* è chiamata *municipium* (*CIL* III 5780, 5787, 5800, 5825, 5828, 5826) e tra le regioni in cui Augusto (*mon. Anc.* 5,35) dice di aver dedotto colonie la Rezia non viene nominata. L'intervento di Augusto nella romanizzazione della Rezia si concreta sotto un'altra forma, cioè con la costruzione della via *Claudia Augusta*. Il Mommsen propone in definitiva questa spiegazione del mistero: che Druso, aprendo la via Augusta, abbia fondato un *forum* presso di essa e lo abbia denominato da colui — Augusto — « cuius auspiciis via fieret ». Questo *oppidum* non era una *res publica* (lo divenne soltanto sotto Adriano, onde il nome di *Aelia Augusta* che compare in un'iscrizione del 186), *ma aveva come abitanti dei cittadini romani ed era di origine romana,* per cui sarebbe stata chiamata *Augusta* nel latino parlato, come abbreviazione di un * *Forum Augusti*: « Augusta vulgo diceretur suppresso *fori* vocabulo ». Tacito poi, usando il termine *colonia* non nel suo valore giuridico, ma nel significato sostanziale di " città fondata dai Romani ", avrebbe designato come *colonia* un semplice *vicus*: « rei naturam magis quam iuris proprietatem secutus, *coloniam* appellavit, cum non esset nisi *vicus* in modum coloniae extructus » (ho riportato tra virgolette i passi del Mommsen, l. c.).

Questi due esempi aprono per me la possibilità che l'appellativo *Augusta* significasse nel linguaggio ufficiale soltanto « fondata da Augusto » o « sotto gli auspici di Augusto » e che la qualità di « colonia », quando esisteva, fosse sempre esplicitamente dichiarata con l'aggiunta di questo termine, come avviene per *Augusta Praetoria* (Plinio, *nh* 3, 17, 123: *coloniae... Salassorum Augusta Praetoria*), per *Augusta Taurinorum* (*colonia Iulia Augusta Taurinorum*), per *Augusta Rauricorum* (Plin., *nh.* 4, 17, 106): *in Gallia Belgica colonias duas Equestrem et Rauricam*), ma non per *Augusta Bagiennorum,* né per *Augusta Vindelicum*.

Inoltre — e ai fini dell'interpretazione linguistica questo è il fatto più importante — pare che presso la popolazione indigena romanizzata, o nel latino parlato dell'esercito, dei mercanti, degli ufficiali civili, *Augusta* venisse a significare " città romana ", in contrapposizione, probabilmente, ai centri abitati preromani.

Vediamo se possiamo trovare qualche appoggio a quest'ipotesi.

Se prendiamo in esame la città di *Nemausus* (Nîmes), dobbiamo constatare che la sua formazione demografica — e quindi probabilmente anche urbanistica — appare quanto mai composita. Abbiamo all'origine un centro gallico (o celto-ligure?) di culto religioso. *Nemausus* è, prima che della città, il nome della celebre fonte; l'etimologia lo accosta a *nemus* " bosco sacro ". Ma la prima cultura della città è greca: troviamo a Nîmes alcune delle pochissime iscrizioni galliche preromane e sono in

caratteri greci. L'elemento greco della popolazione rimane poi fortissimo anche in età romana, se dobbiamo giudicare dalle iscrizioni greche ritrovate e dai numerosissimi nomi greci delle epigrafi latine. I legami con *Massilia* prima della conquista romana non sono chiaramente documentati, ma certo la città, in età romana, si presenta con una sua vita commerciale e culturale, la sua fisionomia è quella di un centro urbano ricco e fiorente, con i magnifici monumenti, i *collegia* di *nautae,* le frequenti iscrizioni sepolcrali di gladiatori e di *artifices*. Accanto, e a mio parere nettamente distinta da questa città, sta la *colonia* che fu certamente dedotta da Augusto. La dicitura *Col(onia) Nem(ausus)* appare già in una moneta con l'effigie di Augusto; abbiamo degli *aediles coloniae,* un *col(oniae) seruus,* un *medi(cus) co(loniae)* (7). Tuttavia *Nemausus* non ebbe la cittadinanza romana da Augusto, ma soltanto al tempo di Adriano o di Antonino Pio (prima, cioè da Augusto, aveva ricevuto lo *ius Latii*). La colonia augustea appare quindi non come *la città,* ma come *una parte della città* e probabilmente era anche distinta topograficamente dal resto di essa. Così mi pare che si possa interpretare l'iscrizione del 16 a.C. (*CIL* XII 3151), in cui si dice che Augusto, partito per la Gallia, *portas murosque coloniae dedit.*

Un altro cenno « topografico » di questo tipo, e passibile, per me, della stessa interpretazione limitativa, lo troviamo per Brescia. Anche qui *Brixia* trova la sua origine come capoluogo dei Cenomani, gli unici Galli della Cisalpina che si danno a Roma attraverso un *foedus*. La deduzione di una colonia nella città, da parte di Augusto, è documentata da due iscrizioni. La prima (*CIL* V 4212) ci dà il titolo ufficiale completo *(Genio [col]oniae ciuicae Augustae Brixiae),* ma la seconda (4307) documenta che Augusto e Tiberio *aquas in coloniam perduxerunt.* Non c'è nessun elemento che provi che per *colonia* debba intendersi l'intera città.

Del resto abbiamo una serie di toponimi, che contengono il nome di *Augusto,* i quali richiamano di certo la loro origine a Cesare Augusto, ma che non hanno nulla a che fare con una colonia stanziata dall'imperatore, né si spiegano esattamente traducendo la prima parte del nome composto come « di Augusto ». Se in Gallia abbiamo *Augustonemetum, Augustodunum, Augustodurum* e nell'Iberia abbiamo due *Augustobriga,* questi toponimi non significano certo " il bosco sacro ad Augusto " " l'*oppidum* di Augusto " " la rocca o la città di Augusto ". Sono toponimi misti, che vanno inquadrati in una fase di incipiente romanizzazione linguistica del territorio e che furono creati con un particolare procedimento: si prendeva cioè un nome comune della lingua preromana e

(7) *CIL* XII, 3310, 3342. Traggo del resto tutte queste notizie dall'introduzione dello Hirschfeld alle iscrizioni di *Nemausus,* nel *Corpus* (XII, pp. 381 sgg.).

questo diventava automaticamente, in latino, un toponimo (8). Nel caso delle nostre città si aggiungeva poi il riferimento ad Augusto, per la stessa ragione per cui questo appellativo veniva aggiunto al nome delle vie romane costruite durante il regno di Augusto.

In alcuni di questi casi la distinzione topografica tra città preromana e città romana è chiarissima, perché abbiamo uno spostamento urbano determinato da ragioni politiche. Pensiamo ad *Augustonemetum* e *Augustodunum* (9) e rievochiamo le vicende che accompagnarono la loro fondazione.

Gli Arverni e gli Edui, i più forti popoli della Gallia prima della conquista di Cesare, avevano già — a differenza dalle altre tribù — una città capoluogo: Gergovia e Bibratte. Tuttavia non si trattava di centri commerciali e culturali come le città meridionali della Narbonese, da *Nemausus* ad *Arelate*. Gergovia e Bibratte esercitavano, nei confronti della popolazione gallica sparsa nella campagna, una funzione essenzialmente religiosa, politica e militare. Di qui la decisione di Augusto di trasportare i centri urbani gallici dalla rocca alla pianura, di costruire due città nuove che avrebbero esercitato un ruolo di primo piano nel processo di romanizzazione della Gallia. Bibratte è sostituita da *Augustodunum,* Gergovia da *Augustonemetum*. Siamo sulla stessa linea politica per cui si crea, presso Lione, il centro religioso per il culto di Roma e di Augusto.

Quindi nei toponimi *Augustonemetum* e *Augustodunum* la prima parte del composto, cioè *Augusto-,* diventa il simbolo della qualità di città *romana,* mentre la seconda parte, gallica, dimostra che il processo linguistico di romanizzazione è ancora agli inizi, che gli equivalenti latini di *nemetum* e di *dunum (lucus* e *oppidum)* non sarebbero stati compresi dagli abitanti indigeni.

* * *

Raccogliendo in sintesi i dati esposti fin qui, mi pare che in tutti i casi contemplati (il tipo *Augusta Bagiennorum,* il tipo *Augusta Nemausus,* il tipo *Augustodunum* e il tipo *Augusta* di documentazione tarda) ci troviamo di fronte ad un'opposizione tra centri abitati, o parti di città, di costruzione romana, abitati da Romani, e centri abitati di carattere indigeno, preromano.

Questa opposizione mi pare ampiamente attestata, per le città romano-liguri o romano-galliche, anche dalle ricerche archeologiche. La città

(8) Lo stesso procedimento era stato usato, un secolo prima, per determinare con toponimi il confine dell'agro Genuate e dell'agro Viturio nella Tavola di Polcevera. Per i particolari storici e linguistici su cui si basa la mia opinione, mi permetto di rimandare a quanto ho scritto in *Studi Genuensi,* II, 1958-59, pp. 5-7, e in *Tetraonyma,* Genova, 1966, pp. 231-2.

(9) Oggi sono rispettivamente Clermont-Ferrand e Autun.

indigena è arroccata sul colle, entro l'antica cerchia fortificata, o si espande al di fuori di questa ma senza uno sviluppo urbanistico geometrico, mentre sul piano sorge la città romana, che ripete il modello dei *castra,* con le *insulae* regolarmente allineate secondo gli assi del *cardo* e del *decumanus*. A questa parte nuova della città si era naturalmente portati a riferire il nome di *Augusta,* mentre col nome preromano si sarà continuato a indicare particolarmente la rocca. Di qui era facile giungere a identificare *Augusta* con la " città di costruzione romana, abitata prevalentemente da Romani ", in opposizione alla " città vecchia ". Se il fatto si fosse verificato per Genova, *Genua* sarebbe rimasto il nome della collina di Castello e di Sarzano, mentre la zona di Canneto e di Banchi avrebbe potuto diventare *Augusta.*

Ancora più facile era chiamare *Augusta* la città sorta *ex-novo* dopo la conquista romana, secondo moduli urbanistici romani o italici (che non erano sempre necessariamente quelli delle colonie). E in questo senso proprio Veleia sembra offrirci una bella conferma. Debbo alla grande gentilezza del Prof. Frova, Soprintendente alle Antichità di Genova e appassionato studioso di Veleia, l'informazione sui risultati degli scavi più recenti (1966-67) che saranno tra breve pubblicati negli Atti del recente Convegno di Studi Veleiati. La mia conclusione, dopo la lettura del suo lavoro, è che, allo stato attuale delle nostre conoscenze, a Veleia non c'è traccia di una formazione urbana sul modello della *colonia* e non vi è neppure traccia di un centro urbano indigeno di qualche rilievo preesistente alla città romana (i reperti preromani finora venuti alla luce sono tombe). D'altra parte ci sono notevoli tracce di costruzioni d'età romana avvenute in tempi successivi e distinti, soprattutto nell'età augustea e nell'età di Traiano, ma tutte queste costruzioni sono di modello romano, fatte con tecnica romana e con un'impronta artistica di importazione che doveva riuscire singolarmente contrastante con l'organizzazione tipicamente agricola, pastorale e forestale (in una parola « rurale »), con caratteristiche indigene fortemente conservate, che era propria del territorio circostante, del territorio cioè della *Respublica Veleiatium.*

Così noi vediamo in *Augusta* non tanto una denominazione ufficiale, quanto un toponimo vivo, e lo cogliamo piuttosto sulla bocca degli indigeni romanizzati che sulla bocca dei Romani.

Che tale esso fosse, è provato dalle vicende fonetiche successive. Quasi dappertutto dove è sopravvissuto, *Augusta* è giunto a noi per tradizione diretta, non per via dotta: presenta la perdita di *u,* che è un esito « volgare » del dittongo *au* in posizione atona (si confronti il nome del mese di *agosto* nelle lingue romanze) e, nel territorio gallo-romanzo, subisce anche la caduta di *-g-* in posizione intervocalica. Questo vale per le quattro *Aoste* che conosciamo: *Aouste-en-Diois, St. Genix*

d'Aouste, Aosta e l'*Austa* della carta piacentina del X secolo. Altrove, probabilmente nel IV secolo, *Augusta (Rauricum)* viene tradotta in greco e nasce il toponimo *Basilea* (βασίλεια). Altrove ancora *Augusta* si unisce ad elementi linguistici germanici, o ormai germanizzati, come *burg,* formando un composto misto. *Augusta Vindelicum* è ancora *Augusta* al tempo di Venanzio Fortunato (*Vita Sancti Martini,* IV, 642, in *MGH, Auctores antiquissimi,* IV, p. 368), ma diventa contemporaneamente, in bocca germanica, *Augsburg* (con l'accento iniziale, la conservazione della sillaba accentata e la quasi totale distruzione della parte atona in fonetica sintattica).

Certo non escluderei che sulla creazione di *Augusta* come toponimo accanto a *Veleia* e sulla vittoria del primo toponimo sul secondo abbiano concorso anche vari fattori concomitanti:

1) il fatto che nel linguaggio ufficiale — p.es. nella *Tabula Alimentaria* — il *municipium* veleiate sia sempre chiamato non *Veleia,* bensì *Respublica Veleiatium*: questo può aver favorito la formazione di un analogo **Augusta Veleiatium* per designare il centro urbano;

2) il fatto che l'uso di abbreviare il composto del tipo *Augusta Taurinorum* sacrificando *Augusta* in favore dell'etnico non arrivi oltre i confini del Piemonte. Gli esempi più orientali che conosco sono Torino e Benevagienna (che risalgono rispettivamente a **Taurinis* e a **Bagiennis*);

3) il fatto che manchino nell'altomedioevo, per la zona padana, gli altri « nomi comuni » usati per antonomasia per indicare le città romane, questa volta non più dagli indigeni, bensì dai barbari romanizzati *(ciuitate, colonia, urbs* [10]*): Augusta* può aver assunto una funzione simile in un determinato ambiente dell'Italia settentrionale.

In altri termini, nessuno sa veramente come e quando finì la vita di Veleia romana. Gli indizi più precisi e più sicuri (che sono quelli forniti dai dati numismatici) fanno pensare al IV secolo. Ma probabilmente la famosa frana che avrebbe determinato la decadenza definitiva

(10) *Ciuitatem* è rimasto come toponimo in Gallia (*Coz-Guéodet* in Bretagna, *Ciotat* nel dip. Bouches-du-Rhône, *Cieutat* in Bigorre) e nell'Italia nordorientale (da *Cividale* in Friuli a *Cividate Camunno,* BS, e a *Cividale,* fraz. di Rivarolo Mantovano). *Colonia* è conservato, oltre che in *Colonia* sul Reno, anche in quattro città francesi dei dipartimenti di Gens, Cantal e Pas-de-Calais. *Urbs* vive in *Orvieto* (= *Urbs uetus*). Traggo questa documentazione dallo studio di C. Battisti (*La terminologia urbana*), pubblicato in *La città nell'alto Medioevo, VI Settimana di studio di Spoleto,* 1959, pp. 647-677, e non tengo naturalmente conto dei numerosi toponimi del tipo *Civita* che il B. considera giustamente di origine medioevale e dotta, giacché risalgono al nominativo *ciuitas,* mentre quelli del tipo *Cividale* continuano invece, per tradizione diretta, l'accusativo *ciuitatem.* Ai nostri fini è molto importante rilevare che, secondo il Longnon (*Les noms de lieu de la France,* Parigi, 1920-29, p. 120), il top. * *ciuitate,* in Gallia, « est resté attaché aux ruines ou à l'emplacement des anciennes villes romaines détruites par l'invasion ».

e l'abbandono della città come centro abitato non ne coprì del tutto le rovine. D'altra parte l'esistenza di un territorio non più municipale diede la possibilità di procedere a forti stanziamenti barbarici su tutto il territorio veleiate. A questi barbari, che a poco a poco sostituivano alla propria lingua materna il latino « volgare », da cui stavano nascendo le parlate romanze, dobbiamo probabilmente di aver conservato il ricordo della città romana ormai morta, attraverso un nome che richiamava la grandezza del passato: *Augusta.*

Giulia Petracco Sicardi

DOCUMENTI

I

835, 12 febbraio, « Rovereto »

Originale, Archivio capitolare di Piacenza; cantonale I, cassetta 4; *Donazioni diverse,* n. 13. Pergamena di cm. 22 × 19; scrittura chiara, in buone condizioni. Sul dorso, oltre a indicazioni d'archivio di mano del sec. XVII, porta la scritta, di mano del sec. XIII: *Cartula offersionis de Lusterassi* (!) [A].
Copia in Boselli, *Copie ed estratti di carte antiche cavate da diversi archivi relativi alle cose Piacentine,* D. c. 43, manoscritto conservato nell'Archivio capitolare di Piacenza.

+ In nom(ine) d(omi)ni et saluatoris n(ost)ri Ih(es)u (Christi) (1). Lodouuicus et Lottharius filius eius mag(ni) imp(eratores) anno 1/ imp(erii) eor(um) uigisimo secundo et sexto decimo. XII die mense februario indic(ione) tercia decimo (!). 2/ Eglesia beati s(an)c(t)i Antonini martires (Christi) q(ui) est fundata (2) sito Augusta locas montana, 3/ ubi u(ir) u(enerabilis) Iohannes archipr(es)b(iter) custode et rector esse uidetur. Ego Arioaldo filio b(one) m(emorie) Gisoni dona 4/ tor et offertor predicte eglesie. P(ro)p(terea) dixi: dono adque cedo ego q(ui) s(upra) Arioaldo ad presenti die in ia(m) 5/ dicto s(an)c(t)o et uenerabile locum pro missa et luminaria mea, id est de terra aratoria pecia 6/ una quod abere uiso sum in casale Rustegassi terretorio Castellano, ubi coerit adfinis 7/ ab ipsa pecia de campo de uno latere s(an)c(t)i Martini sito Placencia, de alio latere ipsius do 8/ natori in sorte q(uo)d eidem p(er) cartola obuenit de Alinando, uno caput (3) in cesa (4) ipsius Arioaldi, 9/ de alio caput cŏerente regresso q(ui) pergit ad rigo Garoli, si q(ui)s aliis adfinis sunt, ipsa s(upra)s(cript)a pe 10/ cia de campo, ut supra legitur, cum om(ni)a sup(er) adstantem u(e)l abentem cu(m) superioribus et inferiorib(us) 11/ terre, una cu(m) accessione(m) sua u(e)l cu(m) ingresso et regresso suo, om(ni)a et ex omnibus in itegru(m), 12/ ut supra legitur, dono adque cedo ego q(ui) s(upra)

(1) (Christi) è scritto *Xpi.* Così pure alla r. 3.
(2) La lettera *d* non è normale: sembra *d* corretto su *t* o una lettera composta di *d* e *t.*
(3) La lettera *t* è più grande del solito, come se fosse corretta su *s.*
(4) *Cesa* = *caesa* " bosco ceduo " o " bosco tagliato ". Per i toponimi del tipo *Caesa,* si veda lo studio di G.D. Serra, *Contributo alla storia linguistica del diboscamento in Italia,* in *Lineamenti di una storia linguistica dell'Italia medioevale,* III, Napoli, 1965, pp. 82 sgg., con ricchissimo materiale documentario. Mentre per *Incisa* (Serra, op. cit., p. 85) rimango del parere che, almeno nella zona ligure-emiliana che conosco direttamente, il toponimo valga " gola di monte " " taglio nella cresta ", per *Caesa* accedo anch'io all'opinione che si tratti di una denominazione tratta dall'opera di diboscamento. Qui *caesa* è nome comune.

Arioaldo ad presenti die in iam dicto s(an)c(t)o et uenerabi [13]/ le locum pro missa et luminaria mea et per presentem cartola donacionis confirmo ut [...] [14]/ ac die in tua q(ui) s(upra) Iohanni harchipr(es)b(itero) (5) u(e)l de u(est)ris successoribus sit iura et potestate(m), p(er) tetolu(m) (6) [15]/ donacionis canonice (!) ordine abendu(m) et possidendum et disponendum p(ro) missa et lumina [16]/ ria mea aut faciendum exinde secundum D(e)o q(ui)dquid uolueritis, domina in omnibus abea [17]/ tis potestatem sine mea u(e)l eredum meor(um) contradiccionis (!). Quam enim carto [18]/ la donacionis mee Garibertus not(arius) scriuere rogaui et ad testibus quem ad me rogitis ob [19]/ tullit rouoranda (7). Hactum in Rouereto. [20]/
S(i)gn(um) + m(anu) Arioaldi q(ui) hanc cartola donacionis fieri rogauit et ei relecta est. [21]/
S(i)gn(um) + m(anu) Uuarnefri de Rouereto t(es)t(is). S(i)gn(um) + m(anu) Ermefri filio eius t(es)t(is). [22]/
S(i)gn(um) + m(anu) Almundi filio b(one) m(emorie) Aloini de Rustegassi t(es)tis). [23]/
S(i)gn(um) + m(anu) Agiperti filio b(one) m(emorie) Alperti de Rouereto t(es)t(is). [24]/
+ Scripsi ego Garibertus not(arius) uius cartola donacionis seo hoffersionis (8) post rouorata conpl(eui) et d(e)d(i).

II

901, ottobre, Piacenza

Originale, Archivio capitolare di Piacenza; cantonale II, cassetta 11; *Livelli,* n. 27. Pergamena di cm. 66 × 23; scrittura molto evanida con qualche rottura sul margine destro che interessa in minima parte lo scritto. Sul dorso, oltre a indicazioni di archivio di mano del sec. XVII, porta la scritta, di mano del sec. XIII: *Cartula de terra in Ualdelinigi* (!) *ubi Clauenna dicitur.* [A].
Copia in Boselli, man. cit., cc. 118-9.

In (Christi) (1) nom(ine). Hludouuicus gra(tia) D(e)i Imp(e)r(ator) Agustus (!), anni imp(e)ri eius primo [1]/ mense octuber, indic(ione) quinta. Ego in D(e)i nomine Eurardus s(an)c(t)e Placentine ecl(esi)e ep(iscopu)s tibi [2]/ Ioh(anni) p(res)b(ite)ro filio q(uon)d(am) Albuini de Ciriliano. P(ro)p(terea) d(i)x(i): [3]/ manifeste p(ro)fiteor q(uantu)m offersisti in ecl(esi)a n(ost)ra beati s(an)c(t)i Antonini et Uictoris mar [4]/ tires et confessores (Christi) fundata foris muro ciuitate Placencia, casis et omnibus rebus [5]/ iuris tuis in fundo et loco Ualdelingi ubi Clauenna dicitur, p(er) mens(ura) de casaliuo p(er)ticas [6]/ septe legitime iugiales tab(ulas) sex, de uinea p(er)ticas sex, de prato p(er)ticas noue et tabule quatuor [7]/ dicem, de terra arabile iugis due et media et tab(u)l(as) quatuordicem, et pecia una de terra in [8]/ Mussiano, p(er) m(en)-

(5) *H-* iniziale è dovuto a superadeguamento, come in *hactum* (= *actum*) della r. 20. Viceversa nella sottoscrizione il notaio scrive *uius* per *huius* (r. 25), nonché *abentem* per *habentem* (r. 11), *ac* per *hac* (r. 15), *abendum* per *habendum* (r. 16), *abeatis* per *habeatis* (r. 17).

(6) *Tetolum* = *titulum,* con lo scambio *i/e, o/u,* comunissimo nelle carte piacentine di epoca longobarda e che va man mano scomparendo in quelle del IX secolo. Così, nello stesso documento, abbiamo *uigisimo* per *uigesimo* (r. 2), *martires* per *martiris* (r. 3), *adfinis* per *adfines* (rr. 7 e 10).

(7) *Rouoranda* = *roboranda,* come *Rouereto* è da **roburetum* e (r. 25) *rouorata* per *roborata.*

(8) *H-* iniziale è aggiunta, pare su *o* scritta prima.

(1) (*Christi*) è scritto *Xpi,* come pure alla r. 5.

s(ura) iuges due et p(er)ticas due et media, in Ciriliano de uinea p(er)t(icas) quinque, in Ma[9]/ cionassi de uinea p(er)ticas due et tab(u)l(as) decem et noue, de silua, casteneto et clandaria (2) seo astalari[a] (3) [10]/ in Regiano iuges octo et de casteneto in s(upra)s(crip)to casale p(ro)pe fluuio Cario iuge una quoest (4) totu [11]/ insimul iuges quindice. Et petistis ad me ut ego ipsis casis et rebus, quas tu in ipsa ecl(esi)a [12]/ offersisti, precario nom(ine) concederemus tibi Ioh(anni) p(res)-b(ite)ro et Rotrude (5) usque diebus uite u(est)re, una [13]/ simul cu(m) masaricio uno iuris ipsius ecl(esi)e qui est posito in fundo et loco Austa montanea [14]/ Placentina, qui recto esse uidetur per Aliuerto famulo ipsius ecl(esi)e, per m(en)s(ura) de terra casaliua [15]/ et ortiua p(er)tic(a)s decem, de uinea p(erti)c(a)s octo et tabule duodicem, de prato iuges due et p(er)t(ica)s [16]/ octo, de terra arabile iuges quatuordicem et p(er)t(ica)s due, de cerreto nouello iuges quinque [17]/ et p(er)t(ica)s octo, est totu(m) insimul iuges uiginti et quatuor et tab(u)l(as) dece et octo (6), et ipso [18]/ masaricio cu(m) casis curte ortos area teris uineis siluis pratis pascuis cu(m) accessi[o] [19]/ ne et introido suo et om(ni)a super adstante u(e)l abente ex integr(um). Quam uero peticione[m] [20]/ adtendentes et n(o)b(i)s prebentes consiliu(m) sacerdotu(m) n(ost)re ecl(esi)e quod iustu(m) esse uidebant [...] [21]/ qui suas res in n(ost)ra ecl(esi)a libenti animo offere cupire (?!), ut de rebus ecl(esi)e n(ost)re illi beneficiu[m] [22]/ premunerauemus, p(ro)pterea concedim(us) tibi q(ui) s(upra) Ioh(anni) p(res)b(ite)ro et Rotrudi diebus uite u(est)re, [23]/ du(m) ex u(o)b(i)s aduixerint, per hanc cartula infiteosis (7) precario nom(ine) abendu(m) ut dictu(m) est [24]/ diebus uite u(est)re predictis casis et rebus iuris ipsius ecl(esi)e p(ro)prios (?) ut supra, simul et illis [25]/ casis et rebus quas tu in ipsa n(ost)ra offersisti ecl(esi)a, ab hac die in u(est)ra cor(um) (8) supra Ioh(annis) [26]/ p(res)-b(ite)ro et Rotrudi usque diebus uite u(est)re fiteocario nom(i)ne (9) p(er) hanc precariam sint potesta [27]/ te(m) abendi tenendi (10) usumfructuandi et faciendi inibi quitquit preuideritis sine [28]/ omni mea et subcessorum meor(um) da parte ipsius ecl(esi)e contradiccione, et taliter per anc (!) car [29]/ tula precarie tibi Ioh(anni) p(res)b(ite)ro et Rotrudi trado potestate(m), faciendu(m) exinde uos usque [30]/ diebus uite u(est)re usu(m)fructario nom(ine) quitq(ui)t preuideritis, persoluentes uos an [31]/ nis singulis de m(en)s(e) nouember in festiuitate s(an)c(t)i Antonini pensione(m) p(ro) ipsis casis [32]/ et rebus in argentum d(e)n(a)r(ios) sex, dati et consignati u(o)b(i)s u(e)l ad subcessoribus [33]/ u(est)ris u(e)l ad misso u(est)ro aut positi super ipso altario in eius festiuitate per unu(m) de [34]/ nos ipsis aut n(ost)ro

(2) *Clandaria* = *glandaria,* cfr. it. *ghiandaia,* che qui vale " bosco di querce da ghiande ": *c-* per *g-* forse è dovuto a influsso germanico, dato che per la seconda mutazione consonantica, cui il longobardo partecipa, le occlusive sonore diventano sorde.

(3) *Astalaria* = *hastal-aria* (< *hasta*) " zona di arbusti a fusto diritto, come canne o simili ". È termine piuttosto diffuso nelle carte piacentine.

(4) *Quoest* = *quod est.*

(5) Pare che *-e* sia scritta su *-a* per correzione.

(6) Segnalo l'importanza di queste misure di un *massaricium,* dato che normalmente esse non figurano nei contratti agrari di masseria.

(7) *Infiteosis* = *emphyteusis.* È normale, nella zona piacentina, l'assimilazione dell'« enfiteusi » alla precaria. Se ne ha un altro esempio nel doc. 99 del *Codice diplomatico di Bobbio* (ed. Cipolla e Buzzi, Roma, 1918, vol. I, pp. 339 sgg.), nonché in carte inedite dell'Archivio capitolare di Piacenza. In tutti questi casi la concessione è usufruttuaria e l'obbligo del conducente si riduce al pagamento di un fitto annuo in denaro. Il termine *enfiteusi* ha quindi perduto il suo valore etimologico.

(8) *Corum supra* = *quorum supra* " di cui sopra " " sopraddetti ".

(9) *Fiteocario nomine* = *emphyteuticario nomine,* cfr. sopra, nota 7.

(10) È scritto *tendi,* con *en* aggiunto in sopralinea.

misso. Et quis ex u(o)b(i)s antea mortuus fuerit, ille qui remanse [35]/ rit predictis omnibus casis et rebus, ut supra, diebus uite eor(um) abere et usum [36]/ fruare (11) debeant eo ordine sicut supra legitur, ipsu(m) censu(m) ecl(esi)e n(ost)re persoluentes. [37]/ Quod si, quod fieri non credo, si ego ipse domnus Eurardus ep(iscopu)s aut meis subcessores [38]/ u(e)l pars predicte ecl(esi)e u(o)b(i)s cor(um) supra Ioh(anne) p(res)b(ite)ro et Rotrudie (!) diebus uite u(est)re, ut du(m) unu(m) [39]/ de uob(i)s aduiuere potuerint, predictis casis et rebus, ta(m) quod uos de nos recepistis seo [40]/ et illis rebus quod uos nobis dedistis, abere non permiserim(us) aut ulla(m) diminura [41]/ cione(m) (?!) u(e)l superposita exinde uobis fecerim(us) aut amplius seruiciu (!) u(e)l itinere [42]/ ad parte ecl(esi)e n(ost)re exinde uobis quesierim(us), nisi tamtum (!) ipsis sex (denarii) (12) annis sin [43]/ gulis, uos om(ne)s conplentes que superius legitur, tunc ad presenti sic (?) clara fac [44]/ ta fuerit, deueniant ipsis casis et rebus, quas uos in ipsa ecl(esi)a dedistis, per anc pre [45]/ caria in iura et potestate(m) u(est)ra(m) u(e)l de u(est)ros heredes aut cui uos dederitis aut scriptu(m) [46]/ emiseritis, quia in tale tinore offersione(m) in n(ost)ra offersisti ecl(esi)a, insuper comp(ona)t uobis [47]/ auru(m) obtimu(m) libras duas. Et si nos q(ui) s(upra) Ioh(annes) p(res)b(ite)r et Rotruda u(e)l n(ost)ros misso (!) ipsa pensio [48]/ ne(m) annis singulis, ut supra, non persolserim(us), tunc componere promitim(us) ad parte [49]/ ipsius ecl(esi)e similiter pena auru(m) obtimu(m) libras duas. Unde due cartule precarie [50]/ uno tinore scripte s(un)t siui inui (13) inuice(m) tradider(unt). Actu(m) Placencia. [51]/

+ H (14) Euerard(us) ep(iscopu)s in hac p(re)caria a me facta s(ub)s(cripsi). [52]/
+ Ego Amelbertus archip(res)b(ite)r in hac p(re)caria cons(ensi) et s(ub) s(cripsi).[53]/
+ Ego Gariprand(us) archid(iaconus) cons(ensi) et s(ub)s(cripsi). [54]/
+ Ego Leo diac(onus) cons(ensi) et s(ub)s(cripsi). [55]/
+ Ego Adalbertus peccator diac(onus) cons(ensi) et s(ub)s(cripsi) (15).
+ Ego Gausp(er)tus pr(es)b(iter)t (!) (16) cons(ensi) et s(ub)s(cripsi). [56]/
+ Ego G[au]s[p]ertus p(res)b(iter)t primicerius cons(ensi) et s(ub)s(scripsi). [57]/
+ Ego Petrus pr(es)b(iter) cons(ensi) et s(ub)s(cripsi). + Ego Domnin(us) diac(onus) cons(ensi) et s(ub)s(cripsi). [58]/
+ Ego Leoprand(us) pr(es)b(iter)r cons(ensi) et s(ub)s(cripsi). [59]/
+ Ego Alibertus p(res)b(ite)r cons(ensi) et s(ub)s(cripsi). [60]/
+ Ego Madelelmus rogatus s(ub)s(cripsi). [61]/
+ Ego Oldbertus auocato rogatu s(ub)s(cripsi). [62]/
+ Adelberto rog[atus ss.] (17). [63]/
+ Sign(um) m(anu) Rodaldi de Fontana t(es)t(is). + Sign(um) m(anu) Ioh(annis) aurifex filio q(uon)d(am) Antonini t(es)t(is). [64]/
+ Ego Rotchisus not(arius) rogatus s(ub)s(cripsi). [65]/
+ Ego Adalbertus not(airus) scripsi, postradita (!) conpleui et d(e)di. [66]/

---

(11) *Usumfruare* = *usufructuare* " godere l'usufrutto ". Si ha qui un incrocio tra * *fructuare* (verbo denominativo del latino tardo e tecnico, da *fructus*) e il più antico *frui,* onde l'it. *usufruire.* Cfr. sopra r. 31, *usumfructuario nomine,* r. 28, *usumfructuandi.*

(12) È scritto *dir.*

(13) *Inui* è errore evidente per *in.*

(14) *H = hego?*

(15) Questa sottoscrizione è alla parte destra, fuori riga, tra le rr. 54 e 55.

(16) *Presbiter* è abbreviato *pbrt.*

(17) Si intravede la riga, completamente evanida. Forse è stata cancellata.

Sugli affreschi di S. Agostino a S. Maria della Cella

In un salone della parrocchiale di S. Maria della Cella a Sampierdarena si conservano i resti di un importante ciclo di affreschi medioevali (fig. 2) che, prima del distacco avvenuto nel 1958 (1), si trovavano in S. Agostino (2), una piccola chiesa ubicata nei pressi di S. Maria della Cella, quasi certamente sul luogo della primitiva chiesa *Sancti Petri de Arena* che ha dato nome alla località.

Ricordati per la prima volta dal D'Andrade (3), che li descrisse particolareggiatamente assegnandoli all'inizio del sec. XIII, furono pubblicati nel 1906 dal Toesca (4), che li ritenne dei primi anni del sec. XII, studiati nel 1923 dal Van Marle (5), che sostenne la stessa datazione del Toesca, e citati nel 1954 dal Ceschi (6), che li assegnò al momento di passaggio fra il XII e il XIII secolo. Nel 1961 il Procacci (7) li ricordò di sfuggita come opera di un artista locale della fine del sec. XIII, mentre recentemente la Rutteri (8) ha ritenuto che possa trattarsi di un'opera giovanile di Manfredino d'Alberto.

C'è dunque una discordanza di opinioni sulla classificazione di questi affreschi: riproponiamo pertanto il problema analizzando il ciclo pittorico per la prima volta dopo il restauro.

Questi dipinti decoravano, in origine, la parete sinistra della chiesa, fra il secondo pilastro e l'abside (fig. 1), e dovevano avere una estensione notevolmente maggiore prima che la finestra, aperta al centro della parete in epoca relativamente recente, non ne distruggesse una parte.

---

(1) Il distacco e il restauro degli affreschi fu compiuto sotto la direzione della Soprintendenza alle Gallerie della Liguria.

(2) Per la chiesa di S. Agostino cfr. C. Ceschi, *Architettura romanica genovese,* Milano, 1954, pp. 47-54.

(3) A. D'Andrade, *Relazione della Commissione nominata dall'Acc. di Belle Arti... sulle pitture scoperte nella cappella di S. Agostino...,* 23 agosto 1882.

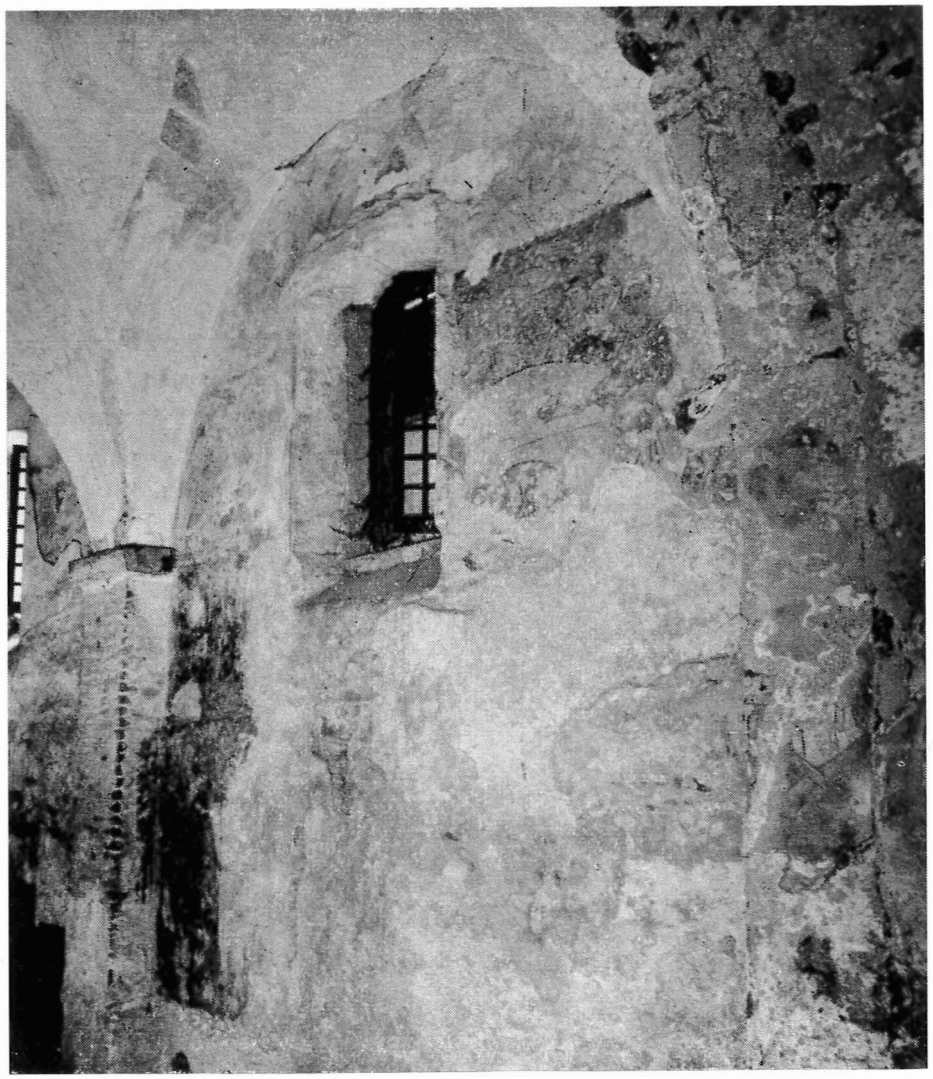
(4) P. Toesca, *Notizie della Liguria: antichi affreschi in San Pier d'Arena,* in « L'Arte », 1906, p. 459.

(5) R. Van Marle, *Scuola italiana di pittura,* I, 1923, p. 551.

(6) C. Ceschi, op. cit., p. 52.

(7) U. Procacci, *Sinopie e affreschi,* Milano, 1961, p. 225.

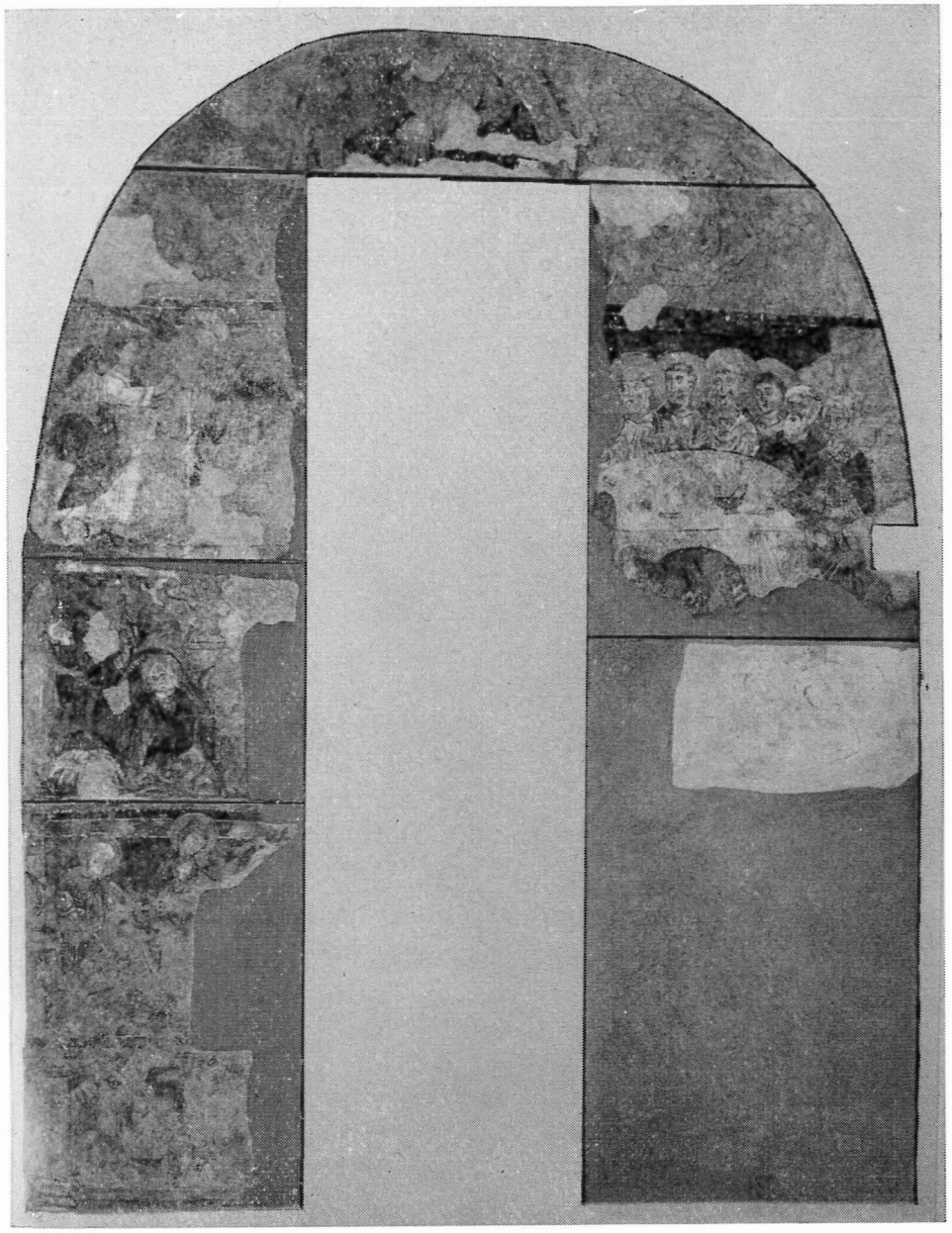
(8) M. G. Rutteri, *S. Michele Arcangelo parrocchia medioevale,* in « Genova » XLIV, 9, 1965, p. 14.



1. — Gli affreschi di S. Agostino della Cella prima del distacco.

Il loro stato di conservazione è stato inoltre compromesso dalla forte umidità esistente nella chiesa, tanto che molti particolari delle rappresentazioni, ancora visibili al tempo del D'Andrade, sono andati distrutti. Attualmente, in alcuni casi, è perfino difficile identificare ciò che i dipinti rappresentano, come avviene per la scena della lunetta, nella quale si distinguono appena i contorni di una figura (9).

(9) Il D'Andrade identifica in questa figura *S. Giovanni Battista.* Il cartiglio che s'intravvede al di sotto della figura porta la scritta ECCE [AGNUS DEI].



2. — Gli affreschi del Maestro di Sampierdarena in S. Agostino.

Cominciando ad esaminare i riquadri da sinistra, al disotto della lunetta si vede rappresentata, con l'iconografia medioevale consueta, la scena dell'*Annunciazione* (fig. 3), nella quale si conserva quasi intatta la figura dell'Arcangelo Gabriele, mentre risulta appena leggibile quella



3. — Maestro di Sampierdarena. L'Annunziata.

della Vergine. È invece scomparso il pilastrino che divideva i due personaggi, ricordato dal D'Andrade, che vedeva ancora le figure in tutti i loro particolari. Più sotto si conservano pochi frammenti di un ingenuo *Presepio* (fig. 4), nel quale appaiono sovrapposti, sullo stesso piano prospettico, le pecore, i pastori, un pensoso S. Giuseppe e l'asino (10). Nel riquadro seguente si distinguono i resti di una *Fuga in Egitto* (fig. 5): le figure della Madonna e del Bambino, seduti sull'asino oramai scomparso, sovrastano uscendo dai limiti del riquadro. Segue, più sotto ancora, un *Ritorno dalla fuga in Egitto* oramai quasi illeggibile (11). A destra, in

(10) Il D'ANDRADE interpreta questa scena come la storia di Giuseppe ebreo: l'errore fu rettificato dal TOESCA, op. cit.

(11) Questa interpretazione è proposta dal D'ANDRADE, che ancora vedeva la scena con chiarezza.



4. — Maestro di Sampierdarena. Il Presepio.

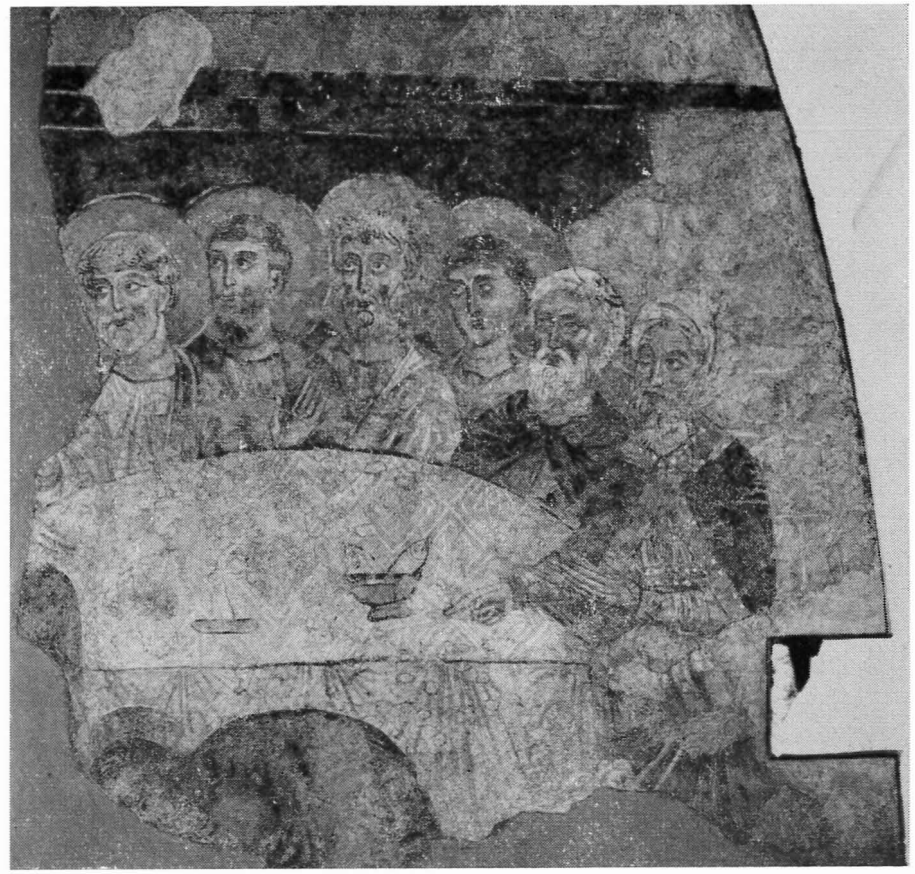
alto, il ciclo si conclude con la scena meglio conservata e più celebrata, la *Cena di Betania* (fig. 6), nella quale è andata perduta solo la figura del Cristo che, sempre secondo la testimonianza del D'Andrade, sedeva su uno sgabello all'estrema sinistra, concludendo la serrata corona di personaggi disposti intorno al tavolo. Al disotto di questa rappresentazione, infine, la casuale caduta dell'intonaco durante la guerra ha messo in luce la sinopia, ancora invisibile ai tempi del D'Andrade e del Toesca, in cui vediamo disegnati i contorni di due angeli chini su una figura cen-



5. — Maestro di Sampierdarena. La fuga in Egitto.

trale (fig. 7); essi facevano probabilmente parte di un *Battesimo di Cristo*. Si tratta di uno dei più antichi e rari esempi di sinopia che si conoscano in Liguria.

Come abbiamo constatato, dunque, del ciclo che stiamo esaminando restano solo poche scene che sono oltretutto, nella maggioranza, molto frammentarie. Esse risultano povere di ispirazione e di contenuto e ripetono con ingenuità e in modo popolare i motivi dell'iconografia tradi-



6. — Maestro di Sampierdarena. La Cena di Betania.

zionale, acquistando vivacità dai colori che sono ridotti a forti toni di azzurro, di verde e di giallo, mentre le pieghe e gli ornati delle figure sono definiti con striature rosse e bianche.

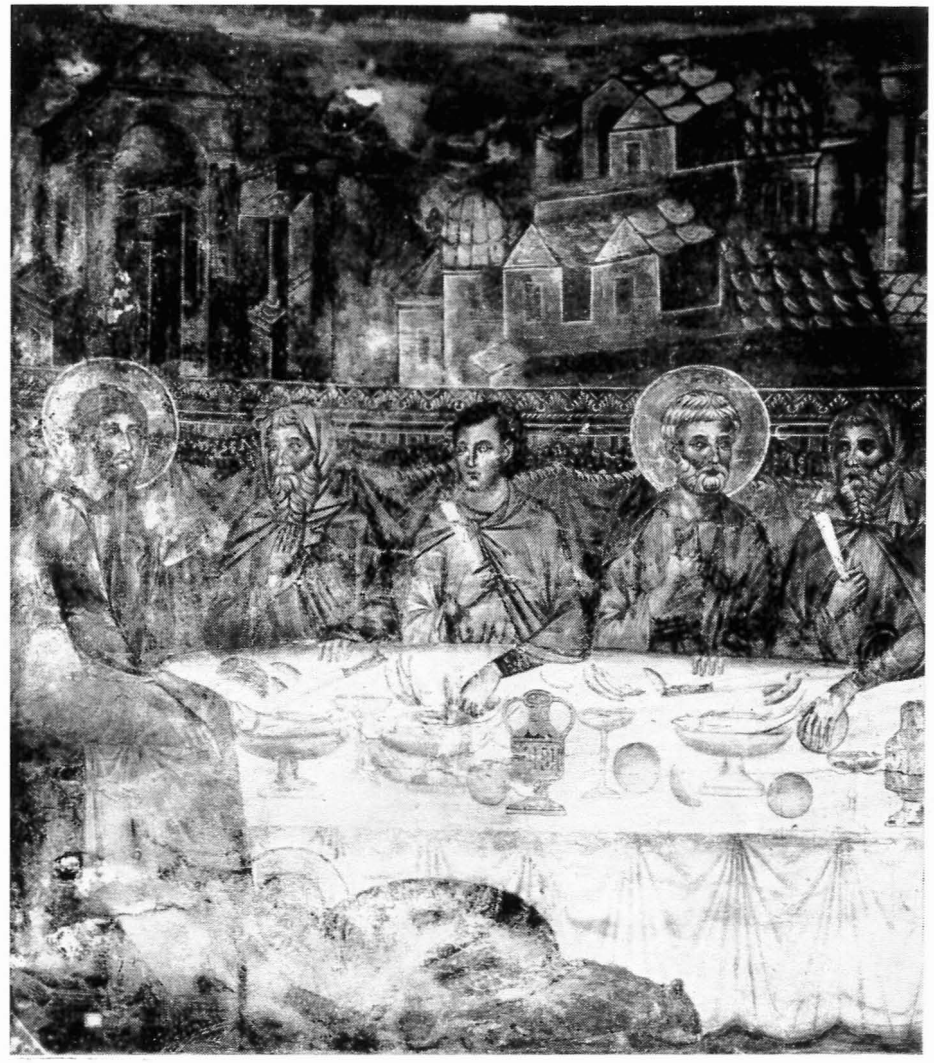
I forti bizantinismi presenti nelle varie scene (il colore astratto, la stilizzazione delle immagini, la disposizione delle figure, poste tutte su uno stesso piano prospettico) hanno fatto pensare al Toesca e agli studiosi che fanno propria la sua tesi, che la loro datazione risalga al secolo XII o possa essere al massimo spostata all'inizio del sec. XIII. Ma più di recente, come abbiamo notato, si è andata facendo strada l'idea che si tratti invece di un'opera da spostarsi verso la fine del Duecento. Era questo il momento in cui Genova aveva intensi rapporti commerciali con Pisa ed è proprio dall'ambiente toscano che giunse in Liguria Manfredino d'Alberto (12), la cui presenza è documentata nella stessa Genova tra

(12) Su Manfredino cfr. C. MARCENARO, *Manfredino da Pistoia,* in « L'Arte » 1937, pp. 110-130.



7. — Maestro di Sampierdarena. Il Battesimo di Cristo. Sinopia.

il 1292 e il 1293. Un confronto si rende possibile fra la *Cena di Betania* (fig. 8) affrescata da Manfredino nella chiesa genovese di S. Michele, e attualmente conservata nella Galleria di Palazzo Bianco, e la *Cena* dipinta in S. Agostino a Sampierdarena. Constateremo così che fra le due opere esistono molti legami: lo stesso modo di panneggiare le stoffe a lunghe pieghe stirate e sottili; la medesima disposizione dei personaggi; lo stesso sentimento aneddotico nella descrizione degli oggetti; alcuni particolari addirittura duplicati (per esempio, le due pie donne raccolte ai piedi di Gesù; i drappi delle tovaglie, che cadono con pieghe disegnate similmente a mazzi). Le affinità sono tante da farci essere certi che uno dei due pittori guardò all'altro. Ma non si può certo pensare che sia stato un artista della cultura di Manfredino ad ispirarsi alla povera pittura del maestro di Sampierdarena! Il quale non si accorse neppure delle novità esistenti nell'opera di Manfredino: lo spazio volumetricamente sentito, la seve-



8. — Manfredino d'Alberto. La Cena di Betania. Genova, Galleria di Palazzo Bianco.

rità della composizione, la plasticità della forma, ma guardò all'opera sua superficialmente, interpretandola in senso popolaresco e rifacendosi, nello stile, alla ormai stanca tradizione bizantina.

È proprio questo tono dimesso che fa senz'altro escludere l'ipotesi della Rutteri, che i nostri affreschi siano opera giovanile di Manfredino,

(13) La Marceraro (op. cit.), confermando quanto proposto da P. Toesca (*Storia dell'Arte Italiana: il Medioevo,* Torino, 1927, p. 1012), pensa che Manfredino abbia collaborato con Cimabue in Assisi a cominciare dal 1272.



9. — A sinistra: Maestro di S. Martino. Gioachino cacciato dal tempio (Particolare della Madonna di S. Martino) Pisa, Museo Nazionale. - A destra: Maestro di Sampierdarena. La Cena di Betania (partic.).

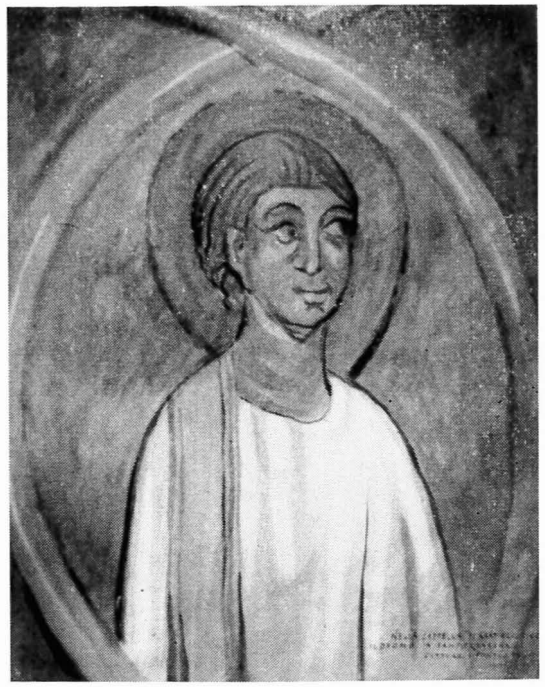
prima del suo incontro assisiate con Cimabue (13). Esiste inoltre una sostanziale differenza di tavolozza fra i due artisti, mentre nella componente culturale del pittore di S. Agostino può notarsi un'esperienza pisana assente nell'arte di Manfredino: ci riferiamo alle somiglianze esistenti tra le figure dipinte a Sampierdarena e quelle create dall'anonimo autore della *Madonna di S. Martino,* conservata nel Museo Nazionale di Pisa (14). Confrontando gli Apostoli della *Cena di Betania* con un gruppetto di personaggi raffigurati dall'anonimo pittore pisano nella scena rappresentante *Gioacchino cacciato dal tempio,* disposta con altre ai lati della *Madonna* (fig. 9), si scopre un modo analogo di ravvicinare confidenzialmente le teste, un simile occhieggiare delle figure, lo stesso gioco delle lunghe mani. Ma anche questo modello, che era indiscutibilmente conosciuto dal pittore di Sampierdarena, venne interpretato senza la sua vitalità originaria e con notevole spirito popolareggiante.

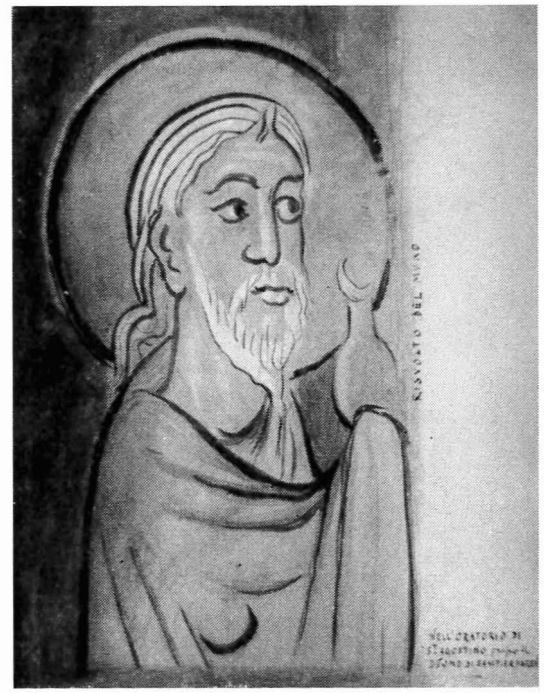
Possiamo concludere dunque affermando che gli affreschi in esame furono dipinti non prima del 1291, da un pittore ancora legato alla tradizione bizantina, e non ancora preparato a comprendere le novità di cui tuttavia la sua opera raccoglie esteriormente i riflessi; un pittore che non oserei definire « locale », cioè « genovese », come fa il Procacci,

(14) R. Longhi (*Giudizio sul Duecento,* in « Proporzioni » 1948, II, pp. 34-35) fissa la data di questo dipinto nel decennio 1260-1270.



10. — Maestro di Sampierdarena. Figure di Santi, nell'arco absidale di S. Agostino.





11. — A. D'Andrade. Copia ad acquerello di una delle due figure di Santi di S. Agostino: « Nella Cappella di Sant'Agostino presso il Duomo in Sampierdarena. Pittura a fresco del sec. XIII - 23-24 abril 1888.

12. — A. D'Andrade. Copia come sopra di una figura di Santo oggi perduta: « Nell'Oratorio di S. Agostino presso il Duomo di Sampierdarena. 23-24 abril 1888 ». A lato: « Risvolto del muro ». Acquerelli conservati nelle Civiche Raccolte di Torino (Per gentile concessione del Direttore dei Musei torinesi, dott. L. Mallé).



13. — Tracce di affreschi (I quattro Evangelisti) in una volta a crociera di S. Agostino.

ma che giudicherei piuttosto venuto dalle terre della Liguria confinanti con la Toscana, dove la conoscenza dei fatti pisani poteva averlo raggiunto prima della sua partenza per Sampierdarena.

* * *

Nella nostra chiesetta di S. Agostino si trovano altre tracce di affreschi oramai quasi illeggibili e di così scarso valore che non si è ritenuto necessario distaccarli per assicurarne la conservazione, come s'è fatto invece per le opere del Maestro di Sampierdarena. Si tratta delle figure dei quattro Evangelisti, quasi certamente posteriori, che si intravvedono appena su una delle volte a crociera della chiesa (fig. 13), e di due figure sovrapposte di Santi (fig. 10), collegate da una cornice che in origine doveva snodarsi per tutta l'arcata racchiudendo ovviamente una lunga teoria di figure. Di una delle esistenti e di un'altra perduta ci resta anche la copia ad acquerello eseguita nel 1888 dal D'Andrade, che le vedeva con maggiore chiarezza (fig. 11 e 12).

Giovanna Terminiello Rotondi

Fotografie della Soprintendenza alle Gallerie della Liguria.

Avvicendamenti in Feudi Malaspiniani di Val Trebbia

I feudi di Val Trebbia, assieme ad altri, erano pervenuti ai fratelli Obizzo e Guglielmo Malaspina dai loro antenati obertenghi.

Dopo il 1145 i due fratelli devono aver diviso, non senza contrasti, i loro interessi. Lo si deduce dal fatto che nel 1146 Guglielmo infeuda, per conto suo, ad Alberto Balbo il castello e la corte di Brugnatello, nonché dalla causa in corso per i beni di Pizzocorno, quando Obizzo li vende al monastero di S. Alberto di Butrio (1), e dalla clausola contenuta nei patti stabiliti tra Obizzo e la Lega Lombarda, per la quale Obizzo, oltre a togliere Tortona ai pavesi, fortificarla e far guerra al Barbarossa, doveva « dare Gulielmo fratri suo de podere communi medietatem de omnibus justis redditibus et tertiam partem pedagii de Cruce excepta Auramala » (2). Del fratello Guglielmo non si conosce discendenza; i suoi beni feudali saranno andati agli eredi di Obizzo, i quali amministrarono in comune i loro possedimenti fino alla divisione del 1221 (3) che distinse i Malaspina nei due grandi rami, detti dello Spino Secco e dello Spino Fiorito.

In questa divisione i feudi di Val Trebbia furono assegnati, assieme ad altri situati altrove, a quel Corrado « l'antico » (Purg. VIII, 118 sgg) dello Spino Secco, che avrebbe sposato Costanza figlia dell'imperatore Federico II, al quale salvò la vita nell'imboscata tesagli nei pressi di Fornovo (4).

Nel 1267 i figli di Corrado si dividono i feudi paterni. L'atto dovrebbe trovarsi nei carteggi dell'archivio Malaspina di Mulazzo; ma quegli importanti documenti sono caduti, disgraziatamente, in proprietà di terzi che non ne consentono la consultazione. Comunque, attraverso notizie ricavate da altri documenti, si può dedurre che ai figli di Federico sia andato il feudo di Villafranca in Lunigiana; ad Alberto la parte situata a sinistra del fiume Trebbia, da Montebruno ai dintorni di Bobbio; a Manfredi il feudo di Giovagallo, che andava dalla Lunigiana alla val Trebbia, comprendendo Montebruno, Croce e S. Stefano d'Aveto (5); a Morello il feudo

---

(1) F. Gabotto: *Doc. della Storia di Voghera,* BSSS, CLIV XLI p. 33.

(2) C. Vignati: *Storia Diplom. della Lega Lombarda,* pag. 177, II C. 393. « Nel dicembre del 1167, per mezzo dei piacentini, la Lega riesce ad intendersi con Obizzo, sino allora uno dei più validi sostegni dell'imperatore ». — L'Affò, il Vignati e Iacopo Duranti concordano nel ritenere che Obizzo, il 3 maggio 1168, abbia convocato a Lodi, per trattare i patti della Lega, i consoli di Cremona, Milano, Bologna, Padova, Verona, Mantova, Parma, Piacenza, Brescia, Bergamo, Lodi, Como, Novara, Vercelli, Asti, Tortona e Alessandria. Il Litta dice che l'adesione di Obizzo alla Lega fu un tracollo per la causa imperiale, tanta era la potenza e la considerazione di cui godeva; e che egli fu la mente militare della Lega e il rappresentante nelle trattative col Barbarossa. Secondo Sigonio e Gerini, tra Voghera e Casteggio, Obizzo avrebbe svolto quella azione di guerra che indusse il Barbarossa a togliere l'assedio ad Alessandria e a chiedere la tregua, seguita poi dalla battaglia di Legnano ed infine dalla pace di Costanza del 1183.

(3) MHP T. 2, Cart. sotto il n. 1270.

(4) B. Corio: *Storia di Milano,* parte II, p. 275.

(5) S. Stefano e il feudo di Giovagallo andarono poi al marchese Galeotto Malaspina dello Spino Fiorito, avendo questi sposato Argentina Grimaldi vedova di Morello di Giovagallo. Alla loro morte, S. Stefano e Giovagallo devono essere stati ripartiti tra i marchesi di Mulazzo e di Villafranca, secondo la convenzione del 1296 tra i marchesi di Mulazzo, Villafranca e Giovagallo.

di Mulazzo in Lunigiana e quello di Val Trebbia, confinante a monte col feudo di Giovagallo, da Gramizzola, in Val Trebbia, al monte Oramala e da qui al torrente Aveto, comprendendo Oneto, Cariseto ed Ottone. Con altri atti o convenzioni furono pure ripartiti comuni feudi esistenti in altre regioni: in Corsica, in Sardegna, nel pavese, nel veronese, ecc. Qualche feudo, o dei diritti, furono per allora lasciati indivisi, quali quelli relativi a Massa. I paesi situati sui confini, tra un feudo e l'altro, furono in prevalenza posseduti in condominio, come Montebruno, Croce, Gramizzola, ecc.

Morello di Mulazzo è noto per aver combattuto per i fiorentini a Montaperti. Per i genovesi operò con una armata in Sardegna, dove morì nel 1285 (6). I suoi feudi passano di padre in figlio, prima a Franceschino (l'ospite di Dante), poi a Morello, al quale, più che a Corrado « l'antico », si devono probabilmente gli statuti malaspiniani di Cariseto (7), adottati, in tutto o in parte, anche dai Fieschi e dai Doria, dove queste casate si sostituirono ai Malaspina.

Nel 1390 questi feudi, che comprendevano i « castelli, luoghi e feudi di Croce, del borgo di Ottone, la rocca di Cariseto e Oneto », vengono assegnati ai fratelli Barnabò e Galeazzo di Morello di Mulazzo (8).

Di Barnabò sappiamo che nel 1419 viveva ancora e che fu presente col fratello Galeazzo alle esequie di Gian Galeazzo Visconti; mentre di Galeazzo troviamo che nel 1398 era alla difesa di Pisa, assieme a Morello (forse suo nipote, del ramo di Villafranca), quando Gian Galeazzo Visconti voleva impadronirsene.

Dopo la caduta di Pisa e per buona parte del sec. XV, i Malaspina rimangono alleati dei duchi di Milano.

Forse per atto di permuta, del 1408, diventa signore di Cariseto il marchese Morello di Antonio di Mulazzo, il quale deve aver rappresentato, presso le altre potenze, anche gli altri Malaspina di Mulazzo e di Val Trebbia. Infatti soltanto lui e il marchese Gian Giacomo e figli Opizzino e Giacomo di Lusuolo ratificano il trattato di pace tra Genova e Milano del 1419, che certamente riguardava, come alleati, anche gli altri Malaspina di Val Trebbia (9). Dopo la morte di questo Morello, avvenuta prima del 1423 (10), non si conosce il ruolo svolto da quei Malaspina, attorno alla metà del sec. XV, nello scacchiere strategico di Valtrebbia, importante per la strada che lo attraversava e che collegava la riviera ligure alla pianura padana. E non si conoscono gli speciali interessi che indussero più tardi alcuni Malaspina di Orezzoli (11) e Frassi a trasferirsi in Varzi, paese che non risulta essere stato assegnato, nella divisione del 1221, ai Malaspina dello Spino Secco e che invece conserva quell'insegna nelle mura e nella imponente torre del castello.

(6) ASG, GANDUCCIO, manoscritto 520.

(7) C. ARTOCCHINI, *La legislazione dei Malaspina,* Arch. St. Province Parmensi, XV, 1963.

(8) ASG, *Busta Paesi* 351 B., n. 7.

(9) P. LISCIANDRELLI, *Trattati e Negoziazioni Politiche della Rep. di Genova,* ASLig., NS, I, 1960, p. 143.

(10) In atto del 1423 di adesione al ducato di Milano si cita soltanto suo figlio Giovan Francesco. (Parma, Arch. di Stato, Feudi Imp., Cart. 98).

(11) Su Orezzoli v. G. MALASPINA, *Notizie sul Feudo Imperiale di Orezzoli e i Malaspina,* Parma, 1962, tenendo presente che dopo le ultime ricerche, nonché le interessanti scoperte di Giorgio Fiori, alcune supposizioni ivi formulate sono venute a cadere. Infatti non hanno più valore i riferimenti ad Antonio di Ghisello (p. 12), ad Anzolino (p. 12-13), alla notizia, ricavata da V. SPRETI (*Enciclopedia Storico-Nobiliare It.,* Milano 1928) sul possesso da parte dei marchesi di Villafranca di Cariseto, che toccò invece nel 1267 a Morello di Franceschino di Mulazzo (p. 10); nonché alla paternità dei contraenti del trattato di alleanza Fieschi-Malaspina del 1495, ricavata da una nota posteriore al trattato, risultata



Galeotto Malaspina marchese di S. Stefano d'Aveto e di Giovagallo, morto in Fosdinovo nel 1367. Particolare della statua giacente sul sarcofago nella chiesa di S. Remigio in Fosdinovo. (Foto gentilmente concessa dal dott. Tommaso Bertelé, Verona).

Nelle successive divisioni tra i Malaspina di Val Trebbia la parte di Casanova toccò ai figli di Antonio di Barnabò; e l'altra, comprendente Orezzoli, Frassi e Ottone, ai figli di quel Giovanni (12), del quale sarebbe interessante conoscere la

errata. Pertanto correggiamo l'errore di stampa che fa Beroaldo figlio di Bonifacio II, anziché di Bonifacio I (tav. I), e modifichiamo una parte dell'albero genealogico come segue:



(12) G. FIORI, *I Malaspina di Valtrebbia,* ASParm., XV, 1963.

parte avuta nelle vicende del suo tempo. Non si sa se fosse figlio di Galeazzo o di Barnabò. Il nome di Galeazzo, tramandato nei Malaspina di Orezzoli, lo farebbe credere figlio di Galeazzo, ma per altri indizi lo si direbbe figlio di Barnabò (13).

Nel 1470 nel castello di Ottone viveva ancora la vedova di Giovanni, Mariola Spinola di Baldassare. Questa, a seguito del trattato d'alleanza stipulato in quell'anno dalla sua famiglia col duca di Milano, nel timore che gli avversari assalissero il castello, scrisse al duca e a Pietro dal Verme chiedendo che lo venissero a presidiare. Infatti Beltramino da Castelletto, podestà di Bobbio, mandò degli armati che vi si fermarono per più d'un mese (14).

Ma era inevitabile che le continue divisioni indebolissero la potenza dei Malaspina. Sulla fine del sec. XV e nella prima metà del XVI alcuni feudi e lo stesso castello di Ottone vengono ceduti ai Fieschi, accentuando così il declino della famiglia; la quale, dopo secoli passati in primo piano tra alleanze, guerre e paci, si trova alla fine del sec. XVIII in possesso di porzioni alquanto modeste dell'ampio avito dominio obertengo (15).

Giovanni Malaspina di Orezzoli

---

(13) Nel trattato di alleanza del 1495 tra Gian Lodovico Fieschi junior e i fratelli Morello, Galeazzo e Francesco Malaspina di Giovanni e i fratelli Pietro e Lodisio di Antonio di Barnabò (E. NASALLI ROCCA, *Un'alleanza Fieschi-Malaspina,* Boll. Ligustico, 1962, e in *Bobbio e la Val Trebbia,* Piacenza, 1963), — trattato che giovò ai Fieschi, dopo la famosa congiura, per aver avuto a fianco i Malaspina specie nella difesa di Cariseto, (C. M. BRUNETTI, *Castelli Liguri,* 1967², p. 138) — si accenna ad una parentela tra Fieschi e Malaspina, che però non deriva dalla probabile comune derivazione dall'antico ceppo obertengo, ma dal matrimonio di Gian Lodovico senior con Caterina Malaspina di Barnabò, madre di Anton Maria e Giovan Filippo, ricordati nel trattato, e non di Gian Lodovico Junior avuto da Luretta Campofregoso (ASG, Buste Paesi 351 B., 14 sett. 1419: *Barnabò riceve quietanza da Gian Lodovico Fiesco del fu Antonio Conte di Lavagna per 1200 fiorini d'oro della dote costituita per sua figlia Caterina*). E poiché viene chiarito soltanto il grado di parentela dei Fieschi con Caterina e non quello dei Malaspina con la stessa, si avvalora l'ipotesi che quei Malaspina siano tutti figli di fratelli di Caterina e che il suddetto Giovanni sia figlio di Barnabò.

(14) Debbo la notizia alla gentilezza di Giorgio Fiori.

(15) Non è stata ancora accertata l'origine delle famiglie Malaspina, Pallavicino, dei duchi di Brunswick e dei discendenti del ramo Asburgo-Lorena (succeduto alla casa d'Este) da Bonifacio I, conte e duca di Toscana vivente nell'811. Rimangono gl'indizi, tra cui: i diplomi di Carlo Magno e di Enrico II che sarebbero pervenuti ai Malaspina (AS Parma, *Feudi Imp.,* cart. 97) e tutto quanto passò dai discendenti di Bonifacio agli obertenghi: le terre, il giuspatronato sull'abbazia di S. Caprasio dell'Aulla, l'incarico della difesa marittima, nonché l'alta posizione politica raggiunta da Oberto I, subito dopo il ritiro di re Ugo, forse come unico superstite e discendente da Bonifacio III, fratello di Adalberto I, o dalla famiglia di Adalberto II perseguitata da re Ugo, figliastro dello stesso Adalberto II. La famiglia di Canossa che è ritenuta, con Beroaldo, discendente da Bonifacio I, pare che avesse in comune con gli obertenghi, oltre la patria lucchese e la legge professata, anche l'emblema dello Spino che fu poi adottato dai Malaspina. Ne « *Il dramma di Canossa* » di Lino Beccaluva (edito a Parma), la contessa Matilde si vede rappresentata con in mano un rametto che non può essere che un rametto di spine. La potenza della sua casa si accrebbe aiutando Enrico II contro re Arduino d'Ivrea, mentre ne sarà stata diminuita quella degli obertenghi per aver sostenuto la parte del loro parente Arduino. Le famiglie obertenghe mantengono ancora contatti periodici tra di loro. Dopo la celebrazione del millennio di Oberto I nel 1960 a Roma, si sono riunite a Genova, a Parma e ultimamente, nel 1964, presso i principi Ernst e Ortrud di Hannover, riunione culminata nella suggestiva cornice del castello di Marienburg in Sassonia, tra le testimonianze della prestigiosa storia delle case Braunsweig-Hannover e reale d'Inghilterra, discese dall'obertengo Arrigo « il Leone ».

VINCENZO MALÒ
dal manierismo al barocco

Il fortunato riconoscimento di un prezioso bozzetto siglato in modo tipico dal Malò ha indotto la Rutteri ad una ricerca analitica ed approfondita sul pittore fiammingo che ha avuto una incidenza nel corso della scuola pittorica genovese forse maggiore di quanto la sua notorietà non lasciasse presumere. Ne è derivata una documentazione doviziosa ed una serie di giudizi e di valutazioni personali, anche ardite, su tutta la nostra pittura barocca, la quale ha trasformato quella che doveva essere una semplice « pubblicazione di inediti » in una compiuta e suggestiva monografia, la cui Appendice, l'elenco « Per un catalogo... » è anche un importante strumento per l'eventuale recupero di opere del Nostro.

La palese stimolante barocco-rubensiana sulle operazioni figurative genovesi dei '630-'650 rimane ancora da chiarire, se non si vogliano come avvenuti — ma non avvennero — ulteriori soggiorni dell'anversino. Né la *Circoncisione* loci publici dal '05, infatti, o il più tardo *Miracolo di S. Ignazio* (1), né le vacanze attive del protagonista nel '07 (2),

---

(1) Entrambe nella Chiesa di S. Ambrogio, detta « del Gesù ». Per la prima, sicuramente in loco nei primi mesi del '605 e preceduta da un modelletto ora alla « Gemälde galerie » di Vienna, v. ROTONDI P. « *Rubens e la Circoncisione* » (Genova 1955).
L'autore ne curò un minuzioso restauro tra il 1954-'55. Una variante-replica, visibile nella « Galleria dell'arciduca Leopoldo Guglielmo a Bruxelles » dipinta da David Teniers figlio (tela ora al Prado), esisteva sicuramente ma non è mai stata rintracciata. Del modelletto di quest'ultima dava notizie A. MARTINI (« Arte Figurativa », luglio-agosto 1954), che lo aveva rinvenuto in collezione privata milanese. La seconda, tradizionalmente ritenuta del '20, andrebbe antecipata di almeno un biennio dopo le conclusioni di MILTON J. LEWINE sull'epoca d'esecuzione della pressoché simile Pala per la chiesa dei Gesuiti di Anversa, acquistata poi da Maria Theresia ed ora al « Kunsthistoriches Museum » di Vienna, assieme al modelletto (*The sources of Rubens' Miracles of St. Ignatius* in « The Art Bulletin », giugno 1963). Della nostra esisteva pure il modelletto visto dal RATTI (1766, 1780) nella splendida collezione di Pietro Gentile nel Palazzo di Via al Ponte Reale 2-4, che ben presto andò dispersa con il trasloco dei proprietari.

(2) Giunse ai primi di luglio, al seguito del Duca di Mantova che era bisognoso di cure idro-terapiche, e vi rimase due mesi e mezzo, ospite dei Grimaldi a Sampierdarena. Dice il SOPRANI: « ... molti cavalieri di questa città che malforniti credevano i loro palazzi senza qualche tavola di costui. Molte per tanto ne fece storiate così sacre come profane. Fece anche molti ritratti... » (SOPRANI-RATTI; 1°, p. 444). Sono attualmente esposti al pubblico: un « Cristo Portacroce » a Palazzo Rosso (restituito al R. dalla dott. Marcenaro; ritenuto del Van Dyck sin dagli inventari Brignole del 1748; già dato al R. dal BURCKHARDT, dal BODE e dal SUIDA che lo datava anzi 1615), un'allegoria « Marte e Venere » a Palazzo Bianco e una « Madonna Bimbo e St. Anna » a Palazzo Spinola. Il terzo era stato visto dal RATTI (1766, 1780) nel palazzo di Giacomo Balbi,

giustificano il futuro linguaggio di una generazione allora in fasce. Anche e soprattutto a ben soppesare gli stimoli culturali degli operatori locali all'alba del secolo. Perché se capace d'intendere e insegnare alla fiamminga rubensiana non c'era a Genova che il saio incappucciato di Bernardo Strozzi (ma ne approfitterà soprattutto Venezia, e ben 23 anni dopo), il grosso degli altri si chiamava Lazzaro Tavarone, Bernardo Castello, Cesare Corte, Aurelio, Marcantonio e Felice Calvi, Cesare e Alessandro Semino; tutta gente « manierata », già sorda all'ultimo manierismo di un Sorri, un Lomi, un Francesco Vanni. Ma si chiamassero pur anche Domenico Fiasella, Luciano Borzone, Andrea Ansaldo, Giò Batta Paggi, Castellino Castello o Gian Giacomo Cappellino, « naturalisti » meriseggianti sin da allora o di lì a poco, con l'ospite d'oltralpe non furono che scappellate di cortesia. E ad allontanare poi con barricata accademico-terza « maniera » la sospetta anticontroriformistica pieterpauliana penserà Cornelius van de Wael un lustro dopo (3), e con lui Lucas tisicuzzo (4), e da lui Giovanni Howart addetto alle rifiniture (5), o Piter Boel « che non uscì mai da' limiti del colorire fiori, frutti, ed animali »,

poi Raggio, in Via Balbi 6. Nessuna delle tre tuttavia è ascrivibile a questo prolungato periodo italiano. Molte opere sono invece ricordate sia dal Ratti, che dall'Alizeri (soprattutto nell'ediz. 1846-47) in palazzi di privati; soltanto il Ratti — ritratti esclusi — ne elenca un totale di 21, cui l'Alizeri ne aggiunge ulteriori 4 in collezioni oggi disperse (marchesi Dongo di Via Canneto il Lungo; marchesi Pinelli di Via S. Luca 12). Di tanta dovizia oggi non sono ufficialmente noti che « Ercole con l'Idra » e « Deianira con la Furia » già a Palazzo Gentile di Via al Ponte Reale (Ratti) indi in quello Adorno-Cattaneo (Alizeri) dove recentemente vennero riesumati dal Morassi (« *Alcune opere del R. a Genova* » in « Emporium », maggio 1947) e date ora in deposito dai proprietari a Palazzo Madama di Torino. Entrambe le mitologie appartengono al periodo genovese e sono di livello alquanto scolastico. Sappiamo con certezza che esistono altre opere autografe dei periodi più maturi, ma non ci è stato possibile stabilire un rapporto di sincerità con i proprietari.

(3) Nato ad Anversa nel 1592 fu inizialmente allievo del padre Jan. La sua venuta a Genova — che si protrasse sino al '56 o '57 pur con frequenti soggiorni romani — è ormai cronologizzata al '13. Fondò una specie di Accademia ospitandovi per giunta, anche per anni, i numerosi connazionali (o comunque stranieri) che qui giungevano. Fu pittore di « conviti, feste da ballo, giostre e cose simili » (Soprani-Ratti; 1°, p. 464-66). Due delle famose « sette opere corporali della misericordia », eseguite per i Grimaldi di Vico S. Luca (palazzo poi Brignole, poi Pratolongo) e passate in seguito da Ignazio Pallavicini in Via Carlo Felice (Alizeri; 1847) vennero ricuperate una ventina d'anni or sono ed acquistate dal Comune per la Galleria di Palazzo Bianco (« Visita agli infermi », « Visita ai carcerati »).

(4) Dice il Soprani che Luca abbandonò presto l'Italia perché assai cagionevole di salute e che morì ad Anversa in età ancora gagliarda. Come pittore non dovette superare il livello dell'artigiano perché si limitò ai « paesi » « che con artificiosa maniera introduceva all'occorrente nelle tavole del fratello » (Soprani). Ad entrambi i fratelli, suoi mecenateschi amici, Anthony van Dyck eseguì un bellissimo ritratto in copia, ora alla Galleria Capitolina di Roma.

(5) Narra il Soprani che le sue maggiori incombenze fossero i completamenti dei bozzetti di Cornelius. Naturalmente eseguì ritratti. L'unica sua opera pubblica è il « S. Girolamo e tre sante monache » della Maddalena (1° altare sin.), dove l'A. dimostra, più che altro, fortissime simpatie per i chiaroscuri cambiaseggianti-caravaggeschi di Bernardo Castello. Morì nel 1665 in età non del tutto avanzata (Soprani-Ratti; 1°, p. 465-6).

non ancora per altro accertati (6). E l'inizialmente scialbo Jan Roos dalle carnagioni anemiche e la tavolozza piatta (7), o l'imberbe Giacomo Liegi dai « fiori, frutti, animali » visti solo dal Soprani (8), o un Gottfried Waals dai « paesetti... con minutissime figurine » appresi a Roma dal Tassi e tuttora inidentificati, e che per altro chiese aiuto allo Strozzi (9), o un Michele Fiammingo finalmente « allievo del Rubens » che tuttavia, ospite di Giò Andrea De Ferrari, si ridusse « a far ritratti a imitazione del van Dyck » e salpò presto per la Spagna e di cui nulla si conosce e che appartiene comunque alla generazione ormai attiva verso il '30 (10). Se si eccettui la non certa, e comunque — se avvenuta — fuggevolissima presenza dello Snyders nell' '08 (11), da cui non è possibile far derivare l'antirubensiano Scorza per motivi stilistici (12) o i « momenti migliori » del Roos per motivi cronologici (13), ben melensa, « manierata » e digiuna pur anco di spunti culturali, eccetto — ovviamente — le novità tematiche — risulterà quella « scuola fiamminga » decantata alla monotonia sin per gli sviluppi di Baciccia e Lissandrino quasi antecipasse — mentre a conti fatti ostacolò — il barocco di Grechetto, di Valerio, di Domenico, di Filippo.

Un tanto, beninteso, finché a scuotere le acque non giungerà da Anversa Anthony van Dyck (14). Allievo di Rubens, potrà colloquiar fiammingo e con Strozzi e pur anco con Fiasella (qualora lo trovasse in

(6) Soprani-Ratti; 1°, p. 466; era nipote di Cornelius « e di lui discepolo ». Appartiene pertanto alla terza generazione d'infornata fiamminga. Ritornò poi ad Anversa e di là passò in Francia. Le sue opere genovesi non sono che supposte.

(7) Alludo alla gessosità quasi pastello del « Pastore » dei Depositi di Palazzo Bianco o del « Narciso » esposto a Palazzo Ducale, opere del periodo giovanile. Giunse a Genova nel '14, ventitreenne, per morirvi a quarantasette anni nel 1638. L'unico lavoro pubblico — la « Deposizione » per la chiesa dei ss. Cosma e Damiano, da vent'anni in restauro alla Sovrintendenza alle Gallerie — risente invece del neo-caravaggismo genovese degli anni venti, già però condito dagli sprazzi vandykiani. Ad un periodo assai più maturo deve andare invece ascritta la « Circe » di coll. priv. pubblicata dal Grosso (v. Bibl. n. 24).

(8) Era cognato di Jan Ross e « morì presto » (Soprani-Ratti; 1°, p. 462-3).

(9) Soprani-Ratti; 1°, p. 463-4. Il Ratti (1780) ne vide « alcuni piccoli ma belli » nel Palazzo di Benedetto Spinola (poi Gambaro, ora Banco di Chiavari, Via Garibaldi 2) e « uno piccolo, bellissimo » da Giacomo Gentile in Via S. Luca 12. Nato a Colonia, scese a Napoli « giovanetto » dove si limitò a « colorire carte stampate ». Il Tassi a Roma lo iniziò poi al paesaggio; ritornato a Napoli apprese « a far figurine ». A Genova ebbe stanza da Bernardo Strozzi che gli procurava le commissioni. Passò poi a Savona e morì a Napoli. L'attribuzione di due scene di « Inverno » e una di « Primavera » a Palazzo Bianco (v. Grosso - Bibl. n. 21) non è più accettata.

(10) Soprani-Ratti; 1°, p. 466. Da non confondere col Desubleo. Le sue opere non sono mai state identificate.

(11) È un'opinione del De Logu (1962) data come certezza mentre manca assolutamente ogni documentazione al riguardo (v. Bibl. n. 31); è stata tuttavia ripresa negli studi posteriori sull'argomento.

(12) Cronologia a parte, proprio per discrepanza di linguaggio. Il raffronto è del De Logu.

(13) (Vedi nota 7). Il raffronto è del De Logu.

(14) Al primo soggiorno, assai breve, caduto tra il 21 novembre 1621 e il febbraio '22, seguiranno quelli più prolungati tra il settembre-ottobre del '24 - fine giugno '25 e poi durante il '26 sino all'autunno del '27.

casa, il ché avveniva assai di rado), e ancora e a lungo con Giò Andrea e con Orazio De Ferrari e con l'Assereto, mentre — piano, piano — Grechetto andavasi svezzando. Ma all'innovazione stilistica fruibile in accertati soggetti religiosi, dove più tenacemente rammentava il maestro anche in chiave di una « propaganda fidei » pianificata dall'antiteologa Curia temporale (e Bernino ne era l'assertore (15), il non ingenuo cavalier di Fiandra antepose la manieristica accademia del ritratto, già goffamente antecipatagli da Guglielmo van Deynen (16). Capolavoro diplomatico e psicologico, che, arrestando l'evoluzione stilistica della pittura locale, suggerì nuova dignità patrizia alla florida potenza politica di origine commerciale, maldestra con la spada, pericolante a cavallo, ignorante di artiglierie ma ricca, superba, antipietistica e dialettica, com'era appunto Genova all'alba dei « venti ».

La società dirigente, affacciata sul porto sicuro che le spettava per secolari contributi finanziari, aveva piazze e strade lastricate a suo uso esclusivo, aveva palazzi immensi con ampi giardini e chiari cortili, aveva in collina e a mare « luoghi di delizia », juspatronava chiese, possedeva cappelle: aveva insomma quasi tutto perché non aveva una « corte » che gareggiasse in magnificenza con le corti europee. E se c'era edificio caotico, tortuoso, scomodo e disadorno in Genova, quello era Palazzo Ducale, caravanserraglio di prigioni, caserme, polveriere, arsenali, stalle, granai, magazzini vinicoli e oleari. Anthony trasformò in « corte » ogni palazzo dirigente, e ritraendovi i proprietari impartiva lezioni di buon gusto, d'arredamento, di etichetta: soprattutto autocontrollo e impassibilità. Per un decennio almeno costrinse le gentildonne nel goffo e pesante abito nero, ordinando di sovrappiù gran dispendio di perle e di trine, e regalando per controparte lisci volti tondeggianti senza età, grandi occhi scuri inespressivi, boccio di labbra fresche incapaci di articolare, bellissime mani diafane ancora prima irreali che inoperose. Dai giovani cavalieri pretese invece la scherma, l'equitazione, l'abitudine al peso della corazza; e dalle sartorie dogali inutili braccia fluide di rasone damascato. E infine costrinse al silenzio la vivacità dei fanciulli con velluti pesantissimi, gorgere pungenti, fiocchetti stringivene e calzari da inceppare: nanerottoli indispensabili alla scenografia di una « corte ». A tanto ambiva Genova nell'emulazione di una Francia di Luigi XIII o una Savoia di una « madama reale », e tanto ebbe. Da qui la sequenza amorfa di una ritrattistica anonima sia locale che d'oltralpe — troppo breve, e non sempre di « qualità », la parentesi di Giò Benedetto Carbone — giù

(15) P. es. la « Crocifissione » di S. Michele di Pagana o l'omonima a Palazzo Reale; « Madonna del melograno » delle coll. Ildebrando Bossi e Doria Balbi-Piovera etc.

(16) Fu a Genova per circa otto anni, a partire dal 1602. - V. Grosso O. *G. Van Deynen a Genova,* in « Bollettino Ligustico » IV, 1949.

giù sino alle nostalgie patrie, artigianalmente anacronistiche, dei Cassana e Castiglione iuniori.

Altrimenti, eccetto Strozzi, l'indigena operazione figurativa « anni venti » preferiva quell'autoctono linguaggio caravaggesco, antecipato dal Luchetto antonelliano del verso il '70 e idealmente concluso — forse — dalla cristallina introspezione di Velasquez (17) in quell'elissoide Genova-Madrid-Roma-Napoli-Palermo-Siviglia agevolato — dopo il Merisi stesso (18) — dal Borgianni (19) e, naturalmente, da Sofonisba Anguissola (20) e rinsaldato dal Genovesino (21). Era tuttavia piuttosto una pigrizia mentale che una « scelta », per cui se il « benvenuto » andava di preferenza — o per abitudine — al naturalismo controriformistico chiaroscurato ma non troppo (ben accetto pertanto l'ecclettismo di Simon Vouet (22) o il « riformismo » di Gentileschi padre (23) come pure ben accetti gli invii di Guido e Guercino caravaggeschi (24) e di Battistello

(17) Supposto a Genova nel '29 da C. Marcenaro (v. Bibl. n. 33).

(18) Fu a Genova tra il 4-26 agosto del 1605, dopo aver ferito Pasqualone.

(19) La « Natività » per il Santuario di S. Maria della Misericordia sopra Savona, firmata; datata dal Longhi per ragioni stilistiche 1613. Aveva passato in Ispagna tutto l'ultimo decennio del secolo XVI.

(20) Allieva di Giulio Campi fu invitata a Madrid da Filippo II. Passò poi a Palermo con il marito. Sposò in seconde nozze un Lomellini e con lui si trasferì a Genova, senza perdere i contatti, anche di persona, con l'ambiente siculo caravaggesco. A Palermo la vide van Dyck nel luglio '24 e le abbozzò un ritratto ora esposto alla Sabauda di Torino. Pochi mesi dopo, ultraottantenne e cieca, moriva in quel Palazzo Lomellini poi Patrone, alla Zecca, che l'aveva vista intelligente e ospitalissima padrona di casa. Protesse, tra gli altri, Simon Vouet (v. nota 22).

(21) Luigi Miradori detto « il Genovesino » a cagione della sua firma. Ebbe contatti diretti con la ripresa caravaggesca, lombarda e romana, dopo il '39. In precedenza aveva assimilato i risultati spagnoli di Antonio del Castillo e di Velasquez. Pochissime le sue opere note (a Genova la « Suonatrice di liuto » ora a Palazzo Rosso) perché tuttora confuso con anonimi caravaggeschi napoletani, lombardi, fiamminghi e spagnoli, nonché col Merisi stesso, col Gentileschi etc.

(22) Arriva a Genova nell'estate del 1621 per conto di Paolo Orsini, duca di Bracciano, che lo incarica di ritrargli la fidanzata Isabella Appiana principessa di Piombino. Giò Andrea Doria, avutone sentore, immediatamente lo invita in villa, a Fassolo, per un paio di ritratti. Ma Simone non accetta per mancanza di tempo (esistono varie lettere). Esegue invece per Giacomo Raggi la « Crocefissione » da collocarsi nella cappella patrizia di S. Ambrogio (tutt'ora in loco) più vicina a Bologna (eventualmente all'omonima tela del Barocci inviata nel 1597 ai Balbi per S. Lorenzo) che a Caravaggio. Il noto lavoro sarebbe stato ultimato a Roma secondo Soprani. Non è di quest'avviso Crelly W.R. - *Simon Vouet,* Yale University Press, 1962. Due grandi tele del francese sono ricordate sin dal diario manoscritto dell'architetto De Crotte (1689-90; ms. Bibl. Naz., Paris), indi dal Ratti (1766, 1780) e dall'Alizeri (1846-'47, 1875) a Palazzo Cambiaso di Via Garibaldi n. 1 (ora del Banco di Napoli). L'uno: « S. Caterina V.M. » è stato riconosciuto recentissimamente in coll. priv. a New-York — e ripete a monosillabi le proposizioni di Caravaggio — mentre l'altro: « David con la testa di Golia », meriseggiante « di maniera », è esposto a Palazzo Bianco.

(23) Orazio fu a Genova tra il '21 e il '23, ospite di Giò Antonio Sauli che l'aveva incontrato a Roma. Lavorò per il protettore, per Marcantonio Doria a Sampierdarena (affreschi persi) e per altri committenti. Passò poi a Torino. (La figlia Artemisia che a Genova non ebbe voce, soggiornò forse durante il viaggio in Inghilterra sullo sgocciolare degli « anni trenta »).

(24) Per il primo periodo di Guido v. « Amor Sacro e Amor Profano » di Pal. Spinola, ritenuto 1607 circa (2° soggiorno romano) o il « S. Sebastiano » di Pal. Rosso. Per Guercino v. — ad es. — il « S. Francesco » in S. Maria di Carignano, etc.

e di Ribera su su fino a Cavallino e Murillo), non c'era boicottaggio dalla classe dirigente né agli « Incamminati » di Bologna né a certa pittura « lombarda » d'adozione. Sicché « benvenuto » anche a Guido neo-veneziano e a Guercino « incamminato » (25) e a Giulio Cesare Procaccini profano. Erano ormai il soggetto piacevole, e il narrar aggraziato in punta di forchetta assai più accetti delle scenografiche « tavole di devozione ». Sicché Cerano o Morazzone se li andassero piuttosto a scovare quei bigotti leccapile dei Lomellini della Nunziata o quell'estroso Paolo Balbi gesuita, anche perché ad assicurare ai peccatori il paradiso eterno c'era nel cuor di Genova la potente organizzazione cappuccina, che allestiva ad ogni processione di rito bancarellate di *madri dolorose, franceschi, maddalene* ed *ecce homines* per quattro baiocchi, visto che l'autore — il non proprio ottimo Bernardo — non pigliava mercede, ma a sua volta s'assicurava il perdono delle troppo frequenti scappate « in villa » e delle troppo risapute baldoriate notturne.

Ma con lo spuntare dei « trenta » qualcosa muta, perché una serena società internazionalizzata, pratica e antispeculativa, che mai aveva visto mulinar nell'aria le ceneri di Giordano Bruno, che delle « malinconie » di Tasso aveva avuto fuggevole sentore in accezione mondana; che era all'oscuro e dell'ergastolo di Campanella come dei farnetici calcoli sia di Copernico che di Keplero o Galileo, e Cervantes Shakespeare Calderon manco sapeva che esistessero; una società insomma che il manierismo l'aveva accettato già « manierato », come fatto di moda e solo in ammirazione a Raffaello pittore o a Michelangelo scultore; una società che s'era disinteressata quasi con ostentazione a tutto quanto potesse avvicinarsi alla problematica esistenziale — e la vicenda cambiasesca non sarà isolata — pronta invece a risuolar le scarpe alla prosopopea ottusa dell'Alessi e a fornir pur anco di portantina la scenografia pretenziosa di Giò Batta bergamasco; una società che in Ottavio Semino, Bernardo Castello e Lazzaro Tavarone aveva trovato il riflesso di sé stessa; questa società, insensibile e incapace d'intendere un Borzone o un Assereto, ma forte al punto di condizionare in seguito un Bartolomeo Bianco, (obbligandolo ad una marcia indietro), non poteva non accogliere con un sospiro di sollievo la piacevole, aggraziata, melodrammatica, elegantissima messinscena barocca, propagandata per di più dalla Curia di Roma.

Zeppi ormai i palazzi di stucchi e affreschi melensi, è il decennio in cui la Chiesa riprende il pungolo delle committenze: tolte le ultime impalcature in Duomo e alla Annunciata di Portoria, sono i medesimi conventuali minori di Portoria a installarsi alla Nunziata del Vastato, sono

(25) Per il primo l'« Assunta » del 1617, eseguita a Roma per conto del cardinal Durazzo e destinata all'altare gentilizio in S. Ambrogio (v. GNUDI C., *Guido Reni,* Roma 1955). Per il secondo la « Cleopatra » di Palazzo Rosso.

i Cappuccini approdati di fresco all'Immacolata Concezione, sono i neocostituitisi padri gesuiti di S. Ambrogio ad affidare più ai pennelli che agli scalpelli la propagazione del nuovo catechismo popolare, istituendo le basi del sistema pubblicitario subliminale. Se non ancora « barocca » stilisticamente, ma « barocca » nell'intenzione, la classicheggiante pittura schiaritissima tosco-emiliana (appresa a Roma) dei fratelli Carlone, pur non allontanandosi di molto dalle stornellate di Lazzaro (26), e pur accordandosi con i prossimi balbettii quadraturistici di un Giulio Benso (che di teorie sulla prospettiva scientificamente illusionistica mai seppe l'esistenza), viene imposta ad oltranza. E ad Ansaldo, e a Fiasella e ad Assereto, pratici tutti di S. Luigi dei Francesi e intellettualmente aperti alla dialettica stilistica, non rimaneva — come per esempio alla Nunziata del Vastato — che obbedire, in cambio d'una focaccia con cipolle.

Sono gli stessi anni — incunaboli d'un discorso fecondissimo di coerenza linguistica bruscamente interrotta da un de Wally e un Tagliafico quando Lugi XVI già sentiva la cordicella al collo — in cui la committenza dirigente richiede formati piccoli, non impone soggetti, e s'incuriosisce alle « novità ». È, per Genova, un'esplosione ritardataria di quel barocco già propostole da Pieter Paul. E un tanto vale per Fiasella anziano come per il mondanissimo Paggi, per il più valido Ansaldo come per il più noto Assereto, per il più « maturo » Jan Roos come per Giovanni Andrea e Orazio indipendenti, per la disassociata solitudine di Luciano Borzone o la splendida affermazione individualistica di Valerio Castello.

Ma a poggiare un'espressione stilistica i cui germogli ricchissimi erano stati seppelliti proprio dai genovesi a Genova, non fu Pieter Paul, né Anthony, né i loro connazionali stretti, perché la « rottura » avvenne via un francese di Cambray nato agli inizi del secolo, vissuto sin dalla infanzia ad Anversa da Teniers padre prima e Rubens poi. La sua onomastica è alquanto incerta, perché latinizzata in seguito in « Vincenzo Malò ». Lo si sa iscritto alla « gilda » d'Anversa nel '23-'24, nuovamente nel '29-'30 e poi ancora tra il '33-'34. Consta essere stato « maestro » di Isaac Wigan (o Wigans) detto « dessères », nel 1631: un pittore di « natura morta » (v. Bibl. nn. 41, 42). Nel '34 comunque, italianizzato il nome, è in Italia, ossia a Genova, « chez » Cornelius. Dove dipinge « tavoline assai graziose » (dai soggetti inediti) su iniziali disegni dell'ospite benpensante. Si rende indipendente e si ammoglia. E a dimostrar l'ingegno s'instruzzisce per una « grande » committenza ufficiale: sarà la sbilenca sgorbiata per i buoni olivetani di S. Stefano, dove *S. Ampegli ha la visione di un Cristo* che precipita piuttosto che ascendere, e par più in carne che in anima e più abbarbicato che accostato alla croce (fig. 3). La

(26) Esempio tipico l'affresco « ufficiale » per il catino maggiore di S. Lorenzo, firmato e datato 1622.



1. — V. Malò, *Adorazione dei Magi*. Olio su rame. Genova, Accademia Ligustica.

tela, tuttora esistente, era stata commessa dalla Compagnia dei Fabbri ferrai che aveva cappella autonoma. È la peggiore delle produzioni note di Vincenzo (v. *Elenco opere esistenti*).

Immediatamente dopo, la Confraternita dell'Oratorio dei SS. Pietro e Paolo già in Via Giulia (oggi XX Settembre) gli affida l'esecuzione di due grandi tele (perse) con i *Titolari ai piedi della Vergine* e *Cristo a tavola per l'ultima cena terrestre* (v. Elenco opere perse). Della seconda storia si pubblica qui il bozzetto bellissimo (fig. 11), autografato dalla caratteristica sigla « W.M.L.o. » a lettere compenetranti (fig. 13; per i confronti v. Bénézit cit., Bibl. n. 42). Ricercatissimo ormai dal patriziato, anche per il suo carattere socievole, esegue numerosi soggetti profani e religiosi per le intimità domestiche, con gran rammarico del Soprani (Bibl. n. 1) che non fu in grado di vederli. Indi, con tutta la famiglia, passa a Firenze (Soprani) « dove fruttuosamente ancora operò », aggiunge il Ratti (Bibl. n. 4), e da qui a Roma dove muore « all'età di quarantacinque anni circa » per un'improvvisa sregolatezza vivendi (Soprani).

Da fonte romana nessuna notizia sino al Passeri (Bibl. n. 6), che dedica tre mezze facciate assai poco consistenti a Vincenzo Armanno « pittore di paesi, di nazionalità fiamminga », identificato ancora di recente, e da pulpito autorevole (Bibl. n. 30), col Nostro. Questo « Monsieur »



2. — V. Malò, *La Samaritana al pozzo*. Olio su rame. Genova, Accademia Ligustica.

Vincenzo però, sarebbe stato bisbetico, misogino, misantropo, avrebbe dipinto unicamente paesaggi per committenti non meglio precisati, e « poco prima di morire » avrebbe saggiato per un bel po' le delizie del carcere del S. Uffizio — commutato poi in reclusione nel convento domenicano di S. Maria sopra Minerva — per fare ammenda dell'eretica abitudine di mangiar carne il venerdì. Per la sacrestia di detta chiesa avrebbe frescato due lunette con *Eremiti in paesaggio* (ne è superstite una sola v. *Elenchi*), tanto per passare il tempo. Uscito poi dal confino rosso di vergogna, ritrovandosi malvisto in città, si sarebbe deciso per Venezia, dove la morte lo avrebbe colto — metà per i rimorsi, metà per idiosincrasia — nel 1649 « all'età di circa cinquant'anni ». Così il Passeri che né menziona famiglia, né precedenti soggiorni italiani, pur insistendo sulla tecnica esperta del mestiere.

Sia accettabile o meno l'identificazione Malò-Armanno, per il discorso iniziato non ha poi molta importanza, ché, se disgrazie familiari intervennero a mutar carattere al socievole Vincenzo e se dissensi finanziari — magari di conseguenza — lo ridussero a Roma a dipinger « paesi », il suo messaggio in Liguria non diminuisce di valore. Neppure del soggiorno fiorentino narrato da Soprani-Ratti si hanno crediti fattibili: secondo il Füssli (Bibl. n. 37), seguito più tardi dal Nagler (Bibl. n. 40), il Malò vi avrebbe dipinto anche pale d'altare; mentre per il compilatore

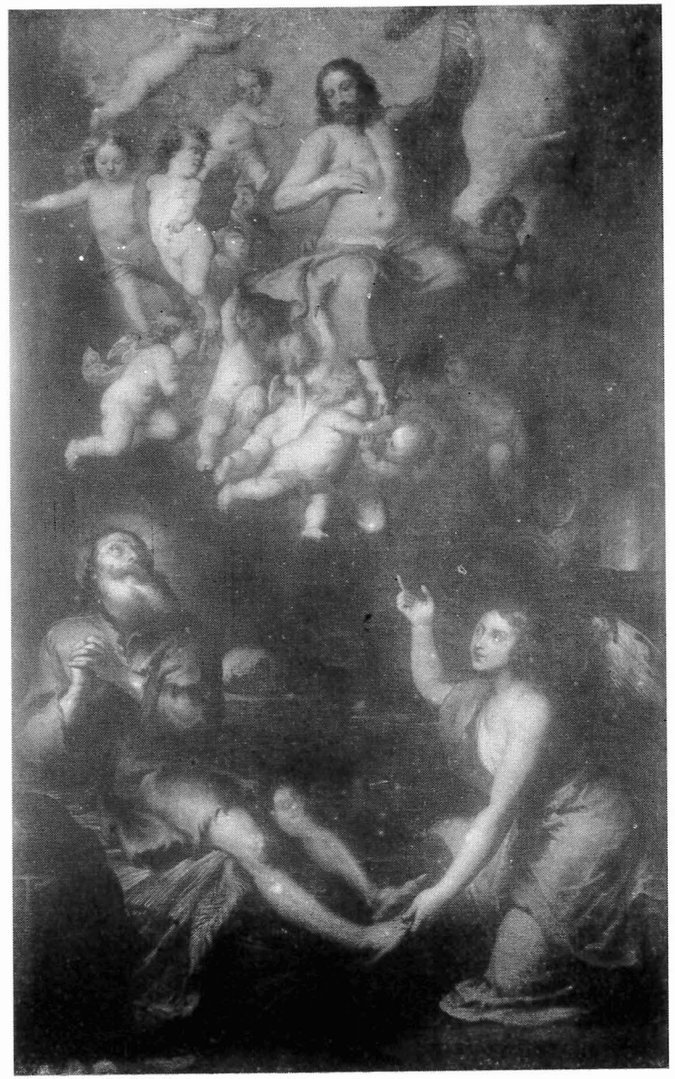
« *ad vocem* » del *Künstlerlexicon* (Bibl. n. 41), imitato dal Bénézit (Bibl. n. 42), vi avrebbe lasciato un plagiatore, tale Adriano Fiammingo pittor di paesi, che una volta rimasto solo si sarebbe addirittura appropriato della firma. A sostegno di tanta assurdità entrambi si rifanno alla voce del Füssli, che in realtà non s'è mai sognato di emettere tale affermazione. Nel frattempo Ticozzi, nella prima edizione del *Dizionario* (Bibl. n. 38) ignorava del Malò sia la parentesi fiorentina che quella romana per non parlare che di Genova, dove anzi lo faceva morire nell'edizione successiva (Bibl. n. 39) all'età di quarantasette anni.

Un tanto per le « fonti » che però — tranne Soprani — andrebbero definite con maggior proprietà « storiografia ». Subentrerà poi la letteratura del corrente secolo XX in cui Vincenzo Malò assurge annualmente agli onori della cronaca, sicché a raccogliere completa la sua antologica bibliografica sarebbe — oltre che presunzione — tempo perso. Perché d'un tratto Vincenzo Malò dal bel nome tondo tondo in Italia diventa notissimo, familiarissimo, citatissimo. E che poi il tutto si riduca a semplice denominazione e basta non ha importanza, perché ormai la sua fama è codificata (v. *Bibliografia*). Che poi in Francia avvenga esattamente il contrario (27), che poi Cambray — patria natale — non lo abbia commemorato neppure con un'epigrafe, ma soltanto con quattro righe mal stampate (Bibl. n. 16), e che infine la Fiandra lo rinneghi al punto d'ignorarlo nella rassegna di ieri *Le siècle de Rubens* (28), forse sulla falsariga del vecchio Smith britannico (Bibl. n. 13) che lo relegava tra gli allievi di Teniers padre, sono bazzecole. Perché non c'è ormai allestimento figurativo nazionale impegnato sui rapporti Italia-Oltralpe nel Seicento, e non c'è pubblicazione a riguardo, che non menzioni confidenzialmente il popolarissimo Vincenzo Malò. Confondendolo ovviamente con la bassa-leva dei « paesi » delle « scene di genere » delle « nature morte » ormai di prammatica per ogni nome forestiero (Bibl. n. 33, 34). E un tanto, forse, perché nessuno l'ha mai visto nascere e nessuno l'ha mai visto morire. Pure è esistito, è esistito operativamente nella Genova degli anni metà-trenta metà-quaranta a riproporre, per insegnarlo, il linguaggio rubensiano.

Il Soprani che lo conobbe, narra che dipinse « tavoline aggraziate », come testimoniano — in mancanza di ulteriori recuperi — i due ormai noti rametti della Accademia Ligustica (privi per altro di bibliografia storica) suggeriti dalla miniatura pur nella voluta trascuratezza grafica e tutti vibranti di un colore inusitato per l'ambiente locale degli « anni trenta ». Il primo (fig. 1) ricorda ancora — nella composizione — un

(27) Vedi le poche notizie, e non per giunta precise, date dal Bénézit (Bibl. n. 12). Tranne il Durieux (Bibl. n. 16) nessun altro francese se ne è interessato.

(28) Organizzata dai « Musees Royaux de Bruxelles », ottobre-dicembre 1965. *Catalogo* a cura di Puyvelde van L.



3. — V. Malò, *S. Ampegli e Gesù Cristo con la Croce*. Olio su tela. Genova, Chiesa di S. Stefano (Attualmente in restauro).

mondo manieristico sotterrato da tempo, ma che si andava allora appena svelando alla conoscenza diretta del giovane francese: dal Cigoli — per dire — sino al Bernardo Castello di S. Gerolamo di Quarto, non esente però da ricordi rubensiani (p. es. l'*Adorazione* per Malines del 1619). Sicché neppur le condizioni poco felici di manutenzione impediscono la fruizione di un *ductus* tutto sciolto in un'iconografia tradizionale. Nel pendant della *Samaritana* (fig. 2), dove appaiono due noti volti ruben-

siani, la libertà antiaccademica del pennello di Vincenzo è accresciuta dal sapiente irrorarsi luminoso di luce diffusa. Ma è valido soprattutto quel nuovissimo suggerimento di « kabinettbilder » dove la « devozione » non è che un pretesto tematico, non più un'imposizione ma, al contrario, una libertà d'interpretare. E inoltre quel ritorno all'« unicità » già inseguita dal neoclassicismo di certo Bramante e certo Raffaello, quell'equilibrio insomma, intimamente psicologico pur senza degenerazioni sentimentalistiche. « Rottura » anticontroriformistica che vanamente andrà letta nel manieratissimo *S. Ampegli* già ricordato (fig. 3), ma proprio perché i Padri Olivetani di S. Stefano non la mollavano col reazionario, forse per tener testa agli splendidi Gesuiti aperti invece ad ogni « voce nuova ». Per cui se al confronto con la *Samaritana* questo pezzo risulta antiquato, dunque di cronologia più giovane, ciò non toglie che si debba dar credito al Soprani e ritenerlo di una stesura più inoltrata; amenoché non si voglia ridurre ogni vicenda umana a un insostenibile storicistico-positivistico-ottocentesco evoluzionismo (para-genialoide) ciclico. Ma la pala è interessante piuttosto come « incunabolo » di elementi filologici: ossia (per farla breve), quel fare appuntito delle mani, quel nugolo nuvolagliato di angioletti, quel panneggio « frastagliato », quell'« osservazione » di note minime e povere, e la tipologia di Cristo. Ed è inoltre da sottolineare quel disegno sgraziato in accezione ormai polemica (ben lontana dalle follie onirico-manieristiche) a riscontro della validità cromatica — sia « corèma » che « plàsma » — di un'espressione pittorica. E se Soprani contemporaneo, estasiandosi sulla bellezza del colore, non poteva palesemente intendere il disprezzo fruibile verso una dimensione ambientale, ciò significa che neppure il cavalier Raffaele era in grado, a Genova, di « saggiar » linguistica.

Ed è sulla medesima posizione para-umanistica, di spazio chiuso, che Vincenzo si dichiara nella oleografica *Strage degli Innocenti* (fig. 4), a buon intendimento ascrittagli da Caterina Marcenaro (v. *Elenco...*). Ancora volgarità di contorni, ancora esasperazione cronachistica, ancora voltafaccia alla cromia rubensiana. Questo sì, che è « pezzo » di bottega, fatto a casa di Cornelius per un tozzo di pane. Probabilmente anzi eseguito da cartone di Cornelius, che di suo autografo vi aggiunse i ritratti a cavallo sulla destra, con la partecipazione di Lucas cui mi sembra possa spettare il « paese » sulla sinistra con antiprospettico torrione sfondale. Ma nell'interpretazione del « voler fare » largo, siamo un passo avanti, siamo in barocco pieno. Non altrimenti di quanto Giovanni Andrea e Orazio andavano concludendo. Un *Giudizio Universale* di notissima collezione privata genovese, sempre ritenuto di uno dei van de Wael, ritorna nel catalogo vincenziano su « comunicazione orale » della Marcenaro (v. *Elenco...* etc.). Iconograficamente rubensiano al massimo (il *Giudizio* di Pieter Paul del '16, ora all'Alte Pinacoteke di München), ma affastellato



4. — V. Malò, *Strage degli Innocenti*. Olio su tela. Genova, Depositi di Palazzo Bianco.

di una tridimensione vertente sul « primo piano », è cosa di poco conto, certo un bozzetto. Il che significa che Malò, disegnatore svogliato, giunse a Genova con un album di schizzi (non per altro autografamente accertati) del Maestro. Nello sfondo della bellissima *Battaglia* Doria (fig. 8) torneranno alcuni particolari di entrambe queste due opere. (Ancora a Caterina Marcenaro risale l'attribuzione al Malò — con riserva — di un *Passaggio del Mar Rosso* nella medesima collezione del *Giudizio,* conservato in famiglia col nome dei van de Wael apparentemente più appropriato).

Sotto la voce *Assunta* — da tramutarsi, credo, in *S. Rosalia* — Vincenzo è stato proposto quattro volte: da Mario Bonzi per una tela inedita della principessa Sassonia-Weimar da trasferirsi a scuola scadente (v. *Elenco*), dallo Jacobsen per un dipinto già (?) Durazzo Pallavicini Negrotto Giustiniani di Via Balbi, assai probabilmente autografo (per quanto consenta la lettura di una vecchia fotografia) e assai probabilmente di qualità, e assai probabilmente prototipo (v. *Elenco*). Da questa



5. — A. M. Vassallo (?), *L'Assunta* (o *S. Rosalia?*). Olio su tela. Genova, Depositi di Palazzo Bianco.

dipende un terzo inedito gentilmente segnalatomi dall'amico Giuliano Frabetti (fig. 6). Le condizioni infelicissime, dovute in parte a vicissitudini belliche, non impediscono l'intuizione della mano del maestro nella libertà cromatica della pennellata sciolta e disobbediente al disegno (« difetto » [?] del Malò già notato dal Soprani), nella calda luce di palpabile intimità solare, nella vigorosa robustezza cromatica che concorre anche a sbiadire quell'espressione melensa e quella retorica di atteggiamento raramente esenti nelle produzioni del Nostro. La quarta infine, assai ricca di bibliografia (v. *Elenco...*), a lettura diretta sembra invece una derivazione, eseguita probabilmente dal giovane Vassallo durante il suo apprendistato (fig. 5). Tutte e quattro derivano iconograficamente da quella *S. Rosalia* che Anthony van Dyck dipinse a Palermo nel '24 (ed

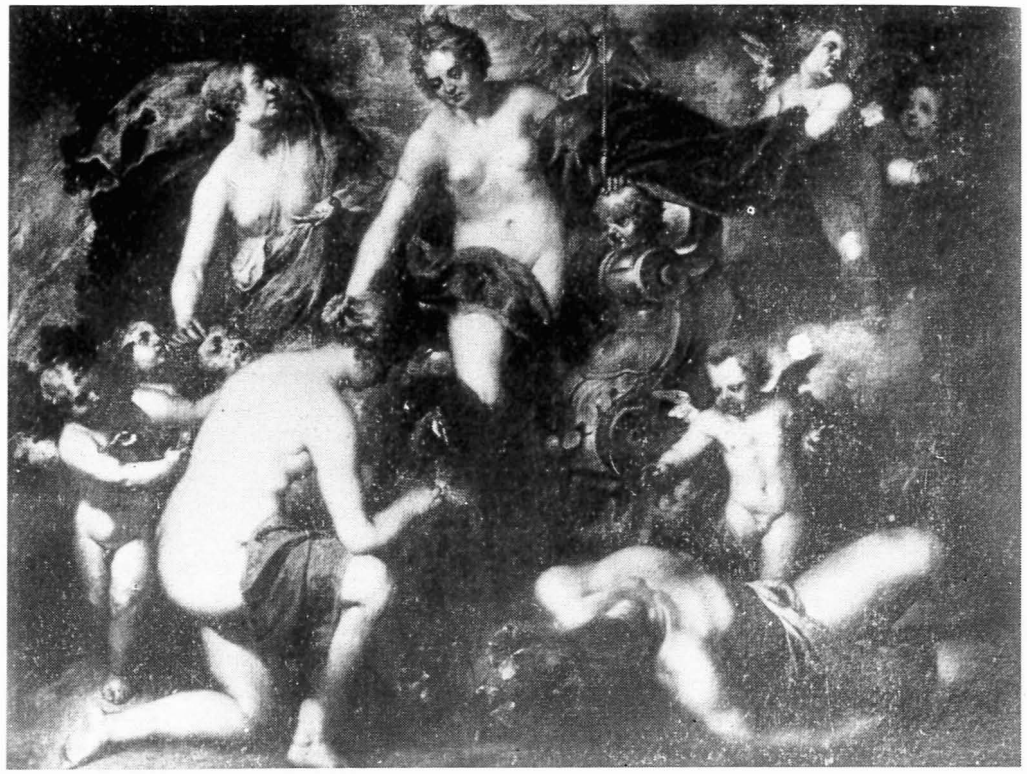


6. — V. Malò, *L'Assunta* (o *S. Rosalia?*). Olio su tela. Genova, Canonica della chiesa di S. Maria di Quezzi.

ora al Metropolitan di New York) (29) e di cui esistono numerose repliche e varianti. A Genova stessa è conservata col nome del fiammingo nel Museo degli Ospedali Civili di S. Martino una derivazione diretta alla lettera e conseguentemente scadentissima, da piano basso-artigianale. Il che testimonia se non altro la popolarità che dovette godere il soggetto che a sua volta dipende da quella *Assunta* del Rubens ora al Louvre.

Ma per tornare più appresso alla lezione rubensiana, stanno, sempre locali, tre opere del Malò ormai chiaramente barocche. Il *soggetto mitologico* d'interpretazione ambigua (*Giunone e Venere?*) (fig. 7) (v. *Elen-*

(29) Comparsa alla Mostra « Cento opere di V.D. », Genova, giugno-agosto 1955. V. *Catalogo* con rip. a scheda n. 54.



7. — V. Malò, *Soggetto mitologico*. Olio su tela. Genova, Collezione privata.

co...) è una pagina ormai del tutto antimanieristica, dove anzi gli « effetti » vengono particolarmente ricercati in quel teatrale accostamento di « orrido » (il nerboruto decapitato sulla destra) e di « sensuale » spietatamente naturalistico.

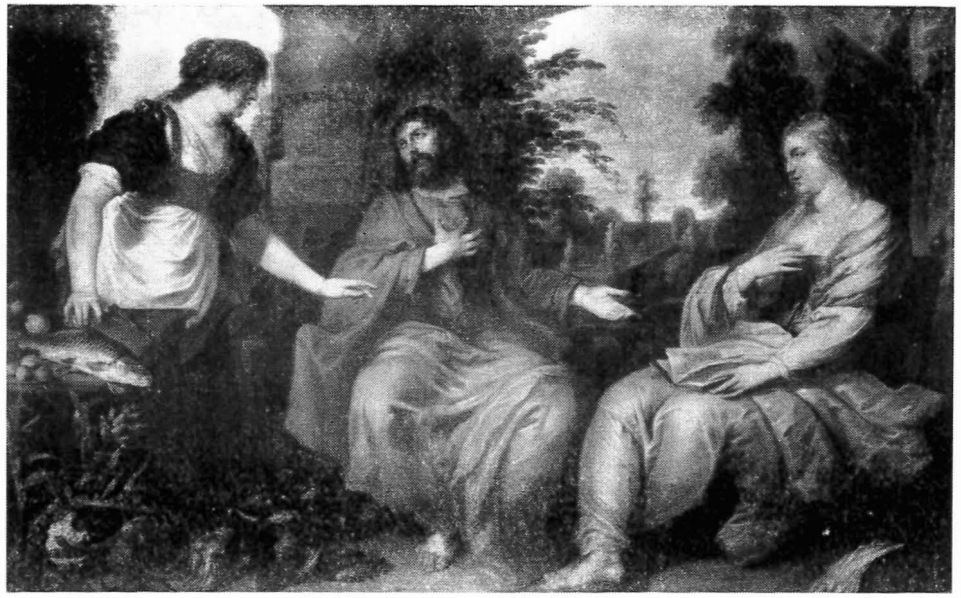
Carni dorate, e grande dovizia cromatica di particolari affatto disegnati rivelano quanto positiva (e si chiede venia per la pessima riproduzione) sia stata la lezione maliana per Grechetto, per Vassallo, financo per Domenico Piola. Quanto positiva per Valerio e Biscaino, quanto agevole per Baciccia e Magnasco. È il momento maturo, il momento delle composizioni più scenografiche, più ardite, più impegnate al « suscitar maraviglia ». Si vegga l'inedito — per quanto citato dalle fonti — capolavoro Doria (fig. 8), eseguito forse su una mezza idea del noto disegno rubensiano *Mischia attorno alla bandiera* ora al Louvre, e certo con negli occhi il ricordo del colore e del movimento del *Ratto delle figlie di Leucippo*. Ma i confronti non s'arrestano a questa facile evidenza compositiva: perché dal *S. Giorgio e drago* del Prado all'*Allegoria della Guerra* Pitti, dalla *Caduta di S. Paolo* di Berlino alla *Caccia al leone* Ermitage, dallo *Eros incoronato* Dresda alle *Cacce violente* Monaco, tutto il barocco



8. — V. Malò, *Battaglia dell'Amazzone*. Olio su tela. Montaldeo, Collezione Doria.

di Rubens squillante è condensato in questa tela strepitosa, e a Genova mai più si vedrà di consimile, neppure con Valerio, dove l'irruente disegno di Tintoretto è accompagnato dalla fluida pasta cromatica tizianesca. Spunti a non finire per Assereto, per Orazio, per Giovanni Andrea ormai più che maturi; ma pure — e tanti — per Filippo Parodi, (per Puget?), per Gregorio De Ferrari. Gregorio soprattutto che a questa argentea tavolozza prerococheggiante schiarirà i pennelli troppo « tenebrosi » che Domenico gli aveva regalato.

Quando i confratelli dell'Oratorio dei SS. Pietro e Paolo si rivolsero a Vincenzo per le pale dei loro due unici altari (v. *Elenco opere perse*), vollero gareggiare in modernità con i vicinissimi Gesuiti di S. Ambrogio. Non credo che la tela Piuma (Fig. 11) possa ritenersi di questa provenienza a causa delle misure relativamente modeste (m. 0,80 x 1,20), quando invece Soprani, parlando della *Cena* con ammirazione, la definiva « grande » e Ratti in seguito « grandissima ». Ma neppure si tratta di « bozzetto » nell'accezione corrente del termine. La sigla sullo sgabello di sinistra (fig. 11), inequivocabilmente autografa (cfr. fig. 13) starebbe di per se stessa a dimostrare un impegno maggiore di una semplice « prima idea ». Quanto lontana, e sono passati circa dieci anni!, la visione locale di Lazzaro Tavarone per una parete dell'Ospedale (trasportata in



9. — V. Malò, *Cena di Cristo tra Marta e Maria*. Olio su tela (V. nota 17).

S. Lorenzo due anni or sono), ma quanto lontano pure il mondo di Giulio Cesare Procaccini della Nunziata del Vastato (bozzetto alla Galleria Nazionale di Palazzo Spinola). Il Rubens che tra il '30-'32 dipingeva un soggetto omonimo per St. Rombaud di Malines (fig. 12) (30) è vicino, e va rammentato. Ma i confronti ormai stringono su un piano di eguaglianza, non più alunnato. E verrebbe quasi da supporre che il Bernini della *Cattedra* e del *Trionfo* di S. Pietro non ne fosse all'oscuro (perché escludere l'esilio romano di Vincenzo affermato dal Soprani?). Pennellate nervosamente movimentate; spazio aperto nella sua illusionistica chiusura; riflettore acceso dalla platea; « unicità » nella dispersione, trattenuta a sinistra in primo piano e a destra nello sfondo da due figure colloquianti in diagonale che scientificamente « inventano » la dimensione ambientale. Sembra una giostra, tutto ruota, tutto gira, è quasi scultura per i punti di vista plurimi. È quasi architettura, vertiginosa verso l'alto come una cupola del Borromini. Lo spazio infinito che costò il rogo a Giordano Bruno. Se Valerio Castello ebbe « maestro », lo fu questa *Cena*.

Ma il moto rotatorio che si andava allora sillabando annoiava i noniniziati. Per cui la *Cena a casa di Marta e Maria* (fig. 9) (ugualmente siglata - v. *Elenco opere esistenti*) è al contrario una presa di posizione storica e sociale. È la rappresentazione ironica della realtà contingente:

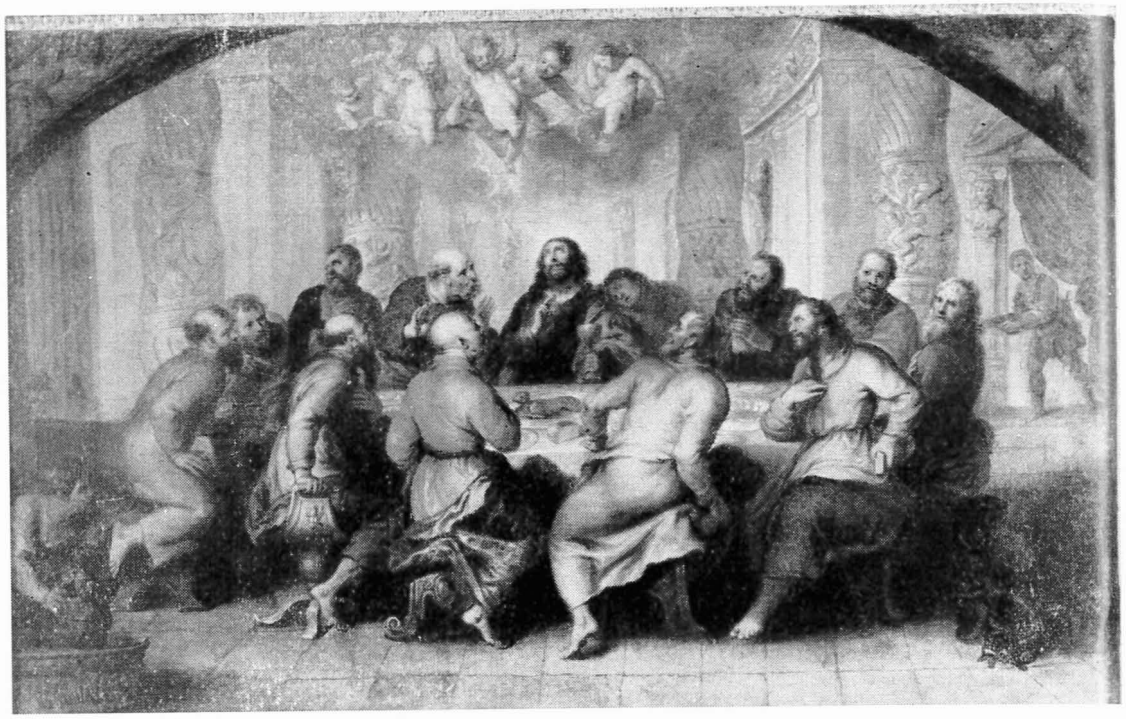
(30) Ora alla Pinacoteca di Brera per acquisto. Esiste il bozzetto al Museo Puschkin di Mosca.



10. — V. Malò, *Riunione di paesani*. Olio su tela.

una gentildonna che si picca d'intellettualismo ma ci tien bene che si sappia che a casa sua mai manca il pesce fresco e selvaggina delle sue riserve, e che frutta e verdura traboccano nei suoi orti. E che la serva stia bene attenta a non prendersi troppe libertà, perché la padrona è lei, e i pellegrini che le aggradano, si chiamassero pur anco Gesù Cristo, devono rivolgersi a lei anche per un boccone. Osservazione quasi rassegnata. Ma Vincenzo Malò era stato allievo di David Teniers. Se dei supposti « paesi » e « bambocciate » et similia nulla si conosce, c'è ad Amsterdam una bellissima *Domenica campagnola* (fig. 10) siglata (v. *Elenco...*) che né Vassallo né Grechetto, parrebbe, mai videro. A Praga inoltre e a Londra esistono alcuni soggetti, siglati, di cui siamo vanamente in attesa di riproduzione fotografica (v. *Elenco opere esistenti*). L'ultima tela è di tematica facile. Mi sembra meno « facile » d'invenzione. E meno « facile » ancora di pittura. Né ritengo sia stata eseguita a Genova, quanto piuttosto a Roma. E qui il discorso con eventuali Swaerts o Cerquozzi si farebbe troppo lungo.

Vincenzo Malò ebbe a Genova un allievo documentato dal Soprani: Anton Maria Vassallo. Di questi si è abbondantemente occupato il Grosso (Bibl. n. 24). Ma anche a mangiar polenta insieme non significa



11. — V. Malò, *Ultima Cena* (Bozzetto). Olio su tela. Genova, Collezione Carlo Piuma.

« comunicare ». Perché gli allievi diretti di Vincenzo sono Grechetto (nelle pause di serenità mentale, quando, tanto per dirla in breve, non ammazzava di botte i figli) e Valerio Castello. Perché Valerio non apre, ma continua, il barocco suggerito da Vincenzo. E se Domenico Piola più meno che spesso seppe usufruirne, ne approfitterà più tardi Gregorio. Messaggio secolare inesplicabilmente interpretato, sino ad oggi, a « bambocciata ».

Maria Grazia Rutteri

BIBLIOGRAFIA

1 - Soprani R., *Vite dei pittori scultori e architetti che in Genova operarono,* pp. 227, 330; Genova, 1674.

2 - Giscardi G., *Notizie delle pitture esistenti nelle chiese e palazzi di Genova e della riviera ligure,* pp. 79, 82; Genova, 1754 (ms. Bibl. Franzoniana).

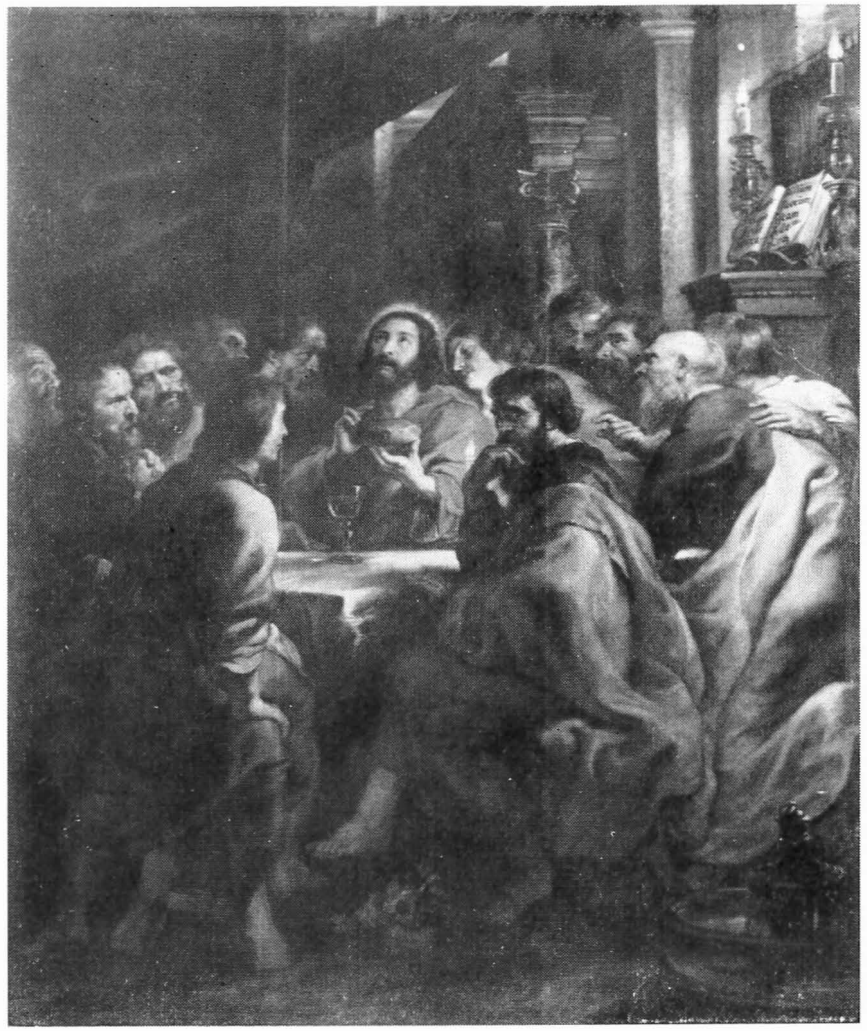
3 - Ratti C.G., *Istruzione...,* pp. 46, 48, 244, 246, 389; 1ª ediz., Genova, 1766.

4 - Soprani R., Ratti C.G., *Vite...,* vol. 1°, pp. 332, 465, 468-9; Genova, 1768.

5 - *Description des beautés de Gênes,* p. 92; Gravier editore, Genova, 1768.

6 - Passeri G.B., *Vite dei pittori... che in Roma operarono ...morti dal 1641 fino al 1673,* pp. 170-72; Roma, 1772.

7 - *Description des beautés de Gênes,* pp. 45, 105, 106; Gravier ed., Genova, 1773.



12. — P. P. Rubens, *Ultima Cena.* Olio su tela. Milano, Pinacoteca di Brera.

8 - Ratti C.G., *Istruzione...,* pp. 74-5, 122, 234, 268, 278, 328; 2ª ediz., Genova, 1780.

9/12 - *Nouvelle description des beautés de Gênes,* p. 197; Gravier ed., Genova, 1819; Id., p. 183; 1823; Id. p. 180; 1826; Id., p. 187; 1830.

13 - Smith J., *A Catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French Painters...,* parte III, p. 447; London, 1831.

14 - *Descrizione di Genova e del Genovesato,* vol. 3°, pp. 151, 314; Genova, 1846.

15 - Alizeri F., *Guida artistica per la città di Genova,* vol. 1°, pp. 126, 133, 213; vol. 2°, parte I, pp. 252, 445, 447, 532; Genova, 1846 e 1847.

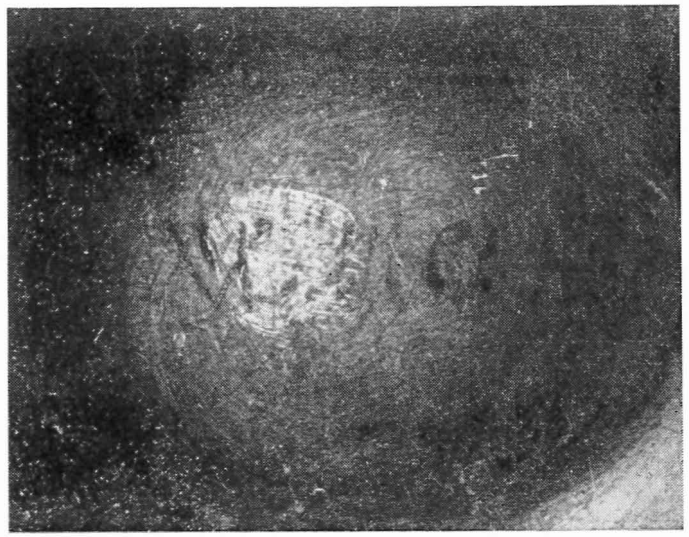
16 - Durieux A., *Artistes cambrès,* p. 139; Paris, 1874.

17 - Ricci C., *La Regia Galleria di Parma,* p. 13; Parma, 1896.

18 - Suida W., *Genua,* pp. 160, 163, 199; Leipzig, 1906.

19 - Jacobsen E., *Gemälde und Zeichnungen in Genua,* in « Repertorium für Kunstwissenschaft » p. 209; XXXIV, 1911.

20 - *Catalogue des tableaux ...à Amsterdam,* p. 232; Amsterdam, 1911.
21 - Grosso O., *Catalogo delle Gallerie di Palazzo Rosso e Bianco,* pp. 45-6; Milano, 1912.
22 - Grosso O., *Genova nell'arte e nella storia,* pp. 101, 158; Milano, 1914.
23 - Novella P., *Guida di Genova,* pp. 357, 457; Genova, 1922 (ms. Direzione Belle Arti).
24 - Grosso O., *A.M. Vassallo e la pittura d'animali nel '600 a Genova,* in « Dedalo », pp. 502, 506, 511, 522; 1922-23.
25 - Castagna D.-Masini U., *Genova,* pp. 154, 164, 383; Genova, 1929.
26 - Grosso O., *Catalogo delle Gallerie di Palazzo Rosso, Bianco e delle raccolte del Palazzo Comunale,* pp. 12, 164; Milano, 1931.
27 - De Logu G., *Pittori minori liguri, lombardi, piemontesi del '600 e '700,* pp. 7, 18, 52, 54, 57; Venezia, 1931.
28 - Quintavalle A.O., *La Regia Galleria di Parma,* p. 206; Roma, 1939.
29 - Morassi A., *Catalogo della Mostra della Pittura genovese del Seicento e Settecento,* pp. 75-6; Milano, 1947.
30 - Puyvelde van L., *La Peinture Flamande à Rome,* p. 123; Bruxelles, 1950.
31 - De Logu G., *Natura morta italiana,* pp. 43, 48; Bergamo, 1962.
32 - Torriti P., *La Quadreria dell'Accademia Ligustica di Belle Arti in Genova,* tav. 57 (2 ill.), Genova, 1963.
33 - Marcenaro C., *Dipinti genovesi del XVII e XVIII secolo,* con schede di Botto I.M., pp. 11, 12; scheda della tav. XV; Torino, 1964.
34 - *Mostra della natura morta italiana* - Catalogo a cura di Bottari S., p. 108. Napoli-Zurigo-Rotterdam, ottobre 1964 - marzo 1965.
35 - Ghidiglia Quintavalle A., *La Galleria Nazionale di Parma,* p. 34; Milano, 1966.
36 - Mortari L., *Bernardo Strozzi,* pp. 27, 34; Roma, 1966.
37 - Füssli, *Allgemeines Künstlerlexikon,* « ad vocem »; Zürich, 1779.
38 - Ticozzi S., *Dizionario dei pittori... fino al 1800,* « ad vocem »; Milano, 1818.
39 - Ticozzi S., *Dizionario degli architetti, scultori e pittori...,* « ad vocem »; 2ª ediz.; Milano, 1830.
40 - Nagler F., *Künstler Lexicon,* « ad vocem »; München, 1839.
41 - Thieme e Becker, *Künstler Lexicon,* « ad vocem »; Leipzig, 1907.
42 - Bénézit, *Dictionnaire des peintres...* « ad vocem » (vol. V dell'ediz., Paris, 1952 e vol. II dell'ediz., Paris, 1913).



13. — La sigla di V. Malò nel quadro di Casa Piuma.

Appendice

Per un catalogo delle opere di V. Malò

OPERE ESISTENTI - A GENOVA
documentate dalle fonti:

1) *S. Ampegli e Gesù Cristo con la croce* - eseguito per la cappella dei Fabbri Ferrai già nella Chiesa di S. Stefano. La cappella, distrutta durante l'ultimo conflitto bellico, non è più stata ricostruita, mentre la pala si trova tuttora in restauro-deposito alla Sovrintendenza alle Gallerie di Via Balbi. Oltre ad essere citata in loco in tutte le « guide » della città è documentata sia dalle fonti (Soprani; Soprani-Ratti; Ratti etc.) che dalla bibliografia (vedi). Non è citata, per omissione, dal Bénézit (fig. 3).

2) *Battaglia delle Amazzoni* nel Palazzo Doria di Via Garibaldi - citata per la prima volta dal Ratti (1766) come semplice *Battaglia,* già nella *Description...* del 1773 viene assegnata a Rubens. Nuovamente del Malò nella seconda edizione del Ratti (1780) e in entrambe le *Guide* dell'Alizeri — che, oltre a darle la giusta intitolazione, la magnifica assai — ritorna ad essere del Rubens per Suida (1906). Non è invece citata nelle due *Guide* manoscritte del Novella (1922; altra 1927-29), forse perché era già stata trasportata dalla famiglia nell'avito Castello di Montaldeo, dove tuttora si trova in ottime condizioni (foto n. 8). Il Ratti parlava di due *Battaglie* Doria. Della seconda — v. più avanti — nessun'altra notizia.

3) (*Ultima Cena* per l'Oratorio dei SS. Pietro e Paolo già in Via Giulia, oggi XX Settembre, all'altezza, circa, dell'attuale Palazzo dell'Accademia. L'Oratorio venne soppresso nel 1811 e detta pala è probabilmente da ritenersi smarrita in quanto il Soprani [1674] la diceva « grandissima » e « assai grande » era definita nella riedizione Soprani-Ratti [1768]. Era documentata ancora dal Giscardi [1754] e, naturalmente, dal Ratti [1766, 1780]. Non era invece menzionata nelle varie *Descriptions...* in quanto esse trascuravano gli Oratori. Le notizie pertanto cessano nel 1780, nonostante che nella voce di Thieme e Becker la tela abbia nuovamente, erroneamente, menzione. Il bozzetto, di m. 0,80 x 1,20 circa, è stato da noi ritrovato nella collezione Carlo Piuma) (fig. 11).

OPERE ESISTENTI - A GENOVA
del Malò o scuola - non documentate dalle fonti:

4) *Ultima Cena,* bozzetto per la persa pala dell'Oratorio di SS. Pietro e Paolo, Coll. Piuma (v. n. 3).

5) *Adorazione dei Magi, Samaritana al pozzo* - rametti all'Accademia Ligustica. Attribuzione ignota. Non ne fa parola l'Alizeri. Vennero recentemente pubblicate dal Torriti (1963) che giustamente accettava la designazione tradizionale. È assai strano che i soggetti non abbiano riscontro nella pur lunga elencazione del Ratti (v. più avanti). Il Soprani comunque aveva affermato che il Malò dipingesse numerosissimi « quadretti » per privati, di assai difficile fruizione pubblica (fig. 1 e 2).

5) *Soggetto mitologico* (*Giunone e Venere?*) - olio su tela, Genova coll. privata. L'attribuzione al Malò, con punto interrogativo, è di MARIO BONZI. Un soggetto del Rubens intitolato *Giunone orna il pavone con gli occhi di Argo ucciso* era citato dal RATTI (1766, 1780) nel Palazzo di Marcello Durazzo, ora sede delle Sovrintendenze, in Via Balbi 8-10. Difficilmente può trattarsi della medesima tela (fig. 7).

6) *Strage degli Innocenti* - olio su tela. Depositi di Palazzo Bianco. Provenienza ignota. L'attribuzione al Malò è di CATERINA MARCENARO. Nessun soggetto omonimo risulta elencato dal RATTI o dall'ALIZERI sotto il nome del Malò, del Rubens, del van Dyck etc. Opera di probabile collaborazione con i van de Wael (v. fig. 4).

7) *Assunta* (o *S. Rosalia?*) nella prevostura di S. Maria di Quezzi, Genova. Olio su tela in pessime condizioni. Convincente segnalazione orale dei dott. FRABETTI e PODESTÀ. Modulo vandyckiano. Dipende dal n. seguente (fig. 6).

8) *Assunta* (o *S. Rosalia?*) già (?) a Palazzo Durazzo Pallavicini Negrotto Giustiniani, Via Balbi 1. La menzione risale allo JACOBSEN (1911). Nell'archivio fotografico di Palazzo Rosso esiste una vecchia fotografia con soggetto omonimo, di « proprietà privata » già in restauro presso il pittore Torsegno, attribuita da MARIO BONZI al Malò. Attrib. accettabile. Non è stato possibile appurare se si tratti del medesimo lavoro menzionato dallo Jacobsen né se la tela si trovi tuttora in quel palazzo. Da questa dipende il n. 7, ed essa dipende a sua volta da un omonimo soggetto del van Dyck (v. più avanti).

9) *Assunta* (o *S. Rosalia?*) a Palazzo Bianco - Legato Assarotti - olio su tela. L'attribuzione è dello JACOBSEN (1911) che la sente influenzata dal Rubens e dal Jordaens, mentre SUIDA (1906) aveva fatto il nome di Matteo Cerezo junior, pittore spagnolo nato nel 1635. Il GROSSO, inizialmente orientato sul Malò (1912 etc.) quale copia dell'omonimo soggetto del Rubens ora al Louvre, si orienterà più tardi (1931) su Antonio Maria Vassallo. Concordiamo. Sarebbe invece del Malò per CATERINA MARCENARO. Strano tuttavia che l'opera non sia mai stata accostata alla notissima *S. Rosalia* dipinta da Anthony van Dyck a Palermo nel 1624 (ora New York)), e di cui Genova possiede, sinora nota, una scandentissima e fedelissima copia nel Museo degli Ospedali Civili di S. Martino. Altre copie si trovano nei Musei d'Europa (v. *Catalogo... Cento opere di Van Dyck; Mostra;* Genova, 1955 - scheda n. 54). È comunque l'unica opera, oltre al *S. Ampegli* (vedi) citata per Genova sia da THIEME BECKER (come « attr. ») che da BÉNÉZIT (fig. 5). Dipende in parte da questa una *S. Rosalia* (o *Assunta*) a Milano (v. più avanti).

10) *Giudizio Universale* - olio su tela - bozzetto - coll. priv. Portava, come il seguente n. 11, l'attribuzione a Cornelius van de Wael. Il nome del Malò è stato proposto oralmente da CATERINA MARCENARO ed è piuttosto convincente. L'iconografia rammenta l'omonima grande pala del Rubens (1616) ora all'« Alte Pinacoteke » di Monaco. Probabilmente si tratta del Maestro e scolari (v. anche n. seguente).

11) *Passaggio del Mar Rosso* - olio su tela, m. 0,76 x 0,88, coll. priv. Attribuzione orale di CATERINA MARCENARO. È tradizionalmente conservata in famiglia con nome di Cornelius van de Wael, che ci sembra più accettabile, al punto da escludere la collaborazione.

12) *Cena in Betania* - olio su rame, già (??) a Genova in col. priv. L'attribuzione al Malò, con punto interrogativo, è di MARIO BONZI. Esiste la fotografia nell'Archivio di Palazzo Rosso. L'autografo non è accettabile, ma si tratta del medesimo ambiente linguistico.

OPERE ATTRIBUITE AL MALÒ,
prive di documentazione, da escludere dal catalogo:

13) A MILANO: *Assunta* (o *S. Rosalia?*), olio su tela, prop. principessa Sassonia Weimar Ostheim. Presenta alcune analogie iconografiche con gli omonimi soggetti genovesi (in partic. il n. 9). Era attribuita allo Strozzi. È stata erroneamente assegnata al Nostro da MARIO BONZI.

14) A PARMA: *Pietà,* olio su tela, Galleria Nazionale. Provenienza coll. principi di Sanvitale con l'attr. (sin dal 1835) a P. P. Rubens. Il RICCI (1895) la ritenne studio o abbozzo autografo di A. van Dyck. A.O. QUINTAVALLE (1939) notò acutamente la rozza mano di un seguace dell'anversino, forse genovese, e in tal caso vicino all'Assereto (meno convincente). A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE riprende invece (1966) l'insostenibile nome del Malò, « ispirato » alla *Pietà* vandyckiana di Anversa. Tale accostamento è per altro del tutto gratuito, perché l'opera potrebbe ugualmente dipendere dalla *Pietà* Durazzo-Pallavicini Negrotto Giustiniani di Genova, o da quella del Louvre (1634) o della « Staatsgemäldesammlungen » di Monaco o del Museo di Orléans. Non si tratta comunque né della scuola né di un seguace del Malò.

15) NEGLI STATI UNITI: *Crocifissione con Maddalena* - olio su tela, Nôtre Dame, Indiana, « The University Art Gallery ». N. 117, esposta col nome di Van Dyck. Il nome del Malò, da lettura fotografica, è stato proposto di recente da MARIO BONZI e ATTILIO PODESTÀ. Il lavoro presenta analogie tipologiche con dipinti sicuri del Malò (in partic. la Maddalena ginocchioni e il nugolo di angioletti) a loro volta derivanti tuttavia da falsarighe rubensiane. La riproduzione non permette un giudizio qualitativo.

OPERE ESISTENTI ALL'ESTERO
prive di documentazione ma siglate:

16) AMSTERDAM (Olanda): *Riunione di paesani* - olio su tela. « Rijksmuseum ». Citato nella voce di THIEME e BECKER e dal BÉNÉZIT. Siglato *VM.* Apparso sul mercato nel 1741 alla Vendita Bicken van Swieten. Acquisto statale del 1881 da coll. priv. olandese (fig. 10).

17) AMSTERDAM (Olanda): *Cena di Cristo da Marta e Maria* - olio su tela. « Rijksmuseum ». Citato nella voce di THIEME e BECKER e dal BÉNÉZIT. Siglato *VM* sovrapposti. Acquisto da coll. priv. olandese del 1881 (fig. 9).

18) PRAGA (Cecoslovacchia): *Famiglia di contadini* - olio su tela. « Narodni Galerie ». Citato nella voce di THIEME e BECKER e dal BÉNÉZIT. Siglato *VM* sovrapposto. Provenienza ignota. Molto simile al n. 16 (vedi).

OPERE ATTRIBUITE O SIGLATE
di cui non si sono potute avere notizie o riproduzioni:

19) A LONDRA: *Conversione di S. Paolo* - olio su tela. « Hampton Court ». Citata nella voce di THIEME e BACKER e da BÉNÉZIT. Tuttora esistente ma priva di studi specifici, l'opera è « attribuita » — secondo il « Surveyor of the Queen's Pictures » — senza validi argomenti (v. n. 20).

20) A LONDRA: *Madonna, Bambino e S. Giovanni* - olio su tela. « Hampton Court ». Citata nella voce di THIEME e BECKER e da BÉNÉZIT. Tuttora esistente etc., (vedi n. 19). Si trovano nelle Royal Collections dal « XVIII secolo ».

21) MAGDEBURGO: *Riunione di contadini* - olio su tela. Citata sia da THIEME e BECKER che da BÉNÉZIT. Sarebbe datata 1647 (secondo SOPRANI a quest'epoca il Nostro non era più in vita). Non è stato possibile ottenere notizie epistolarmente.

22) KLOSTER WEINGARTEN (Austria): *Madonna.* Citata da THIEME e BECKER e da BÉNÉZIT. Probabilmente siglata. Non si sono potute raccogliere altre notizie.

OPERE IRREPERIBILI FUORI GENOVA:

23) LONDRA (« Hampton Court »): *Sacra Famiglia (Madonna Bambino S. Giuseppe*) citata da THIEME, BECKER e BÉNÉZIT.

24) FIRENZE: « e alcun tempo vi dimorò fruttuosamente operando » (SOPRANI-RATTI). Nessuna notizia. Neppure dell'ipotecato figlio omonimo, né di Michele Fiammingo (citato da BÉNÉZIT).

25) ROMA: « paesi per famiglie » (PASSERI).

27) ROMA: *Paese con eremiti* già in S. Maria Sopra Minerva; distrutto all'epoca del Passeri (1772). Era un affresco.

28) ? *Susanna e i vecchi* - citata senza ubicazione dallo SMITH (1831) come una delle opere migliori da lui viste di Vincenzo. Eseguita, continua il biografo inglese, ad imitazione di Paolo Caliari. Nessun'altra notizia.

OPERA FUORI GENOVA - ATTRIBUITA AL MALÒ ANCHE DI RECENTE, ma non accettabile:

29 ROMA: *Paesaggio con eremiti* - affresco nella lunetta-sovrapporta della sacrestia della Chiesa di S. Maria Sopra Minerva. L'attribuzione risale al PASSERI (1772) e la conferma è del VAN PUYVELDE (1950). L'opera non presenta alcun segno atto a sostenerne il nome. Il linguaggio pittorico è invece vicino a quello di Giacomo Courtois, detto il Borgognone, dei riquadri a fresco illustranti la vita di S. Ignazio nel corridoio delle « Cappellette » a lato della Chiesa del Gesù (a Roma). A meno che non si tratti invece proprio di Vincenzo Armanno (v. testo), di cui la lunetta sarebbe l'unica testimonianza di attività. A base di confronti avvenuti, l'identificazione Malò-Armanno non è pertanto più accettabile.

OPERE DI VINCENZO MALÒ già a GENOVA, documentate, ma attualmente irreperibili, probabilmente tuttora esistenti:

30) *Ultima Cena,* tela per l'Oratorio dei SS. Pietro e Paolo già in via Giulia. (V. n. 3). Documentata dal SOPRANI etc. Cessano le notizie con la soppressione dell'Oratorio, nel 1811. Il bozzetto è stato ritrovato.

31) *Maddalena* - in casa del Sig. Cavanna (SOPRANI: « che è cosa degna d'essere veduta »). Non esistono palazzi genovesi intitolati a questa famiglia. In quattro edizioni delle *Nouvelles Description...* del Gravier (1819, 1823, 1826, 1830) una sovrapporta con *Maddalena* di Vincenzo Malò è citata nel palazzo del fu Gio Batta Spinola di Via Luccoli (ora abitazione comune). Il RATTI invece, descrivendo la ricca collezione pittorica di questo palazzo, notava una sovrapporta con *Maddalena* del Guercino (1780) e un altro soggetto omonimo a mezza figura « di bellezza sorprendente » di Guido Reni (1766, 1780). Le notizie cessano nel 1830.

Tuttavia le tele menzionate dal RATTI non possono identificarsi con la tela ammirata dal SOPRANI.

32) *S. Francesco* - a Palazzo Peloso (già Doria), poi Forcheri; oggi sede del quotidiano « Il Secolo XIX » in Piazza De Ferrari. « Mezza figura » citata dall'ALIZERI (1846); e qui cessa ogni altra notizia. Da rammentare comunque che il RATTI citava un omonimo soggetto nel palazzo di Pietro Gentile in Via al Ponte Reale, attribuendolo al Rubens. Purtroppo entrambe le collezioni sono andate disperse.

33) *Sacra famiglia* - Già a palazzo Cambiaso Giobatta del fu Gio Maria in Carrogio dell'Oro. Unica menzione: RATTI (1766 - v. note). Esiste un *Riposo* citato a Palazzo Doria Tursi, che forse può essere inteso per il medesimo. In seguito alla apertura di via Cairoli (1778) l'edificio venne abbandonato. Gaetano Cambiaso, erede, trasportò la collezione avita a Palazzo Doria Tursi. Colà la tela venne vista dal RATTI nel 1780.

34) *Abigaille ai piedi di David* - Tela citata dal RATTI in nota alla riedizione del SOPRANI (1767), ed era pure citata dal medesimo nell'ediz. del 1766 della « Guida ». Non la annovera più nell'ediz. dell'80. È ricordata per l'ultima volta nella *Description...* del Gravier del 1768. Era a Palazzo Carrega Cataldi di Via Garibaldi 4. Nessun soggetto omonimo di Rubens o di van Dyck è citato nella storiografia locale.

35) *Madonna tra i Santi Pietro e Paolo* - Pala nell'omonimo oratorio già in via Giulia (soppresso nel 1811). Documentato dal SOPRANI, SOPRANI-RATTI, RATTI (in entrambe le edizioni) e ancora dal GISCARDI (1754). Dopodiché cessano le notizie.

36) *Ratto delle Sabine - Coriolano supplicato dalla madre*: a Palazzo Doria, poi De Fornari, indi Peloso, dove nel 1846 abitava il genero marchese Tomaso Spinola, sindaco della città. Queste due tele, di proporzioni notevoli, sono menzionate soltanto in *Descrizioni di Genova e del Genovesato.*

38) *Riposo in Egitto - Giustizia di Salomone* - Già a Palazzo Doria Tursi quando vi abitava il marchese Gaetano Cambiaso, figlio del doge Giobatta, che vi aveva portato la sua collezione dal Palazzo di Carrogio dell'Oro. Sono citati entrambi dal RATTI (1780), che aggiunge « scadente » il primo, « bellissimo » il secondo. Nessun'altra notizia (È però da considerare che nel 1797 il Palazzo venne espropriato dal Governo democratico).

39) *Cristo entra a Gerusalemme* - a Palazzo Gentile di Piazza Banchi - via al ponte Reale. Citato nell'« Istruzione » del Ratti del 1780. Poi cessa ogni notizia. La ricchissima raccolta pittorica di questo Palazzo subì pochi lustri dopo irresponsabili rappresaglie da parte dell'esercito di Francia.

40) *Morte di Orfeo* - A Palazzo Negrone di Piazza Fontane Marose (citato solamente dall'ALIZERI, 1847, che però lo dava a « scuola »). Nessun'altra notizia. È tuttavia un soggetto molto caro ad Anton Maria Vassallo.

41) *Rinaldo e Armida* - A Palazzo Raggi di via del Campo 10 (trasformato in locanda nel 1850, ed oggi abitazione comune). La prima menzione è nell'*Istruzione* del RATTI (1780) (« Soggetto cavato dalla Gerusalemme del Tasso »); la seconda è stata fatta dall'ALIZERI (1846-7). Tre soggetti omonimi, attribuiti ad Anthony van Dyck, comparvero alla Mostra del '55 (Genova) e si trovano rispettivamente: Galleria Sabauda di Torino — già collezione Principe Eugenio di Savoia —; « County Museum » di Los Angeles; « Royaux Musée » di Bruxelles. Di questi, il primo è assolutamente da escludere dal catalogo dell'anversino per motivi stilistici, e dall'identificazione con il nostro per ragioni di provenienza.

42) *Santa Martire* - A Palazzo Doria di via Garibaldi. La citazione risale all'ALIZERI (1846-7) che la ripete nell'ediz. del '75. È ricordata dal NOVELLA nelle *Guide* mss. del 1922 e '29. E qui cessa ogni notizia. In detto Palazzo esistono varii soggetti omonimi più o meno anonimi. Una bellissima santa martire, con capelli lunghi, e corone di rose in mano, è oggi attribuita al van Dyck. Probabilmente si tratta del medesimo brano operativo.

BOLLETTINO LIGUSTICO

Nuovi « Quaderni Ligustici »

143 - N. LAMBOGLIA, Scavo e restauro della cattedrale di Albenga - L. 400
144 - L. C. FORTI, T. O. DE NEGRI, Chiesanuova, borgo lineare - L. 400
145 - S. MERELLO BONARIA, La confraternita « Pacis et Amoris » - L. 200
146 - E. DE NEGRI, Dei palazzi « mercantili » genovesi. A proposito del palazzo di Ambrogio de Nigro a Banchi - L. 400
147 - G. V. CASTELNOVI, La Galleria Rizzi a Sestri Levante - L. 200
148 - P. BERRI, Paganiniana VIII - L. 200

Collezione completa delle annate 1949-1966 nette L. 36.000
Collezione c.s., escluso il fascicolo 1/3 del 1966 L. 30.000
Singole annate disponibili L. 2.000 - Fascic. semplici L. 600, doppi L. 1.200

FILASTROCCHE E ARIE GENOVESI
di Mimmo Guelfi - con xilografie di T. Marangoni



La Casa Editrice La Pigna si rivolge con fiducia ai genovesi, e più generalmente ai liguri, con libri d'arte di interesse prevalentemente regionale dei quali il primo è questo delle *Filastrocche;* seguiranno *Rapallo* e *Cinque Terre*: esempi d'architettura del libro moderno destinati ai bibliofili, che certamente ne appetiranno le edizioni originali a tiratura limitata, come pure ai lettori i quali abbiano sensibilità per il libro bello ed amore per le tradizioni, il paesaggio, la poesia della terra ligure.

L'edizione in formato ridotto, nitida e fedele riproduzione in offset dell'edizione d'arte, mette ciascun volume alla portata di tutte le borse, senza con ciò sacrificarne i caratteri essenziali e inconfondibili.

EDIZIONE D'ARTE L. 35.000
EDIZIONE MINORE L. 2.500
(Sconto agli abbonati del Bollettino Ligustico)

ARTURO FERRETTO
(1867-1928)

Di quell'infaticabile e inesauribile ricercatore di memorie storiche di Genova, di Rapallo e di tutta la Liguria che fu Arturo Ferretto è caduto nel 1967 il primo centenario della nascita. Una ricorrenza che non va passata sotto silenzio.

Arturo Ferretto vide la luce a Rapallo il 21 aprile 1867, da Gian Carlo, avvocato, giudice conciliatore e vicesindaco, e da Antonia Lagomarsino. Iniziò gli studi a Rapallo, compiendo il liceo a Genova dopo un breve soggiorno in seminario e dando precoce dimostrazione del suo amore per le belle lettere, col rituale contributo di saggi poetici, di romantica e religiosa ispirazione. Altrettanto precoce fu in lui la vocazione per le ricerche storiche, incoraggiata molto probabilmente dallo zio canonico Giovanni Ferretto, cui si deve un contributo alla storia del santuario di N.S. di Montallegro, stampato nel 1857.

A soli 22 anni, a dimostrazione di quanto già fosse ferrato nelle ricerche d'archivio, Arturo Ferretto pubblicava in Genova un opuscolo di 44 pagine, *Rapallo, spigolature storiche* (Tip. Gioventù, 1889), dedicato a P. Francesco Maria Parisi, direttore del Circolo B. Alessandro Sauli di cui era uno dei più assidui frequentatori. Con garbato spirito polemico ed una straordinaria ricchezza di documentazione, vi confutava uno per uno i copiosi errori e colmava le altrettanto copiose lacune dell'opuscolo *Rapallo* (Verona, Tip. Franchini, 1889) che il maggior generale Faustino Lencisa, comandante del Distretto Militare di Verona, oriundo rapallese, aveva dedicato al Municipio della sua città d'origine.

Con esemplare modestia ma offrendoci nel contempo un primo saggio di quello stile arcaicamente fiorito e manierato facile agli allettamenti romantici di cui forse troppo si compiacque, soprattutto negli scritti dedicati al lettore comune, il Ferretto così si esprimeva nell'introduzione: « Io nella mia pochezza mi sono avvisato col presente scritto di supplire a ciò, che nell'opuscolo del Lencisa è in parte a desiderare, affinché la lode, che ne può derivare alla terra nativa, per quanto è possibile, sia intiera e perfetta. Non intendo con ciò, giovane come mi sono, sedere a scranna e far cosa, che possa avere il suggello della perfezione; ma, parlando per ver dire e, mosso da vero amore, ho speranza che le aggiunte, che andrò facendo all'accennato scritto mentre accresceranno lustro e decoro alla terra da noi tanto amata, saranno per ciò gratissime a tutti i Rapallesi ». Effettivamente le così copiose e approfondite notizie fornite dal Ferretto rappresentano il primo serio, ben documentato, sempre utile contributo alla storia di Rapallo, contenendo *in nuce* elementi che egli andrà poi sviluppando in futuri scritti.

Dopo un periodo di servizio militare che nel 1893 lo portò in Eritrea, il Ferretto verrà assunto il 4 gennaio 1897 in qualità di « ufficiale » o, per esser più precisi, di commesso d'ordine di 3ª classe, presso il R. Archivio di Stato di Genova, con l'annuo stipendio di L. 1.200. Ivi trascorrerà tutta la sua esistenza. Attingendo a piene mani in un ricchissimo materiale a sua completa disposizione, nel giro di un trentennio, egli riuscirà ad accumulare una immane mole di pubblicazioni grandi e piccole, incredibile, forse unico esempio in tutta la storia dei nostri archivi.

Membro del consiglio della Società Ligure di Storia Patria egli si varrà degli « Atti » per la stampa dei suoi più importanti contributi storici; ma nel 1896 stava già affermandosi attraverso la collaborazione al « Giornale Ligustico », per aver trattato dei *Contributi alle relazioni tra Genova e l'Oriente,* de *Lo scisma in*

Genova negli anni 1404-1409, de *La venuta in Genova del card. Ugolino d'Ostia (maggio 1217).* Altri suoi lavori verranno ospitati dallo stesso periodico negli anni successivi, allargandosi man mano la collaborazione ad altri bollettini e riviste di Genova e di altre sedi di archivi e di Deputazioni di Storia Patria dell'Alta Italia. Nel 1900 inizierà sul quotidiano « Il Cittadino » di Genova una fittissima produzione di articoletti di carattere storico-divulgativo che cesserà soltanto con la morte, dilatata ben presto ad altri quotidiani e periodici della Liguria, a numeri unici, a pubblicazioni occasionali. Nel 1909 stringerà col settimanale « Il Mare » di Rapallo un vincolo rimasto stabile e proficuo per oltre diciassette anni. Più di 450 argomenti trattati in oltre 700 pezzi settimanali, estratti da quanto egli aveva denominato « il mio interminabile schedario di note liguri », suddiviso per argomenti sotto svariati titoli: *Reminiscenze patrie, Ritagli e scampoli di storia patria, Medaglioni rapallesi, Curiosità storiche, Contributo alla storia delle fortificazioni del nostro Golfo, Rapallo nella gloria dei secoli, Contributi alla storia della marina italiana, Sui margini della storia di Rapallo, Patrizi genovesi in villeggiatura, Grandi glorie di piccole borgate, Impressioni e note, Contributi per la storia del Risorgimento, ecc.* Un materiale che ci si rivela anche oggi, in gran parte almeno, estremamente prezioso, dovendoci soltanto dolere che, per ovvie ragioni, trattandosi di scritti divulgativi destinati al lettore profano, faccia difetto in genere o sia eccessivamente sintetica una documentazione che permetta di risalire alle fonti.

A cura dello scrivente e di Pierluigi Benatti è in corso di elaborazione una bibliografia il più completa e più esatta possibile del Ferretto, da stamparsi sotto gli auspici del Comune di Rapallo. Qui ci si deve limitare ad elencare in ordine cronologico i contributi più significativi, pubblicati su riviste, in parte reperibili anche in estratto, o dati direttamente alle stampe.

Dopo un *Da Rapallo a S. Ambrogio della Costa, gite estive* in *Strenna del Circolo B.A. Sauli* (Genova, 1890), nel 1897 vedono la luce *Pro Sori, monografia storica* (Genova, Pellas, in collaborazione con G. Ghio) e quel *Codice diplomatico del Santuario di Monte Allegro* (1557-1897) che, col ritrovamento negli atti del cancelliere notaro Agostino De Franchi Molfino degli editti vescovili del 6 aprile 1558, ha permesso una prima ricostruzione rigorosamente storica degli eventi che tennero dietro alla miracolosa apparizione del luglio 1557. Ancora nel 1897 appaiono sul « Giornale Ligustico » (XXII, 1898) *Gli statuti dei canonici di Rapallo* che integrano ampiamente le *Spigolature storiche* del 1889, così come i *Regesti delle relazioni pontificie riguardanti la Pieve di Rapallo e i rapallesi* dal 1199 al 1320 (Genova, 1899).

Del 1898 è l'importantissimo *Contributo alla storia del teatro in Liguria - Le rappresentazioni sacre a Chiavari e Rapallo* (« Giorn. lig. », XXIII, 1897), oggetto anche di una conferenza (24-1-1898) alla Società Ligure di Storia Patria. Seguono *Sestri e i sestresi nel sec. XIII* (Genova, 1900), e *Un maestro eretico a Sestri Ponente* (« Giorn. st. e lett. d. Liguria », I, 1900).

Altra opera di grande mole e di notevole importanza il *Codice diplomatico delle relazioni fra la Liguria, la Toscana e la Lunigiana ai tempi di Dante (1265-1321),* in due parti (1265-1274; 1275-1281) in « Atti Soc. Lig. St. Patria », XXXI, 1901. Rispettivamente sul « Boll. Soc. Pavese di Storia Patria », e sul « Giorn. SLL. I, escono nel 1900 il *Contributo alla storia delle relazioni tra Genova e i Visconti nel sec. XIV* e *I Genovesi in Oriente nel carteggio di Innocenzo IV (1245-1254).*

Medici, medichesse, maestri di scuola e altri benemeriti di Rapallo nel sec. XV esce nel 1901 in GSLL, II. *Il Contratto nuziale di Valentina Doria e Stefano Visconti del 21 giugno 1317* è del 1901 (Fusi, Pavia). Dello stesso anno *Il Santuario di Caravaggio a S. Maria del Campo su quel di Rapallo* (Salesiana, Sampierdarena).

Alle *Relazioni tra Genova e Firenze ai tempi di Dante,* introduzione al *Codice diplomatico* già citato, fanno seguito *Relazioni tra Genova e Roma nel sec. XIII* (Genova, 1902) e *Relazioni tra Genova e Novara nel sec. XIII* (Genova, 1902). Coeva è l'interessantissima *Illustrazione storica della strofa « Rapallin sotaera gatti - Sotto e porte di sordatti... », episodi del dominio francese a Rapallo, 1506-1507* (Genova, 1902). Tengono dietro *Giusdicenti pavesi in Genova 1184-1404* (« Boll. Soc. Pavese », II, 1902), *La prigionia di Francesco I Re di Francia a Genova, a Portofino,* ecc. (GSLL, III, 1902), *Due canonici di Ivrea a Genova nei secoli XIII e XIV* (« Boll. stor. bibl. subalpino, VII, 1902), *Notizie intorno a Caleca Panzano trovatore genovese e alla sua famiglia* (« Studi di filologia romanza » IX, 1902), *Branca Doria e la sua famiglia* (Roma, 1903), *Don Giovanni d'Austria a Portofino, ecc. nel 1574* (GSLL, IV, 1903), *Relazione delle feste centenarie in onore di S. Giorgio a Portofino* (Genova, 1903), *Annali storici di Sestri Ponente e delle sue famiglie, dal sec. VII al XV* (ASLi, XXXIV, 1904), *Busalla, spigolature storiche* (Genova, 1904 e 1906), *Documenti intorno a Oberto Pallavicini vicario di Federico II* (GSLL, V, 1904), *Documenti intorno ai trovatori Percivalle e Simone Doria,* 2ª serie, (« Studi medioevali », 1904-5 - 1906-7), *Contributo alle relazioni tra Genova e i Visconti nel sec. XIV* (GSLL, V, 1904), *Da Portofino a Chiavari* e *I porti della Corsica* (Roma, 1905 e 1906, *estratti dalle Monografie dei porti dell'antichità...* pubblicate a cura del Ministero della Marina), *Documenti intorno alle relazioni fra Alba e Genova, 1141-1270* (B.S.S.S., 1906 e 1910. Questo e altri contributi sulle relazioni tra Genova e i comuni della regione pedemontana erano stati suggeriti al Ferretto da Ferdinando Gabotto, allora docente di storia all'Università genovese), *Liber Magistri Salmonis Sacri Palatii Notarii 1222-1226* (ASLi, XXXVI, 1906), opera di grande importanza che riunisce ben 1624 documenti, con larga messe di notizie su personaggi della Riviera ligure di levante trasferitisi in Genova in quel secolo e sull'ambiente dei medici e degli speziali genovesi, coltivando il notaro la medicina, con la riproduzione inoltre di due curiosi inventari di farmacie degli anni 1227 e 1259. L'importanza del contributo è accresciuta dal fatto che gli atti del notaro Salmone non figurano nella collana edita dei *Notai liguri.*

L'opera forse fondamentale del Ferretto, *I primordi e lo sviluppo del cristianesimo in Liguria ed in particolare a Genova,* vede la luce nel 1907 negli (ASLi, XXXIX, 1907, pp. 683). Nella prima parte il Ferretto studia le più antiche leggende sulla diffusione del cristianesimo in Liguria, riuscendo a ricostruire la serie dei primi vescovi di Genova (S. Valentino dal 312 al 325, S. Felice, morto nel maggio del 355, S. Siro dal 355 al 381, Diogene e S. Romolo tra la fine del sec. IV e il principio del V). Nella seconda parte tratta della fondazione e dello sviluppo delle prime pievi battesimali e delle chiese minori, raccogliendo grande copia di notizie che sebbene frammentarie e interrotte da qualche digressione, offrono un ricchissimo materiale di studio e di cultura.

Contemporaneamente il Ferretto, in collaborazione con F. Rollino, pubblica *Storia documentata della parrocchia di S. Margherita Ligure* (Genova, 1907) cui fanno seguito *Carteggio inedito del pontefice Gregorio IX coi Genovesi, 1227-1235* (GSLL, IX, 1908), *Una figlia sconosciuta di Donno Michele Zanche* (Cagliari, 1908), *Sempre avanti, Rapallo!* (Rapallo, 1909), *Documenti genovesi di Novi e Valle scrivia (946-1230),* 2 voll. (BSSS, 1909 e 1910), *Documenti inediti intorno a Luca Assarino, storiografo dei Duchi di Savoia* (« in *Miscellanea di studi in onore di A. Manno* », e a parte, Torino, 1912), *Le origini del cristianesimo in Liguria* (Genova, 1923, dal « Boll. Mun. del Comune di Genova, 1923), *I cartografi Maggiolo oriundi di Rapallo* (ASLi, LII, 1924), *Giovanni Mauro di Carignano rettore di S. Marco, 1291-1329* (ibidem), *Personaggi della Divina Commedia in Genova e*

nel Genovese (Milano, 1925, nella silloge *Dante e la Liguria, studi e ricerche*), *Rapallo e la sua chiesa* (Rapallo, 1925), *Cronotassi di Savona dal 680 al 1200* (in *Savona nella storia e nell'arte,* silloge offerta dalla Deputazione di Storia Patria di Torino a Paolo Boselli nella ricorrenza del suo novantennio, Torino, 1928).

L'ultima fatica del Ferretto è rappresentata da un'altra opera di grande mole e di considerevole interesse, *Il distretto di Chiavari preromano, romano e medioevale,* parte I (Chiavari, 1928), affastellante come sempre in modo un po' caotico un'enorme congerie di notizie estratte da numerose fonti edite e inedite. Il volume veniva pubblicato sotto gli auspici della Società Economica Chiavarese col munifico appoggio del notaro Mario Copello. Prendendo le mosse da una donazione di Carlo Magno al monastero di Bobbio, vi si tratta delle necropoli preistoriche, della conformazione geologica del Chiavarese, delle caverne ossifere della regione, delle ardesie di Lavagna, di monumenti celtici e così via. Il grosso volume vide la luce pochi giorni prima che il Ferretto, da tempo ammalato, si congedasse dalla vita. Un secondo volume, manoscritto, tuttora attende chi voglia assumersi la cura della revisione e della stampa, con l'eventuale ristampa del primo, e se ne assuma il finanziamento.

Assistito dalla consorte Livia Oneto e dai due figli (una figlia, accasata a Genova, tuttora vi risiede, rispettosa e vigile depositaria del retaggio paterno in fatto di pubblicazioni e di documenti — un residuo schedario è stato affidato alla direzione dell'Archivio di Stato di Genova ed è tuttora in corso di esame — e un figlio, caduto nell'ultima guerra), moriva il 18 ottobre 1928, nella sua abitazione genovese di via S. Zita. Nel 1907 era stato promosso commesso d'ordine di 2ª classe del R. Archivio di Stato di Genova, passando aiutante di 2ª classe nel 1911 e coadiutore di 2° grado nel 1919. Nel 1922, era stato nominato Cavaliere della Corona d'Italia.

Quanto mai vivo fu il generale compianto, a giudicare anche dai necrologi comparsi su tutti i quotidiani e periodici di Genova e del Genovesato. Ne tesseva l'elogio Emilio Pandiani in (« Miscellanea di storia italiana », serie 3ª, XXII, Torino 1931). « Era in lui — scriveva il Pandiani — una inesausta sete di sapere, un acuto desiderio di scoprire le mille forme di vita di sua gente, una devozione appassionata per le memorie e le glorie degli avi. Egli fu il più grande raccoglitore di documenti genovesi nell'inizio del secolo XX; dai suoi grossi volumi, contenenti migliaia di atti pubblicati in regesto o per intero, può ricavarsi grande somma di notizie sulla vita e sulle opere, sui costumi e sui traffici della Repubblica genovese nel medio evo ».

Un grande illustratore quindi della storia della sua terra, più che un grande storico nel vero senso della parola, mancandogli dello storico, dispersivo e frammentario com'era, soprattutto il senso della misura e della sintesi, in una precisa e completa collocazione e valutazione dei fatti.

Rapallo gli ha recentemente dedicato una strada prospiciente ad un nuovo complesso scolastico *, ed era quanto di meno si potesse fare. « Ed è questo, forse — scriveva Pierluigi Benatti (« Rapallo », maggio-agosto 1967) — la più indovinata, completa e significativa testimonianza di gratitudine per l'opera che il Ferretto ha compiuto: un invito cioè alle nuove generazioni che accedono alle aule di studio, a voler seguire il suo esempio di rettitudine, di laboriosità, di disinteresse, d'amore per la Patria e soprattutto per la città natia ».

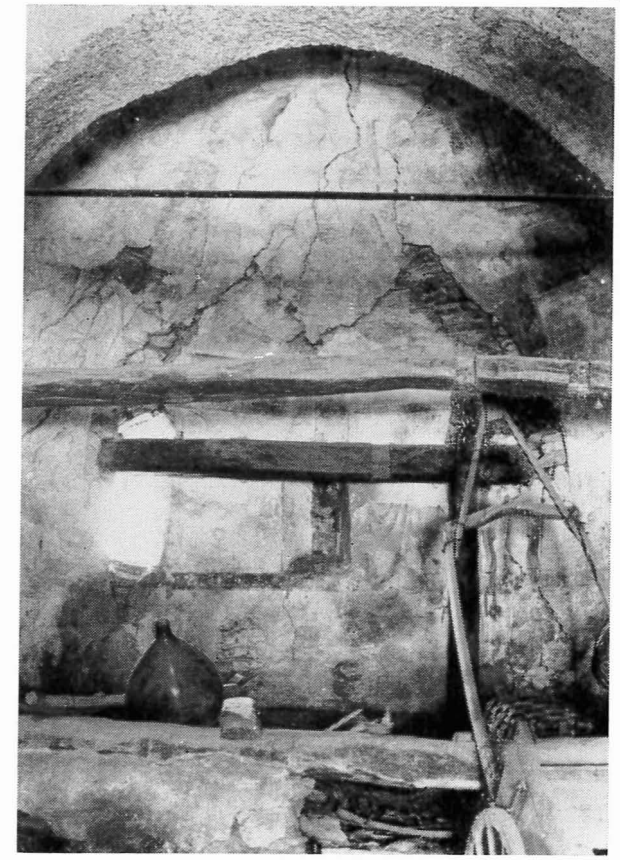
Pietro Berri

* Anche a Genova la « Commissione per la toponomastica cittadina » nella sua adunanza del 14 maggio 1968 per iniziativa del nostro Direttore ha proposto di dedicare al Ferretto una strada nel quartiere di S. Fruttuoso, diramazione di Via Federico Donaver, il noto storiografo (*N.d.R.*).

Allarme per la Pieve di Gavi



Il modesto rustico che fu già Pieve di Gavi, nell'ansa del Lemme al confine della *Marittima* di fronte ai Longobardi, già illustrata dal Rossi in questo Bollettino (III-1951) e dal Ceschi nel nostro volume su *Arquata e le vie dell'Oltregiogo* (1959), è più che mai fatiscente. Lo dimostrano le grosse crepe dell'abside e dei muri perimetrali, e non meno l'indiscriminato uso che se ne fa come stalla, rimessa e ricovero attrezzi, che le fotografie documentano.



Gavi è bensì oggi « Piemonte », e interessa la Soprintendenza di Torino, ma è ben più « ligure » per storia e per tradizioni; ed appartiene alla diocesi genovese da quasi un millennio...

L'allarme ci è lanciato dalla Sig. Marie Ighina di Ovada, vigile custode del patrimonio artistico del suo Oltregiogo. E lo facciamo nostro per rifletterlo con calore all'opinione pubblica genovese, che non può ignorare un patrimonio ch'è suo, ed alla nostra autorità ecclesiastica, che sappiamo solerte nel difendere e nel valorizzare i documenti della millenaria storia della chiesa genovese.

t.o.d.



Il Palazzo Fieschi di Vialata nel quadro del Grassi

Nel particolare che riproduciamo del quadro di Cristoforo Grassi del 1598, che ripete una prospettiva di Genova nel 1481, come ha dimostrato il Volpicella, in primo piano campeggia non già l'abbazia di S. Stefano, come erroneamente scrive lo HEERS, *Gênes au XV^e siècle,* tav. 5, ma il complesso delle case dei Fieschi di Vialata con la chiesa gotica di S. Maria, isolato sul più alto colle di Carignano, che incombe sul Borgo Lanaioli, qui chiaramente visibile con la chiesa dei Servi. È forse l'unica, certo la più distinta e particolareggiata rappresentazione del complesso, distrutto, come si sa, per ordine di Andrea Doria dopo la congiura del 1547. S. Stefano è correttamente raffigurata entro la cerchia delle mura trecentesche, presso il bivio tra la via Romana (S. Vincenzo), che da S. Andrea porta al Ponte di S. Agata, e la via della Braida, che raggiunge il ponte della Pila con l'edicola della Madonna ed il borgo di S. Zita. **t.o.d.**

STORIA DI GENOVA

Antichità e Alto Medio Evo

Il soffio di umanesimo, inteso come interesse e curiosità globale per i fenomeni umani — o almeno per buona parte di essi — che traspare dalle pagine della recente « *Storia di Genova* » del De Negri *, costituisce motivo di conforto nella dilagante aridità di un mondo di studio sempre più dedito alla specializzazione; specializzazione indubbiamente indispensabile, ma che troppo spesso trascura più del lecito l'esigenza di mantenere una visione unitaria della cultura in senso lato, evitando il moltiplicarsi di sempre più angusti compartimenti stagni.

Dire che l'opera, decisamente impegnata, benché redatta in forma piana e tale da suscitare la interessata partecipazione del lettore anche non specializzato, cui è prevalentemente destinata la felice collana editoriale di monografie municipali della quale fa parte, ha colmato una sentita lacuna, è forse anche troppo ovvio. Ma non sembra male ripeterlo e ricordarlo, dal momento che, dopo le ben note storie del secolo scorso, tanto classiche quanto superate dai tempi (per non parlare di quelle più antiche), Genova mancava di uno studio del genere, a ciò non rispondendo né lo schematico « Breviario » del Vitale, prezioso strumento di consultazione bibliografica, pur se viziato da eccessive sperequazioni nell'attenzione dedicata ad un periodo piuttosto che all'altro, né, tanto meno, l'ambizioso progetto pre-bellico di una storia enciclopedica, purtroppo infelicemente naufragato al IV volume (« *Il Comune del Podestà* », ottimo lavoro dello stesso Vitale), come tante altre iniziative di questa nostra tormentata città.

Circa un quarto delle dense 800 pagine del volume sono dedicate alla preistoria, alla romanità e all'alto-medioevo. Farne una responsabile recensione è cosa impossibile nei limiti imposti in questa sede, tali e tanti sono i problemi che l'A., sempre informato e aggiornato, ha potuto e voluto quanto meno impostare o accennare; e non potrò quindi che limitarmi ad alcune notazioni, che più mi paiono degne di rilievo, non senza aver prima osservato come il notevole, equilibrato livello della trattazione, di così ampio respiro, faccia rimpiangere che l'economia generale dell'opera non abbia suggerito o consentito più ampio spazio per questa parte che possiamo definire genericamente relativa alla antichità.

Benché l'argomento sia stato appena delineato — e, direi, molto opportunamente, riflettendo esso problemi estremamente complessi e troppo lontani, in un certo senso, dai presupposti e dalle finalità di una storia municipale — della vera e propria preistoria vengono puntualizzati alcuni aspetti di fondo, come l'aggiornata informazione sulla *vexata quaestio* dell'origine e della diffusione territoriale dell'*ethnos* ligure, e come, soprattutto, la mai abbastanza ribadita, connaturata isolata litoraneità di Genova nei confronti dell'entroterra e del mondo ligure in genere: vero « emporio », la cui famosa « porta » sembra avere molto spesso funzionato prevalentemente a senso unico e obbligato verso il mare, e non viceversa. Vita sul mare e per il mare: talassocrazia, insomma.

Scendendo alla protostoria, e come logica conseguenza, ecco un opportuno riesame e, se del caso, ridimensionamento, di alcune forzature, dovute ad amore di

---

* T. O. DE NEGRI, *Storia di Genova.* Milano, Martello, 1968, in 8°, pp. 860, 200 figg. in tavv. f.t. e nel testo, 18 tavv. e sopracoperta a colori.

tesi, in merito all'interpretazione, ormai antica, della necropoli genovese e a quelle, ben più recenti, sulla clamorosa scoperta della necropoli chiavarese del sec. VII a.C. e su alcuni minori risultati dello scavo di S. Maria in Passione. Riesame e ridimensionamento che avremmo gradito anche più decisi, poiché tutto concorda, allo stato delle nostre conoscenze, per riscontrare in Chiavari la migliore conferma alla natura di fondazione tipicamente commerciale, legata alla via del mare, dell'emporio genovese e, forse, di altri minori che fortunate indagini archeologiche potrebbero ancora rivelare, in alcune insenature del Levante. Nell'un caso come nell'altro, intensissima vita di scambio con l'evoluto mondo tirrenico-italico dell'altra sponda, documentato dalla ricca e variata suppellettile di stanziamenti ovviamente sovrapposti a modesti nuclei liguri autoctoni, ma che nulla hanno a che fare con la povera cultura locale dell'entroterra. Si vedano le esemplari « Conclusioni » del cap. I, sulla legittima attesa « da ricerche sistematiche più fortunate, della conferma, entro lo spazio genovese, di uno stanziamento ispirato alla civiltà etrusco-italica anteriore a quello sino ad oggi attestato » (pag. 35); parole che paiono trovare conferma in scavi tuttora in corso nell'area di S. Silvestro, ove più abbondante il materiale archeologico emerge, a mezza costa, per logica fluitazione dai modesti culmini collinari, ancora dimostrando — seppur necessario — come non si debba elevare a mito alcuna formula precostituita, neppure quelle indubbiamente più valide, quali il culto della stratigrafia.

Di pari interesse, nello stesso ambito cronologico, l'acuta interpretazione dello spirito di chiusa ed esasperata autonomia, già *ab antiquo,* della eterna *politica* genovese, con tutti i pregi e le deficienze che esso comporta; nonché l'equilibrata, esauriente interpretazione nel cap. III, della « Tavola di Polcevera » e di « Genova repubblicana ».

Affrontando l'alto-medioevo, l'A. ha inevitabilmente urtato nel silenzio quasi completo delle fonti o, se si preferisce, nella estrema carenza di documentazione (che appena si comincia ad integrare con timidi saggi archeologici, indispensabili se vorremo finalmente uscire dal cerchio chiuso delle ipotesi sia pure validissime e dai molto meno validi sistemi di argomentare *ex silentio* o, peggio, per analogia). Carenza di documentazione, d'altronde, che non può addebitarsi soltanto ad accidenti occasionali o dolosi, ma che deve trovare parziale giustificazione nella funzione, autonoma e dignitosa quanto si vuole, ma indubbiamente marginale e periferica — salvo particolari momenti — rivestita da Genova e dal fondo di sacco dell'alto Tirreno nei lunghi secoli barbarici, e prettamente ... terricoli, intercorsi tra il declino di Roma e l'alba dei liberi Comuni. Genova, per vivere, deve poter espandere, liberamente, i suoi traffici verso il mondo, e non già nelle povere avventure, sempre tanto contrastate e di scarso respiro, tra gli angusti anfratti dei suoi monti o tra le ancora più anguste velleità campanilistiche dei modesti centri rivieraschi. È storia di ieri e, purtroppo, è storia di oggi.

Non so se e sino a che punto l'A. vorrà condividere queste tesi, ma non sembra di andare errati nell'avvertirne chiari sintomi tra riga e riga.

Bene risalta, comunque, l'abbondanza di informazione, e l'acutezza di interpretazione dei maggiori fenomeni del mondo monastico (e peccato non abbia potuto, ovviamente, ricevere maggiore attenzione l'archeologia cristiana delle isolette liguri) e di quelli bizantino, longobardo e carolingio, visti con particolare riferimento ai problemi della vita tirrenica e mediterranea in genere. Di singolare efficacia ed opportunità le pagine dedicate alla massiccia polemica (questa sì ... decisamente *bizantineggiante*) tra i creatori e i seguaci delle opposte scuole sul concetto di « *continuità* » della vita cittadina nell'alto-medioevo: polemica del tutto superflua se si ammette, come è giocoforza ammettere, che il problema va nettamente distinto

in un aspetto giuridico-spirituale e in un aspetto prettamente economico: vi è *continuità* giuridico-spirituale della città romana se sopravvive almeno qualche magistratura e, soprattutto, se i suoi abitanti mantengono — come hanno, in genere, mantenuto — coscienza di *cives;* non vi è, ovviamente, *continuità materiale,* se non sopravvive un minimo di attività economica.

Dovendo concludere, ancor più mi rendo conto della presunzione nell'aver accettato di curare queste poche considerazioni, così inadeguate alle esigenze minime di una *recensione.* Occorrerebbe ... un altro volume per recensire la parte antica di questa « *Storia* »: queste poche righe valgano, almeno, come invito a leggerla, perché — e mi sia perdonata l'ulteriore banalità — è profonda verità che non si può guardare al futuro senza conoscere il passato; anche se è un libro che ci ricorda, e soprattutto ci fa sentire, noi Genovesi, come disse un grande spirito, « gente d'altrui diversa ». Tanto più che, in fondo, non credo ce ne spiaccia molto.

Leopoldo Cimaschi

Età comunale e moderna

La narrazione di De Negri si snoda scorrevole lungo una trama di avvenimenti che con l'avanzare dei secoli si fanno sempre più complessi ed incalzanti. Non è difficile cogliere in queste pagine di storia del Comune e della Repubblica (che poi sono una cosa sola) una tensione ed un calore che appaiono tanto più vivi quanto più contenuti e frenati dalla coscienza critica dello storico, sempre vigile: ma, volere o no, è un « genovese » che scrive, e racconta la « sua » storia.

Particolarmente felici alcuni momenti, nei quali l'utilizzazione di una vasta bibliografia, tutta ben presente, reca il segno evidente di un ripensamento originale. Sono da porre fra questi la posizione di Genova al tempo della prima Crociata, i rapporti con Federico Barbarossa, la analisi approfondita della figura di Bucicaldo e la storia complessa e intricata dell'intero Quattrocento.

Nel corso del secolo XI, mentre si andava delineando un dominio « coloniale », frammentario senza dubbio, apparentemente fragile perché diffuso, quasi più di diritto che di fatto ma poggiante essenzialmente su una catena di contrasti singoli e sul prestigio crescente della forza navale e della ricchezza dei privati, le fortunate conseguenze della partecipazione decisiva di Genova alla prima Crociata premiarono una iniziativa che dovette essere, a quel tempo e in quelle circostanze, straordinariamente audace, per le incalcolabili incognite che comportava: la distanza di secoli e la conoscenza che ci può derivare dal senno di poi non deve far trascurare il valore di una iniziativa avventurosa e forse temeraria. E proprio questa circostanza deve far rendere giustizia allo spirito che l'accompagnò (e ciò vale non solo per Genova): voglio dire l'ispirazione religiosa, che diede anche un'anima a quella impresa, e non ne fece soltanto un « affare », audacemente intrapreso e felicemente concluso sul piano economico-politico.

Le pagine sulla lenta e graduale origine e affermazione del Comune e più ancora quelle, penetranti e acute, sui rapporti con Federico Barbarossa, tutto proteso nell'orgoglioso programma di restaurazione imperiale, sono tutta una ricostruzione ab intus dell'anima stessa di questo popolo, del « nostro » popolo. Le vicende si dipanano tra analisi e sintesi con una misura « intelligente » che rende più che comprensibile una ricostruzione affidata spesso ad una penetrante lettura dei non numerosi documenti cui essa pure si appoggia con rigoroso metodo critico. L'interpretazione che ci viene offerta, pur non discordando, nella sostanza, dalle intuizioni degli altri storici, li integra perché rivive in modo persuasivo l'intrico di aspirazioni e di tentativi contrapposti. La convenzione del 9 giugno 1162 tra il Barbarossa e il Comune

di Genova appare veramente l'opera di una consumata diplomazia, di una tenacia veramente genovese, capace di mettere in pratica una storia di « resistenza molleggiata » pronta a concedere poco per ricevere molto. Se infatti Federico imperatore riesce ad assicurarsi l'impegno del Comune per la vagheggiata impresa di Sicilia, in realtà si tratta di un programma di cui gli avvenimenti, non gli uomini dell'Impero, resero impossibile l'attuazione; e intanto per Genova era il riconoscimento di una autonomia piena e sostanziale, sotto le apparenze della « fidelitas » all'imperatore: una *libertà* che le altre città « lombarde » e toscane realizzeranno solo qualche decennio più tardi. Quella libertà Genova l'aveva già di fatto acquistata come espressione di un « risorgimento » che l'aveva posta all'avanguardia tra le città italiane; e con sicuro intuito e sfruttando la stessa difficile posizione topografica, Genova si era gettata sul mare, sul « suo » mare, trovando quivi non solo le basi di una sua potenza mercantile e politica, ma anche l'orgoglioso fondamento « giuridico » dell'autonomia, quel fondamento che le suggeriva (o le imponeva) di distinguersi dalle altre città italiane nei rapporti con la sovranità imperiale, mai disconosciuta in teoria. L'« obbligo » morale (e l'interesse politico-economico) della « difesa del mare dai barbari » doveva valere per Genova l'esenzione da ogni tributo e regalia. E chi poteva contestare che veramente ai genovesi spettasse il merito di aver reso il mare sicuro e navigabile dalle incursioni saracene? L'altissimo tono di questa pagina della cronaca di Caffaro è la solenne riaffermazione del compito storico di una città già conscia del proprio destino.

Gli eventi successivi al 1162 diedero ragione a chi (certamente lo stesso Caffaro) aveva ispirato quella politica: il Barbarossa non poté attuare l'impresa del Sud, ma Genova, che non si era esaltata ma neppure depressa ed aveva atteso gli eventi, conservò la « sua » libertà.

Ma forse le pagine più originali, quelle che aggiungono un contributo notevole acquistando un particolare rilievo come capitolo che « respira » nel quadro generale di una storia di ampia portata, sono quelle dedicate al maresciallo francese Le Meingre, detto il Bucicaldo, che rappresentò in Genova la prima dominazione straniera. La ricostruzione prende l'avvio dalle drammatiche vicende del 1395-96, protagonista il doge Antoniotto Adorno, per « arrembare » un padrone forestiero (Francia o Milano?), mentre incombeva la minaccia del crollo economico dello Stato e si delineava un nuovo programma « italiano » della potenza francese, e, sullo sfondo politico-religioso, il grande scisma religioso che divideva paurosamente la Cristianità fra due o tre papi contemporaneamente. Il Bucicaldo realizzò in Genova, per conto di Francia ma con una condotta che più volte fu incompresa e sconfessata dal suo stesso governo centrale, un dominio forte, duro, inesorabile. I contrastanti particolari di quel periodo dominato in Genova dalla figura complessa di quel « cavaliere errante », sono annotate con imparzialità, con una comprensione che mi è parsa più serena di altri studiosi, portati volta a volta a vedere nel Bucicaldo o il compatriota francese o il tiranno straniero e feroce. Nel quadro politico generale dell'Italia del '400, esemplarmente tracciato a grandi linee, l'analisi dell'opera politica ed economica dell'ambizioso maresciallo si stacca con felice contrasto di fronte ad una opinione pubblica (e l'espressione non è certamente anacronistica, per chi conosca la gelosa difesa delle private fortune da parte dei genovesi), il cui mancato sostegno fu forse la causa principale del crollo di un ambizioso disegno che comportava in effetti una « missione ambigua, la crociata [in Oriente] e l'espansione in Italia ». Fra luci ed ombre resta impressa nel lettore l'interpretazione personale, « in chiave polemica », sulla fondazione del Banco di San Giorgio, che sarebbe stata subìta più che voluta dal Bucicaldo: e la tesi è suggestiva.

In queste pagine specialmente si avverte quanto opportuna sia questa pubblica-

zione che integra il noto « Breviario » del Vitale: basti pensare che alla ventina di pagine che questi dedica a tutto il periodo ora indicato, corrispondono qui ben più che cento pagine.

Storia nuova dunque proprio perché, a differenza di altra pur autorevole e moderna o di monografie scientifiche, vi troviamo quei sentimenti che, nonché diminuire la serietà dell'indagine e dell'esposizione, vi aggiungono anzi, come dicevo, una partecipazione affettuosa, schietta e per nulla dissimulata. Può dirsi veramente una « storia di Genova scritta da un genovese »: severa all'occasione, ma felice quando una naturale consonanza di affetti, non voluta, non ricercata, ma quasi imposta o suggerita dalle cose stesse, fa fermare lo sguardo su una verità particolarmente cara, la grandezza, meritata del resto, della propria terra.

Non voglio fare un riassunto dell'opera: e a quale scopo? questo è un libro che deve essere letto, non compendiato per comodità di qualche pigro lettore. E l'invito alla lettura integrale, fatta con agio, senza fretta, gustandosi anche le belle e spesso rare riproduzioni fotografiche, può essere rivolto con tranquilla sicurezza, senza tema di una smentita; anche la scrittura, piana e scorrevole, aiuta questo ideale e sentimentale contatto con una storia che un genovese vede ancora viva e presente nei documenti e nei monumenti della città; e che fuori di questa che l'ha ispirata, crea senza fatica l'illusione, per un momento, di entrare a far parte di questa storia.

Giuseppe Oreste

STORIA DI ROMA

La collana di storie municipali in cui per circostanze che non è il caso di rievocare in questa sede abbiamo accettato che venisse inserita una nostra *Storia di Genova,* si è iniziata nel 1958 con quella di Milano, dovuta alla penna di Alfredo Bosisio, e ne riparleremo quando sarà uscita l'annunciata nuova edizione riveduta ed ampliata — ed è proseguita nel '60 con quella di Torino, oggi all'ennesima ristampa, dettata da uno dei più insigni nostri maestri di storia, Francesco Cognasso, che ha trasfuso nelle sue pagine tutta la freschezza e la piacevolezza di cui solo è capace chi è signorilmente padrone di quel mondo di cui traccia un penetrante panorama.

Terza è venuta, quando noi già eravamo impegnati nell'impresa temeraria, questa *Storia di Roma* *, scritta da *due* specialisti di gran nome, Luigi Pareti, che nella prima parte « *Dalle origini al trionfo del Cristianesimo* » raccoglie i frutti di una intera vita data agli studi di antichità greche ed italiche, e Paolo Brezzi, insigne cattedratico romano di storia medioevale, particolarmente versato anche proprio nella prospettiva religiosa, che ha tanto peso nella storia di Roma « *Dall'inizio dell'era cristiana ai giorni nostri* ».

Non pretendiamo certo entrare oggi nel merito del lavoro, che non è semplicemente un « sommario » delle vicende essenziali di una storia per la quale è impossibile stabilire dei confini, ma una esposizione essenziale in cui le vicende particolari qua e là possono anche essere taciute, ma sono sempre sottintese nelle valutazioni di sintesi che tengono conto degli ultimi portati della critica. La cosa può anche sfuggire al lettore profano, cui di preferenza sono destinate queste « storie », anche perché la formula della collana, che non consente note erudite a pié di pagina, impegna gli autori ad un vaglio più rigoroso dei fatti e dei giudizi e ad un più

* L. Pareti-P. Brezzi, *Storia di Roma.* Milano, Martello, in 8°, pp. 816, 137 ill. in tavv. f.t. e 20 tavv. a colori. L. 10.800.

intransigente controllo di sé, della propria personalità di storici « militanti », e perciò a volte schierati, in questioni controverse, dall'una piuttosto che dall'altra parte della barricata.

Peraltro dobbiamo ricordare con gli stessi Autori che essi non si sono ovviamente proposti di fare la storia di tutto ciò che il nome di Roma può suggerire o contenere, ma della « città » nel suo significato non soltanto urbanistico e topografico (che è pur ben presente), ma « spirituale »; vorrei dire la storia di quel che Roma ha sentito nel tempo, e sente ancor oggi, di rappresentare per sé stessa nella storia del mondo. Compito certo difficile, in cui opera più la virtù di saper tacere, scegliendo tra le infinite cose che ci si affacciano con tutta la loro suggestione, che non la diligenza della ricerca. Di qui la necessità, per Roma, a differenza forse di ogni altra città italiana, di affidare l'arduo compito a due distinti esperti, l'uno di Roma antica, e l'altro di Roma cristiana e moderna, capaci per ciò stesso Roma cristiana è vivo ancor oggi, e così questa parte maggiore della storia dell'Urbe che si richiedeva (Va da sé che per Genova, di cui mancava a tutt'oggi una sintesi purchessia, ma aggiornata, di tutto il ciclo della sua storia dalle origini all'età contemporanea, il discorso era tutt'altro: ed è solo per ciò che non abbiamo rinunciato all'impresa).

La fondamentale dualità della storia di Roma, come imponeva da un lato la distinta specializzazione degli Autori, così dall'altra consente, senza pregiudizio dell'unità del lavoro in « due tempi », certe differenze anche metodologiche fra le due parti che gli Autori stessi avvertono. Or qui, per quanto possa sembrare un paradosso, noi « classicisti » sentiamo più la Roma cristiana del Brezzi che quella classica del Pareti. E cioè avvertiamo come la città antica abbia conchiuso il suo ciclo, abbia esaurito il suo compito, trasfondendone quanto vi era di essenziale e di non caduco nella Roma nuova; e che perciò dell'antica è vivo soprattutto quel che è sopravvissuto nell'altra. Perché quel tanto che è rivissuto e si è compenetrato nella Roma critsiana è vivo ancor oggi, e così questa parte maggiore della storia dell'Urbe è attualità viva, e come tale può essere sentita ed espressa.

Sempre senza entrare nel merito, il che esigerebbe un lungo discorso che qui non ci tocca, diremo come il Brezzi ci appaia impegnato sempre a suggerire, di argomenti talora tormentatissimi dalla critica, o dalla polemica, la versione corretta ed essenziale, senza inutili discussioni; la esposizione convince per l'autorità, e anche più per la chiara onestà del « redattore », talora persino spregiudicato nel richiamare cose anche incresciose, ma necessarie, pur in una sintesi, alla ricostruzione della verità: sempre sereno, un signore della storia.

Libri come questo, agile ed informato, informativo con larghezze di vedute per il lettore meno esigente e chiaramente orientativo per i più esperti, ce ne vorrebbero tanti, per tutte le maggiori città. E ci auguriamo che la collana non si arresti qui.

Anche le molte illustrazioni, tutte in tavole fuori testo, ci sembrano più vive ed espressive nella seconda parte (stampe ed acquerelli spesso argutissimi e rari, qualche cartina, feste e cerimonie caratteristiche...), mentre per l'antichità ci appare alquanto eccessivo il numero dei marmi, e soprattutto le riproduzioni di plastici. Ma riconosciamo che in questo volume le tavole hanno carattere in prevalenza decorativo, idealmente più che intrinsecamente legate al testo scritto, che è quello che soprattutto conta: ed è tutto utilissimo e prezioso.

Editorialmente la consueta eccellenza delle edizioni Martello, che anche quando non sono « libri d'arte » sono già di per sé opera d'arte.

T. O. De Negri

Pagine d'arte

E. Mazzino, G. V. Castelnovi, *Il Santuario di Montegrazie ad Imperia.* A cura dell'Associazione fra le Casse di Risparmio italiane. Cassa di Risp. di Genova e Imperia, Milano (Pizzi), 1967, in 4°, pp. 50, 22 figg. e XXIV tavv. f.t.

Di un monumento la cui letteratura critica, nei confronti della sua importanza storica ed artistica, è decisamente molto scarsa, il Mazzino studia con sensibilità di innamorato ogni particolare elemento per ricomporne la storia ed il complesso significato. E innanzitutto segue le vicende del Santuario dalla fondazione medioevale del piccolo sacello originario, conservato pressoché intatto, al campanile, segnacolo svettante sull'alto della costa solatia, all'edificio maggiore che le strutture architettoniche confermano quattrocentesco, conforme a quanto ci era testimoniato da una epigrafe goticheggiante, sulla cui validità qualcuno aveva dei dubbi.

Ma la vera novità del lavoro del Mazzino sta nell'esame attentissimo e penetrante di tutte le strutture, che risultano ordinatamente impostate su un modulo « quadrato » ricorrente, con vari multipli, sia in pianta che in elevato, nella navata maggiore come nelle minori, e nello stesso pronao cinquecentesco. Dalla progettazione all'esecuzione è intervenuto un pentimento: alcuni peducci per archi trasversali denunciano un programma di copertura a volte che non furono mai realizzate (né forse le strutture portanti già eseguite le avrebbero consentite). Ora il modulo « quadrato » anzidetto e questa fondamentale variazione contribuiscono a realizzare uno « spazio » del nostro edificio che, non ostante il carattere apparentemente conservativo e ritardatario delle linee gotiche tradizionali, esprime un respiro nuovo, squisitamente rinascimentale, in quest'area estrema del suolo italico che è largamente aperto agli influssi provenzali. (Anche qui alcuni indizi, come l'elemento decorativo dei gigli di Francia, peraltro ricorrenti con frequenza anche nella nostra architettura rustica e minore, fanno pensare a maestranze d'oltr'Alpe). Del resto anche il confronto con monumenti coevi della stessa provincia imperiese (Lucinasco, Borgomaro), già studiati dal Mazzino, conferma le sue conclusioni: le quali sono una felice premessa per un esame approfondito ed organico dell'architettura gotico-rinascimentale, o tardo-gotica, propria dell'estrema Riviera, che attende ancora uno studio analitico-comparativo con la corrispondente architettura delle contermini regioni pedemontana e provenzale.

La pubblicazione si arricchisce, oltre che di ottime visioni d'insieme, in nero e a colori, di preziosi disegni e schizzi dimostrativi dei singoli fatti strutturali studiati. Peraltro tutto ciò costituisce solo la necessaria premessa all'esame ed alla pubblicazione in perfette tavole a colori degli affreschi dei Biazaci e dei Guido, e soprattutto della celebre pala di Carlo Braccesco che hanno suggerito alla ACRI * e per

---

* Nella stessa serie di monografie in grande formato su singoli monumenti pittorici sono già uscite, tra le altre, quelle sui *Vasi Apuli* e su *Mattia Preti,* già da noi segnalate (cfr. Boll. Lig. XV, p. 133 e XVII, p. 171), nonché quella su *Andrea Delitio nel Duomo di Atri,* 1965, di Guglielmo Matthiae, per la quale aggiungiamo qui poche parole, per segnalare l'importanza di questa « rivelazione » di un pittore e di un ciclo pittorico abruzzese, noto da qualche tempo a una ristretta cerchia di specialisti, ma non raggiunto forse dalla pluralità dei cultori e degli amatori — un pittore, ci sia consentito il bisticcio, « delizioso », nell'ispirazione quasi paesana in cui peraltro confluiscono suggestioni auliche delle scuole pittoriche quattrocentesche di più alto livello, ferraresi e toscane, per realizzare un ciclo in onore della Madonna, cui è dedicato il Duomo di Atri, che

essa alla Cassa di Risparmio genovese cui era stata affidata la cura della pubblicazione « nazionale » per il '67, la scelta di Montegrazie. In proposito va aggiunto che la struttura « semplificata » del monumento, con lo sviluppo piano ed aperto delle pareti consentito dalla rinuncia alle ipotetiche crociere, appare al Mazzino per l'appunto suggerita dall'orientamento verso una soluzione eminentemente « pittorica » della funzione dell'intero Santuario (forse avanzata dai committenti mentre già la costruzione era in corso?); sembra dimostrarlo in modo solare l'interessante disegno-prospetto elaborato dai proff. A. Cozzo e G. Condò, della nostra Soprintendenza ai Monumenti, per la più facile lettura del complesso pittorico, che trova splendida documentazione nell'ampia serie delle tavole e nel prezioso saggio del Castelnovi, per cui lasciamo la parola alla competenza dell'amico Frabetti (T.O.D.).

Il capitolo riguardante le pitture esistenti nel Santuario si deve a Gian Vittorio Castelnovi, il quale svolge le sue indagini con intenso approfondimento, ravvivato tuttavia da un linguaggio gradevolmente sciolto e « colloquiale ». La « Maestà » di Carlo Braccesco (« Carolus mediolanensis ») è da lui posta sul 1478 e acutamente inquadrata non solo nell'attività — ben scarsamente documentata — del maestro milanese, ma raccordata con tutto il panorama figurativo in atto a quell'epoca in Lombardia (Pavia, Milano) e in Liguria (Genova, Savona, Nizza).

L'indagine critica si sofferma inoltre diligentemente e produttivamente su tutte le altre pitture (in questo caso, murali), che decorano le pareti laterali delle navate e le cappelle di fondo: su quelle della parete sinistra (*I dodici Apostoli;* il *Peccato originale; Vita, morte e Oltretomba*) eseguite da Tomaso e Matteo Biazaci da Busca nel 1483 (come da iscrizione); su quelle dell'abside sinistra, eseguite, poco più tardi, dal suddetto Tomaso; infine, su quelle dell'abside destra (*Storie di S. Giacomo*), firmate, e datate 1498, da Gabriele Cella da Finale. Inoltre, il ciclo raffigurato sulla parete laterale della navata destra (*Passione di Gesù*), sottoscritto, ma non datato, da Pietro Guido da Ranzo, è collocato da Castelnovi intorno al 1540; esso rappresenta una traduzione popolare, in chiave più che mai comprensibile e divulgata, di autorevoli testi medievali di estrazione nostrana, francese, irlandese, puntualmente individuati dallo studioso.

L'accurata analisi, che richiama opportunamente altre traduzioni figurative padane, oltre che cis- e transalpine (e che potrebbe utilmente dilatarsi ancora, fino alla Savoia e alla Moriana, alle pitture di Bessans, Lanslevillard, St. Jean-de-Maurienne), appare sempre storicamente dotata e, per ciò stesso, assai illuminante circa gli sviluppi pittorici nella Riviera di Ponente sul finire del '400 e nei primi decenni del secolo successivo (G. Frabetti).

E. Fiandra-G. Terminiello Rotondi, *Genova. Itinerari storico-artistici.* A cura del Lions Club di Genova... Genova, AGIS-Stringa, 1967, 12 x 24, pp. 188, 9 tavv. f. t. e molte ill.

L'idea di « itinerari » scientificamente e tecnicamente corretti, ma facili anche per un visitatore estemporaneo e relativamente affrettato, poteva essere attuata in modi diversi, e magari tutti buoni, quanto alla scelta degli « argomenti » tra i molti che Genova offre, e all'ordine di essi. La arch. Fiandra e la dott. Terminiello Rotondi (ma anche Edoardo Mazzino che ha evidentemente seguito con l'amore che lo distingue il lavoro intelligente delle sue collaboratrici della Soprintendenza) hanno scelto cinque itinerari per il vecchio centro e tre per la Genova nuova, riuscendo a « far vedere » la città nei suoi aspetti più disparati, e anche segreti, senza rigida sistematicità, e perciò senza annoiare, ma con quel tanto di « variazioni », nell'accostamento casuale, intinerante, di cose anche « diverse » che conserva al discorso il senso della cosa viva. Chi potesse seguire realmente gli otto itinerari (ma chi in realtà lo farà mai?...) perverrebbe a conoscere *bene* tutta Genova storica ed artistica. Ma per chi fosse costretto (e sono certo i più) a leggere il volto della Superba a frammenti, o secondo le circostanze, gli Autori hanno provveduto a redigere, tra gli altri indici utilissimi (degli intinerari, con due carte, delle illustrazioni, degli artisti), anche quello dei *luoghi,* che fa utile la guida per chiunque, in qualsiasi momento.

Questo in ordine alla finalità principe del Lions, offrire al visitatore uno strumento limpido ed immediato. Ma a tale immediatezza di funzione-guida conferisce particolare efficacia un fatto che ha ad un tempo un valore perenne, e fa dell'opuscolo un oggetto prezioso da conservarsi in biblioteca: la ricchezza di disegni e di piante finissime, non semplicemente abbozzate per uso pratico, ma realizzate in modo che non sfigurerebbero in qualunque monografia tecnica pur senza perdere nulla della loro efficacia espressiva, per la sensibilità dei disegnatori, arch. Fiandra e prof. Cozzo. A parte gli schizzi della Fiandra, interpretazione parlante di monumenti e di ambienti, che non ci fanno certo rimpiangere le impersonali fotografie che tanto spesso oggi aggravano i nostri libri.

Perenne è anche il profilo storico-artistico premesso dalla Terminiello Rotondi, tanto sobria scrittrice quanto lettrice attenta ed acuta. La quale sente la storia l'arte e l'urbanistica nella loro unità genetica ed attuale, spirituale. Non ci soffermeremo qui, ché non è il caso, su qualche particolare dissenso, come la fondazione dei SS. Apostoli - S. Siro al sec. IX anziché al IV (pp. 7 e 30), o su alcune sviste minori, come il nome del sindaco Podestà, Carlo anziché Andrea (p. 19). Ma rileviamo ancora, per conchiudere, la perfetta « *misura* » delle « schede » degli itinerari: dati eruditi essenziali, per individuare l'oggetto, ed una valutazione penetrante, che ne fissa l'immagine della memoria (T.O.D.).

C. M. Brunetti, *Castelli Liguri.* Genova Sagep. 2ª ediz., 1967, in 8° gr., pagine 12 +100, 15 tavv. a col., stemmi.

L'opera del Brunetti, che fu un vero antesignano degli studi castellologici non solo in Liguria, ma in Italia, viene oggi ripubblicata in nuova veste sotto gli auspici dell'Istituto Italiano dei Castelli, con presentazione cordiale di Roberto Lucifredi e premessa di Carlo Perogalli, 15 nuove illustrazioni in tavole a colori (alcune veramente belle, per tecnica e per la felicità di prospettive, altre non sempre adeguate all'importanza dei soggetti o indovinate nel gioco delle luci), le quali hanno sostituito le originali, decisamente mediocri già al tempo della prima edizione. Rinnovati sono anche i numerosi stemmi in bianco e nero, in cui peraltro, purtroppo, non sono stati rispettati i criteri araldici convenzionale per distinguere i colori nel campo.

Nel merito ovviamente non è il caso di entrare, per un'opera ormai quasi classica. Ma non possiamo non ricordare col Lucifredi (al Perogalli è sfuggita l'informazione precisa del fatto, che pur egli intuisce) che l'opera del Brunetti, risalente ormai ad oltre 35 anni fà, è bensì una miniera inesauribile di notizie rare per i capitoli che l'insigne studioso-amatore aveva potuto sviluppare, ma è lungi dall'es-

---

affascina per ingenuità ed invenzione —. Una rivelazione dunque, questa del Delitio e del « coro » di Atri, per noi lontani da quelle terre, realizzata dai benemeriti Editori, così come per tanti altri italiani (e perché non anche liguri?) apparirà forse una rivelazione il nostro Montegrazie. Donde il nostro più vivo plauso per la pubblicazione di una « serie » che riteniamo particolarmente indovinata e felice.

ser completa; anzi il Brunetti perseverò nelle ricerche negli anni successivi al '932, ed ebbe anche ad anticipare in edizioni estemporanee diversi capitoli (purtroppo ignorati dalla nuova edizione) di quel secondo volume ch'Egli aveva in animo di pubblicare, e ne elaborò, sembra, l'intero manoscritto: ma la morte immatura nel '41 e gli eventi bellici con la perdita del nuovo testo hanno frustrato il programma, che proprio noi, negli anni del dopoguerra, avremmo voluto riprendere, sollecitandone i Figli.

Or la nuova edizione, fedelissima alla prima, — anche nella *Bibbliografia particolarmente consultata,* che di necessità si arresta al '930, ed è ricca anche di opere di carattere generale oggi largamente superate, — non ci sembrava rispondere più, nel suo insieme, alle esigenze di un pubblico tanto più vasto di amatori di castellologia, ma anche tanto meno capace di avventurarsi nelle sottili disquisizioni genealogiche e feudali, in cui era maestro il Brunetti e costituiscono il pregio maggiore dell'opera sua. Né mancammo di suggerirne un aggiornamento ed una integrazione, che ne rispettasse valori sostanziali rinnovandone radicalmente, e non solo tipograficamente, la forma. Non ci nascondiamo peraltro che, sotto un certo punto di vista, ogni maggiore variazione dell'opera originale avrebbe in qualche misura intaccato il significato di testimonianza e di omaggio alla memoria del Padre e del Maestro che per i Figli e per gli estimatori del Brunetti la nuova edizione « letterale » rappresenta; ed auguriamo al vecchio lavoro la fortuna che merita, riconoscendogli il vanto di aver dato occasione ancora una volta alla ripresa di quegli studi di castellologia in Liguria cui pochi altri studiosi, per quanto insigni, come il Pessagno, avevano fino a ieri rivolto le loro cure.

T. O. De Negri

A. Ghidiglia Quintavalle, *Arte in Emilia III. Gli affreschi del Duomo di Modena e reperti d'arte dal Medioevo al Barocco.* Modena, Artioli, 1967, 8°, pp. 129, 122 figg. e V tavv. f. t.

A coronamento di un lungo lavoro di tutela conservativa e di ricerca scientifica, e in coincidenza col passaggio della Soprintendenza Gallerie di Modena e Reggio Emilia ad altro curatore, Augusta Ghidiglia Quintavalle ha ordinato a Modena una Mostra di reperti e restauri, ricca di punti di arrivo e fervida di lieviti culturali, redigendone, con la consueta scrupolosità, l'indispensabile catalogo critico.

Nel volume, che comprende un vasto arco di tempo — dal secolo XII al XVIII — figurano, tra le cose di più alto interesse, alcuni affreschi del Duomo di Modena, costituenti un vero e proprio capitolo a sé. Alcuni risalgono a maestri del XII, che parlano — come nota la Ghidiglia — un linguaggio « espressivista », altri sono più strettamente bizantini. Seguono, nel tempo, l'autore toscano di una lunetta, quindi un cospicuo gruppo di autori del Trecento, dai rapporti culturali quanto mai « à la page » per allora, o precoci seguaci di Giotto, o legati comunque all'arte di Tommaso da Modena, o identificabili nel bolognese Jacopo Avanzi, o prossimi a Jacopino e Bartolomeo da Reggio o ai riminesi. Mentre il Quattrocento è rappresentato da un altro cospicuo reperto: l'ancona detta di S. Bernardino, tanto intinta di pierfrancescanesimo in chiave padana, anzi spiccatamente « estense », da essere ben attribuibile ad Agnolo e Bartolomeo degli Erri.

Prima di altre pitture salienti, sempre puntualmente catalogate dalla Ghidiglia, occorrerà ricordare alcune sculture provvidamente reperite e restaurate: un *Crocifisso* ligneo catalano, da Acquaria di Montecreto, inedito tra i più suggestivi; la *Pietà* di Guido Mazzoni in S. Giovanni di Modena, la cui rinnovata leggibilità ne conferma la datazione tardiva, già proposta da Cesare Gnudi; infine, un ricco

altare ligneo barocco, in forma di tempio (da Garfagnolo di Castelnuovo Monti), opera del seicentista Domenico Francesco Ceccati, e altri intagli dello stesso.

La ricchezza della scuola pittorica locale nel '3 e '400 è ancora ampiamente documentata da Tommaso da Modena e seguaci, da un maestro « del 1490 », fino all'incomparabile *S. Antonio da Padova* del Tura, che gli interventi di restauro ci consentono solo ora di leggere compiutamente nei suoi colori originali. Nel Cinquecento, accanto a maestri noti (un Marco Meloni della Galleria di Modena, qui « minore osservante » del Perugino, come abbiamo altrove rilevato; la *Madonna col Bambino, S. Giovannino e altri Santi* di Michelangelo Anselmi, in collaborazione col Parmigianino e Gerolamo Bedoli Mazzola; il Bastianino; lo Scarsellino), appaiono anche nomi inediti (Adamo e Agostino Setti, Giulio Taraschi, Giovan Battista Tinti). Il Seicento, oltre ai modenesi Bartolomeo Schedoni, Bernardino Cervi, Ludovico Lana, Sigismondo Caula, Francesco Stringa, vede primeggiare i bolognesi Lionello Spada, Tiarini, fino al grande Guercino (presente in ben sette dipinti di varia provenienza), per non dimenticare Benedetto II Gennari e il Centino e, passato il secolo, Giuseppe Maria Crespi e Giovan Antonio Burrini: antologia veramente splendida e ampia. E altre parole occorrerebbero per i caravaggeschi di fuorivia: Mattia Preti, Carlo Saraceni, Orazio Riminaldi.

Né vanno tralasciati i risarcimenti conservativi e critici al Palazzo Ducale di Sassuolo, condotti nella Galleria di Bacco e nelle sale della « Fortuna » e delle « Virtù Estensi » in modo da ricuperare una delle pagine più importanti della pittura di corte estense alla metà del Seicento.

G. Frabetti

Mario Salmi, *Il Palazzo e la collezione Chigi-Saracini.* Siena, Monte dei Paschi (per i tipi di A. Pizzi), 1967, 4°, pp. 317, 234 figg., XXXV tav. a colori.

In onore e memoria del conte Guido Chigi Saracini, il Monte dei Paschi di Siena, presieduto da Danilo Verzili, ha affidato all'emerito studioso Mario Salmi la realizzazione di questo splendido volume, che costituisce l'unica ampia e metodica illustrazione della sede e delle molteplici raccolte d'arte ivi conservate.

Il primo capitolo è dedicato al Palazzo, quale monumento, risalente in origine al 1163 circa, ad opera dei Marescotti, provenienti dalla Maremma, e ne percorre le vicende subite, attraverso il passaggio ai Piccolomini Mandoli (1506), indi ai Saracini, con un breve intervallo di titolarità (1877-1906) al conte Carlo Corradino Chigi. Oggi, per volontà del conte Guido, l'edificio è sede di un ente per i concerti e dell'Accademia musicale chigiana.

Tutte le vicissitudini architettoniche del Palazzo — modificazioni e ampliamenti — trovano puntuale riscontro presso il Salmi. Il quale passa quindi a trattare delle raccolte, iniziate soltanto a '700 inoltrato da Galgano Saracini, piuttosto dilettante che esperto d'arte.

Il complesso che si formò è quanto mai vario, tale cioè da obbligare lo studioso ad un riparto delle materie tra dipinti di scuola senese, dipinti di altre scuole, sculture, arti minori. La parte preponderante delle pitture è di scuola senese, nell'ambito della quale sono rappresentati: il Sassetta, il maestro dell'Osservanza, Sano di Pietro, Matteo di Giovanni, Neroccio di Lando, Girolamo del Pacchia, il Peruzzi, il Sodoma, Bartolomeo Neroni detto il Riccio, il Brescianino, il Beccafumi, Marco Pino, Ventura Salimbeni, Francesco e Raffaello Vanni, Francesco Rustici, Rutilio Manetti, Antiveduto Gramatica, Astolfo Petrazzi, Bernardino Mei, Giuseppe Nicola Nasini, fino agli ottocenteschi Amos Cassioli e Cesare Maccari: un'antologia pressoché esauriente di tutta la storia della pittura senese.

Discontinua, invece, la sezione delle pitture di altre scuole (ne fanno parte, tuttavia, il Botticelli e anche due Strozzi).

Le sculture si fregiano dei nomi del Vecchietta, di Francesco di Giorgio, del Bernini, mentre le arti minori sono soprattutto rappresentate da ceramiche di Faenza, Deruta, Casteldurante, Urbino, S. Quirico d'Orcia, anche ad opera di nomi illustri; fra i mobili, uno stipo, forse genovese, del secolo XVII.

g. f.

MIMMO GUELFI, *Filastrocche e arie genovesi.* Raccolte, trascritte e presentate da M. G. Sei xilografie di Marangoni. Genova, La Pigna, 1967, pp. 144. Ediz. maggiore cm. 25 x 35. Ediz. minore cm. 17,5 x 25.

Dell'opera del Guelfi abbiam fatto un cenno fugace già nelle « segnalazioni »: oggi dovremmo mantenere la promessa di quel più ampio discorso che ci avrebbe suggerito la lettura integrale. Senonché un lavoro come questo non si riassume, ed a provarcisi si rischia di rompere l'incanto di una poesia fragilissima, inafferrabile, eppur intima, eterna. È una musica, ecco. E la musica si ascolta... Se ne può anche parlare, si può farne la critica... Si, ma quando la si sia ascoltata, sicché parlandone la si risenta viva dentro di noi. E questa del Guelfi è soprattutto musica e poesia dell'infanzia, e dell'« innocenza », la mamma, la nonna, il marinaio pieno di nostalgia...

Ma c'è l'introduzione, ci sono le premesse alle singole nenie: già, poche parole porte con mano lieve, come di chi ha tra le dita una vanessa e non la vuol sciupare... Poche pagine; ma decenni di indagini, di vaglio, di ripensamenti. E una collaborazione cordiale di tanti amici-artisti della Tarasca. Altri per recensire l'opera ha dovuto attingere, largamente, al testo introduttivo. Ma quel testo va letto *tutto,* così come è stato scritto, con la fede, l'amore e il tremore di chi ha fatto la ricerca.

E le xilografie di Marangoni (*I terrazzini, Boccadasse, Il Carmine, Barche alla finestra...*), che trovano tutte sobrio commento nelle pagine del G., chi oserà presentarle? E i legni che ornano le preziose trascrizioni delle arie (dovute queste alla perizia dei Maestri Chierici e Moretti), nella loro estrosa trascuratezza?

Non ci resta dunque che rinnovare l'invito a godere direttamente, senza ritrasmissioni, la gioia di una evasione serena dal travaglio della civiltà delle macchine nella poesia del primitivo più ingenuo — e fare ammenda di un'ingiustizia da noi perpetrata l'altra volta: non si rinunci all'edizione maggiore, che noi riservavamo ai « puri amatori », e il G. garbatamente ci replica esser fatta soprattutto per gli « amatori puri »; la goccia di rugiada è una gemma tanto più fulgida quanto più vasto è l'orizzonte entro cui il sole incendia quel purissimo ricettacolo della sua luce.

t. o. d

NOTIZIE BREVI ED ANNUNCI

a cura di T. O. De Negri

* G. PENCO, *Storia del monachesimo in Italia nell'epoca moderna.* Roma, Ediz. Paoline, 1968, in 16°, pp. 432 e 32 tavv. f.t.

Dell'importante volume, che completa l'opera di grande impegno del P. Penco, parleremo in una prossima rassegna, riprendendo anche il primo tomo, già da noi annunciato nell'annata XIV, 1962, pag. 168.

* *Miscellanea di storia del Risorgimento in onore di Arturo Codignola.* Genova, ERGA, 1967, in 8°, pp. VIII-280.

Contiene scritti di A. M Chisalberti, E. Morelli, L. Balestreri, M. Ciravegna, E. Costa, M. Dossena, G. Grassano, B. Montale, N. Nada, G. Oreste. Ne riparleremo.

Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria. N. S., I, 1967, Savona, pp. 224.

Sommario: A. M. FERRERO, *Le Scuole Pie di Savona;* - L. CATTANEI, *Un manifesto elettorale di G. C. Abba;* - G. MALANDRA, *Storia di Quiliano;* - J. LEFLON, *Les heures qui ont immortalisè le nom de Savone*; - M. GARINO, *I Perrando di Sassello.*

* * *

ORLANDO GROSSO, *Le Casacce genovesi del '600 e 700.* Genova, ERGA, 1968) (Collana « Il Fiocco »), pp. 80, 22 tavv. f.t., L. 2000.

Rielaborazione di un vecchio scritto del 1939 sulla Rivista del Comune, l'opuscolo conserva tutta la freschezza della raccolta quasi estemporanea di dati storici ed artistici preziosi e di pittoresche descrizioni dei vecchi costumi genovesi. Una certa frammentarietà del dettato può derivare dal fatto che l'Autore non ha forse potuto più rivedere il suo testo, pubblicato postumo.

Per tutte queste ragioni non troviamo nel lavoro neanche la eco delle modernissime ricerche storico-sociologiche sulle casacce quattrocentesche, di cui pure il Grosso sa quanta ostilità abbiano incontrato da parte dei reggitori della Repubblica per le loro pericolose deviazioni, in senso anche politico. Sempre utilissimi invece i giudizi sugli artisti che hanno operato, specie tra '600 e '700, a dotare le Casacce del loro ricco patrimonio di « casse », purtroppo in gran parte disperse nel corso dell'Ottocento.

* P. BERRI, *Francesco Gnecco maestro di Paganini.* Estr. da « Genova », sett. 1967, pp. 8.

VITTORIA TAVIANI FESTA, *La valle del Bisagno.* Genova, Ancora, 1953, in 16°, pp. 148.

Lavoro eminentemente geografico-descrittivo, ma bene informato anche delle vicende storiche dei diversi comprensori, e così dell'insediamento umano attraverso i tempi, della costituzione delle prime Pievi del vario movimento demografico fino ad oggi: circoscrizioni amministrative, industrie, comunicazioni, ecc. Insomma una piccola monografia, ricca anche di riferimenti bibliografici utili per una più ampia ricerca.

* BANCA NAZIONALE DEL LAVORO. *Liguria.* Milano, Electa, 1967, in 4°, pp. 498, 171 tavv. f.t.: Prefazione di PAOLO ROSSI, testi di G. V. CASTELNOVI, C. DE NEGRI, O. ELIA, E. MAZZINO, G. PISTARINO, P. RAIMONDI, P. SCOTTI.

L'importante pubblicazione merita ovviamente un ampio discorso, che non sta in questa segnalazione.

Il palazzo Reale di Genova. A cura del Lions Club di Genova, Genova, AGIS-Stringa, 1968, pp. 10, 3 figg.

Realizzato dalla Soprintendenza ai Monumenti (Terminiello, Fiandra, Fierro) per il Lions Club nello spirito dell'« *Itinerario* » già pubblicato dallo stesso Club; comprende l'introduzione storico-descrittiva, schede, disegni, indice degli artisti, tutto in 7 facciate: capolavoro di sintesi e di perspicuità.

* * *

G. MONTEFINALE, *Guida turistica alle antiche chiese ed ai resti cenobitici di Porto Venere.* Genova, SAGA, 1968, in 8°, pp. 56, 4 tavv. f.t.

« Guida turistica », ma per un turista certo non affrettato: perché sotto questa insegna il M., appassionato cultore delle memorie della sua Portovenere, ci offre una serie di piccole monografie sui monumenti religiosi delle Isole e del Borgo genovese, le quali non pretendono una particolare originalità, né di portare contributi nuovi alla conoscenza dei problemi trattati; ma sono ricche di una informazione di prima mano, anche in base agli studi e alle ricerche più recenti. Alcune tavole e due disegni aggiornati sono un corredo perspicuo del testo.

R. DE MAESTRI, *Nuove strutture nel restauro della Cattedrale di Albenga.* Estr. da « L'Ingegnere », 1967, n. 12, pp. 14, 18 ill.

Premesse alcune notizie essenziali sulle origini e la storia del monumento e sulle vicende del recente restauro, l'ing. De Maestri espone i criteri seguiti per risolvere i problemi di statica che l'opera esigeva. Egli tratta in particolare del consolidamento delle strutture verticali delle navate, con la ricomposizione delle arcate gotiche, nonché del rinforzo di quelle del campanile, con ricchezza di documentazione grafica: per cui la « relazione » è ad un tempo anche uno studio-pilota per la tecnica del restauro architettonico di fondo dei vecchi monumenti.

G. QUESTA, *Organi artistici nel Comune di Rapallo.* Estr. da « Rapallo », sett. dic. 1964, pp. 10.

Rassegna di una dozzina di antichi organi di chiese minori di Rapallo e del suo territorio: primo contributo per un repertorio degli organi « classici » del Tigullio e della Liguria, che si inserisce nel « movimento organistico » per la valorizzazione di uno specifico patrimonio culturale di cui il Q., Presidente della Commissione per la tutela degli organi artistici presso la nostra Soprintendenza ai Monumenti, è cultore insigne sia per la tecnica del restauro dei preziosi strumenti, sia in particolare per le esecuzioni musicali.

* E NASALLI ROCCA, *Statuti di corporazioni artigiane piacentine del Settecento.* Estr. da « Scritti in memoria di Antonino Giuffrè », vol. I, pp. 24.

* S. MAGGI, C. ARTOCCHINI, *I Castelli del Piacentino nella storia e nella leggenda.* Introduzione di E. NASALLI ROCCA, Prefazione di P. GAZZOLA, Piacenza, U.T.E.P., 1967, in 8° gr., pp. XVI-880, c. 1300 ill. e una carta.

Della ricchissima pubblicazione, dovuta alla competenza di studiosi come il Nasalli, il Maggi e la Artocchini, e che non sacrifica alle eleganze velleitarie di pura presentazione editoriale, per amatori meno impegnati, le esigenze fondamentali dell'informazione e della documentazione più dettagliata, diremo nel merito nel prossimo fascicolo.

ISTITUTO IT. DEI CASTELLI, Sez. Lombarda. *Suggerimenti per la visita ad alcuni castelli lombardi*. A cura di C. PEROGALLI. Milano, 1967, in 8°, pp. 28, 39 ill.

Alla garbata introduzione del Perogalli seguono le misurate ed essenziali schede illustrative dei 39 castelli lombardi segnalati.

R. BERTON, *Le prestige du passé*. Préface de R. PANE, 100 dessins au crayon exécutés par SYLVIE ASSERETO, Genova, SAGEP, 1967, in 8°, pp. 128, L. 2.000.

Opera singolare: i 100 deliziosi disegni della Assereto rappresentano altrettante opere d'arte minore e di « arredo » architettonico, porte, portali, finestre, ballatoi, fontane, elementi decorativi vari, insegne in ferro battuto, tutte espressioni tipiche dello spirito della « Vallée ». Ma di tutto ciò, a parte le sobrie didascalie, non si fa poi parola. Il testo del Berton è costituito da due discorsi sulla sistemazione e l'utilizzazione a museo della Porta Pretoria e della Torre del Bramafan, che non debbono essere ridotti a ruderi in vetrina, ma conservati nello spirito dell'ambiente che attorno ad essi hanno accumulato i secoli. Anche la premessa dell'arch. Pane ed i testi di una Tavola rotonda tenuta in Aosta nel '64 insistono su quel tema. Ma le illustrazioni sono appunto l'« ambiente » che in Val d'Aosta è esso stesso un « monumento ». Così si realizza l'unità spirituale della pubblicazione, che si aggiunge ad altre di una collezione originale e preziosa, ed è già essa una piccola opera d'arte.

* * *

* MINNIE ALZONA, *Coma vigile*. Milano, Rizzoli, 1968, in 8°, pp. 168, L. 1.600.

TAVIANI P. E., *Solidarietà atlantica e Comunità europea*. Firenze, Le Monnier, 1967, in 16°, pp. VIII-404.

ID., *Principi cristiani e metodo democratico*. Firenze, Le Monnier, 1965, pp. X-380.

A Giacomo Devoto, Uomo, Maestro, Scienziato, in occasione del congedo, dopo quarantatre anni, dall'insegnamento universitario. Chiavari, 10 Giugno 1967. Chiavari, a cura dell'Azienda Soggiorno e della Società Economica, in 8°, pp. 28.

Contiene: la cronaca della cerimonia ed il testo dei discorsi celebrativi di E. De Felice, già discepolo del Devoto, che onora il Maestro con un esame cordialmente critico dell'opera sua, e del sen. G. Bo, nonché la sobria commossa risposta del Devoto stesso.

* * *

ERRATA CORRIGE: Nel fascicolo precedente, pag. 87, recensione a N. CARBONERI ecc., si legga: « Nella generale riscoperta dei valori dell'architettura barocca e rococò in Piemonte, il ruolo spettante a Bernardo Antonio Vittone, i cui fervidi apporti... » ecc.

INDICE DELL'ANNO DICIOTTESIMO — 1966

BERRI P. — Paganiniana VIII . . . . . *pag.* 69
ID. — Arturo Ferretto, 1867 - 1928 . . . . . » 149
CASTELNOVI G. V. — La Galleria Rizzi a Sestri Levante . . . . . » 64
DE NEGRI E. — Dei palazzi « mercantili » genovesi. A proposito del palazzo di Ambrogio de Nigro a Banchi . . . . . » 47
DE NEGRI T. O. — La « Valle di Levanto » e la « costellazione » dei vecchi centri (Premessa a L. C. FORTI) . . . . . » 23
FORTI L. C. — Chiesanuova, borgo lineare . . . . . » 23
LAMBOGLIA N. — Lo scavo e il restauro della cattedrale di Albenga . . . . . » 3
MALASPINA DI OREZZOLI G. — Avvicendamenti di Feudi Malaspiniani in Val Trebbia . . . » 117
MERELLO-BONARIA S. — La confraternita « Pacis et Amoris » in S. Lorenzo di Genova nei secoli XV e XVI . . . . . » 41
PETRACCO SICARDI G. — Toponimi veleiati: Veleia Augusta . . . . . » 89
RUTTERI M. G. — Vincenzo Malò dal manierismo al barocco . . . . . » 121
TERMINIELLO ROTONDI G. — Sugli affreschi di S. Agostino a S. Maria della Cella a Sampierdarena » 105
VARIETA' T. O. D. — Allarme per la Pieve di Gavi — Il Palazzo Fieschi di Vialata nel quadro del Grassi . . . . . » 153
RASSEGNE: Pagine di storia (L. Cimaschi, G. Oreste, T. O. De Negri) . . . . . » 155
Pagine d'arte (T. O. De Negri, G. Frabetti) . . . . . » 161
Notizie brevi ed annunci . . . . . *pag.* 84, 166
Segnalazioni . . . . . *pag.* 2, 83, 90, 148

DIRETTORE RESPONSABILE: TEOFILO OSSIAN DE NEGRI
Incisioni della Ditta G. GIANINAZZI - GENOVA
Finito di stampare il 27-7-1968 nell'Istituto Grafico Bertello - Borgo S. Dalmazzo (Cuneo)

Bollettino Ligustico

per la Storia e la Cultura Regionale

XIX - 1/2
1 9 6 7
GENOVA

Società Ligure di Storia Patria
BIBLIOTECA
GENOVA

SOMMARIO

T. O. DE NEGRI, Ricordo di Agostino Virgilio . . . . pag. 3

T. MANNONI, Le ricerche archeologiche nell'area urbana di Genova, 1964-1968.
(T. O. DE NEGRI, I nuovi scavi e le nuove prospettive) (Con 29 ill.) . . . . . » 5

A. FROVA, Un discobolo bronzeo a Genova (con 4 ill.) . » 33

E. DE NEGRI, Chiese settecentesche a pianta ellittica nel Genovesato (con 20 ill.) . . . . . » 43

Rassegne

L. CIMASCHI, Il Tigullio e Luni nell'opera di M. Lopes Pegna . . . . . » 65

T. O. DE NEGRI, Le Ville genovesi (con 6 ill.) . . . . » 69

Recensioni: di T. O. DE NEGRI e M. BLASON BERTON ad opere di C. Bo, A. Frova, G. Airaldi, S. Tramontana » 76

Notizie brevi ed annunci . . . . . » 79

Segnalazioni . . . . . pag. 2, 32, 79