

Bollettino Ligustico

per la Storia e la Cultura Regionale

XXI-1/4

1 9 6 9

GENOVA



SOMMARIO

M. SEMINO, T. O. DE NEGRI, La Pieve di S. Ambrogio ad Uscio e il suo restuaro (con 54 ill.)	pag. 3
T. O. DE NEGRI, L'ambiente storico della Pieve, p. 3	
M. SEMINO, Il restauro (Storia della chiesa - Cronaca dei restauri - Il monumento), p. 11	
G. TERMINIELLO ROTONDI, Opere d'arte della Pieve di S. Ambrogio, p. 58	
Appendice I: Il Diario della Parrocchia di Mons. Benvenuto, p. 61	
Appendice II: Documenti, p. 67	
C. L. FORTI, S. Giacomo di Latronorio o di Areneto. Un fortunato recupero (Con contributi di G. De Micheli e T. O. De Negri) (con 35 ill.)	» 69
M. G. RUTTERI, Nuovi apporti per Vincenzo Malò (con 8 ill.)	» 97
T. O. DE NEGRI, La rinnovata pinacoteca di Palazzo Bianco (con 1 ill.)	» 112
L. PUCCIO, Frescanti genovesi a Palazzo Centurione in Fos-satello: D. Piola, G. De Ferrari, B. Guidobono (con 12 ill.)	» 113
L. CIMASCHI, La Mostra di Rubaldo Merello al Palazzo dell'Accademia	» 130
L. CIMASCHI, Eugenio Olivari nel cinquantenario della morte (con 5 ill.)	» 133
<i>Rassegne</i>	
G. ORESTE, Genova e Liguria nell'età contemporanea (G. GIACCHERO)	» 139
T. O. DE NEGRI, Ponente ligustico medioevale (N. LAM-BOGLIA)	» 145
Pagine di storia e d'arte: note di T. O. De Negri e G. Fra-betti su lavori di G. FERRO, L. TACCHELLA, M. GUELFI, G. C. DOSI DELFINI, ed altri	» 148
Notizie brevi ed annunci	» 156
Segnalazioni	pag. 2, 96, 147

SEGNALAZIONI

LIBRERIA ANTIQUARIA MARIO BOZZI

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

GAETANO FERRO, *Studi di geografia urbana ed economica*, F.lli Bozzi, Genova 1970, L. 1.950

GIAN PAOLO BOETTI, *Epistemologia per il tramite dello stile in Gianetto Fieschi*, Silva 1970, L. 1800

A. ZACCARO, *Il cartulario di Benedetto da Fosdinovo (1340-41)*, Collana Storica di « Fonti e studi », Genova 1970, L. 2.400

GIAN BINO QUINTO, *Appunti di un ragazzo genovese di tanti anni fa*, Genova 1970, L. 1.200

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

LA PITTURA IN GENOVA E IN LIGURIA

Edizione SAGEP - Genova
L. 18.000

AGIS STRINGA - EDITORE - GENOVA

Via Ilva, 4 - Telef. 593 451

E. FIANDRA-G. TERMINIELLO ROTONDI, *Genova; Itinerari storico-artistici*, L. 1.800

E. MAZZINO-T. O. DE NEGRI-L. VON MATT, *Il Centro Storico di Genova*, L. 18.000

C. CESCHI-L. VON MATT, *Le chiese di Genova*, L. 18.000

L. VON MATT-G. VENTURINI, *I Papi* (Novità), L. 7.000

TOLOZZI EDITORE - GENOVA

M. LABÒ, *I Palazzi di Genova di P. P. Rubens*, ed altri scritti di architettura. Pagg. 364 e molte tavole, L. 15.000

W. PIASTRA, *Storia della Chiesa e del Convento di S. Domenico in Genova*. Pagg. 400 e molte tavv. L. 5.900

G. MARCENARO-F. REPETTO, *Dizionario delle Chiese di Genova*. Vol. I L. 10.000

Incontri di storia e d'architettura

LA PIEVE DI S. AMBROGIO AD USCIO e il suo restauro

Nel piano di una illustrazione graduale degli edifici romanici che il Medioevo ha disseminato nel Genovesato, i quali, oblitterati per le parziali rovine o i « restauri » e rifacimenti barocchi dei secoli passati, vengono via via messi in luce per il rinnovato gusto dell'antico e l'approfondita conoscenza di quelle architetture, dopo il S. Siro di Montale, il S. Michele di Ruta, il S. Siro di Struppa ed il coevo S. Siro di Nervi — a parte le abbazie di Tiglieto e di Borzone — è la volta di una chiesa quasi sconosciuta e pur espressiva come poche, per la sua sostanziale integrità, della rinascenza culturale e spirituale delle nostre contrade intorno al Mille.

La singolarità del monumento, « noto », perché « notificato », ma non mai studiato criticamente, ha richiesto una analisi delle strutture ed una parallela ricerca storica che ha impegnato, come già altre volte, sia la competenza tecnica degli architetti della Soprintendenza, sia la nostra maggior disinvoltura nel « leggere » la storia, nell'ambiente non meno che nelle carte. Ne è derivata ancora una volta una feconda collaborazione tra le singole competenze, di storici e di architetti: così stretta e cordiale, nel diuturno dialogo, che riesce difficile oggi sceverare nella redazione dei testi quel che è degli uni o degli altri, anche se l'uno sigla questa premessa storico-topografica e l'altro la illustrazione dei restauri e l'analisi artistica del monumento. Con ciò non è detto che si sia giunti a risolvere tutti i problemi, o anche solo ad esprimere opinioni in cui si sia raggiunta tra i collaboratori una opinione chiara e concorde: sussistono incertezze oggettive, ed anche interpretazioni ancora opinabili. Ci auguriamo che altri, vagliando i dati raccolti e le valutazioni formulate da noi, possa suggerire soluzioni più convincenti e definitive.

t.o.d.

L'AMBIENTE STORICO DELLA PIEVE

Il territorio del comune attuale a valle è immediatamente limitato dal comune di Avegno, e sul versante sud comprende solo Terrile col suo verde terrazzo; ma a nord, oltre la dorsale, raggiunge il torrente Lanzaola ed il Lavagna stesso, tra Lumarzo e Gattorna. Del pari il Vicariato ecclesiastico, che a sud conserva anche la parrocchia di Salto, passata al comune di Avegno solo nel 1880 in occasione dell'apertura della carrozzabile, di là dal giogo conserva, oltre la parrocchia suffraganea di Piandepreti, anche il comune di Tribogna; ma soprattutto in passato, comprendeva pure Pánnesi e Lumarzo, e di là dal solco della Fontanabuona, rag-

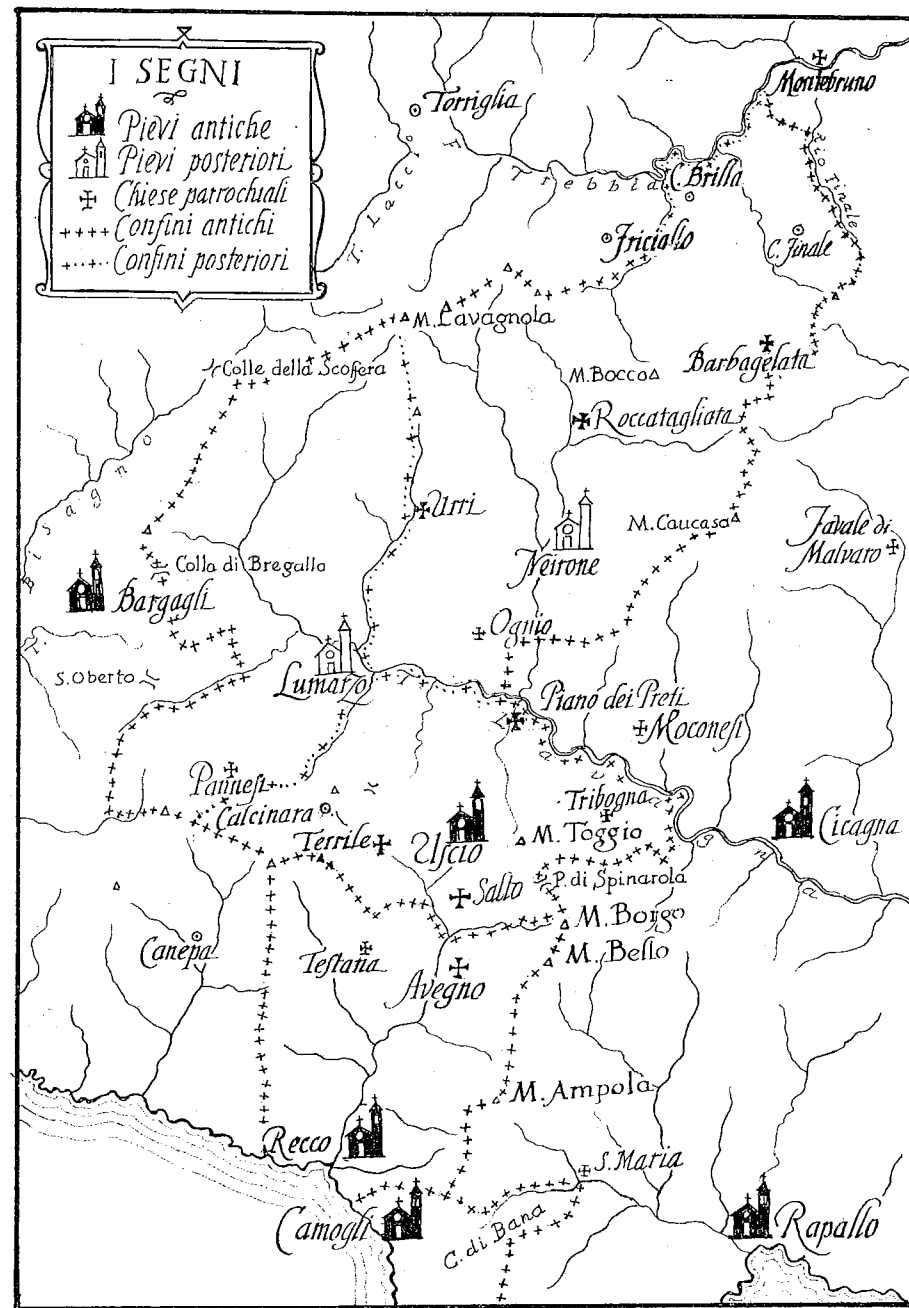
giungeva Neirone e Roccatagliata (1), in direzione dei valichi appenninici per Torriglia e le vie alte dell'Antola, o per Barbagesata, Costa Finale e Montebruno in Val Trebbia, e quindi Bobbio, Piacenza e in genere la Valle Padana...: un territorio pertanto dalla tipica configurazione arcaica, attestato sugli opposti versanti delle montagne (2); e vedremo tra breve quale valore tale configurazione topografica della giurisdizione di Uscio può avere nella determinazione del significato storico della nostra Pieve.

Naturalmente non è nostro intendimento affrontare il tema storico nella sua integrità, ma ci limiteremo a raccogliere i dati essenziali alla formazione di un tessuto d'analisi su cui fondare il nostro studio, ed in

(1) La topografia della Pieve e del Vicariato, oltre che naturalmente sulle carte topografiche moderne, del Regno Sardo e dell'Istituto Geografico Militare, si ricostruisce sulle fonti diplomatiche ed ecclesiastiche largamente utilizzate dagli studiosi, a cui noi attingiamo (sicché in questa sede rinunciamo a più precise e dirette indicazioni delle fonti documentarie); in particolare ai Remondini, al Ferretto e, più specialmente, al Terrile, citati oltre. Della pieve antica le suffraganee erano limitate nel numero. Il Vicariato di Neirone fu istituito, smembrandolo da Uscio, nel 1646, ad opera del Cardinale Arcivescovo Stefano Durazzo (su cui v. G. A. Musso, *Il Card. S. D. Arciv. di Genova*, UCID Genova, 1959), grande restauratore della diocesi genovese e fondatore di molteplici nuove parrocchie rurali a mezzo il sec. XVII. Anche Lumarzo, con Pánnesi, divenne Vicariato nel 1892, a seguito dell'istituzione della diocesi di Chiavari, smembrata dalla genovese.

(2) A proposito della tipica figura arcaica, ben nota agli studiosi, di territori organici a cavallo di opposti versanti di una montagna, rileveremo che la parrocchia di Tribogna ebbe già il nome di Avegno (S. Martino *de Avaino*) da una frazione « Avegno » che è ancor oggi una delle maggiori. Ora, Tribogna è sull'immediato versante nord del M. Toggio e del passo della Spinarola, uno dei più importanti della Fontanabuona, a mezzogiorno del quale sta subito, con Salto, il comune di Avegno: un'omonimia molto espressiva dell'unità organica dei due opposti versanti (TERRILE, pag. 32, ed altri). Del resto in tema di territori configurati su due versanti in funzione di antiche strade possiamo ricordare un caso affine, e molto sintomatico, nella vicina Camogli, anch'essa antica Pieve, chiusa peraltro da quella di Recco allo strettissimo e precipite versante a mare di S. Prospero sotto M. Esoli, nel cui fianco si inerpica la via « romana » che da Recco stessa (Ricina) valica a S. Michele di Ruta e scende verso Rapallo per la « Costa di Bana » (Cfr. E. MAZZINO, *La chiesa vecchia di Ruta*, Boll. Lig. IX-1957, pag. 63 ss., e ivi la nostra premessa topografica a p. 64). Or il territorio di Camogli travalica anch'esso ad accompagnare l'antichissima strada incuneandosi tra il Rio di Bana a mezzogiorno ed il Rio di S. Martino e tramontana, fino alla loro confluenza nel Rio Bogo a valle di S. Maria del Campo, tra S. Tommaso e Valle Christi; e cioè si conforma alla strada, che pur non tocca il suo centro, dominandola da S. Michele su entrambi i versanti fino alle porte di Recco romana e di Rapallo preromana, quasi a controllo della via non sua, ma che apre uno sbocco all'approdo del suo antichissimo porto. Con Camogli attingiamo dunque l'età romana; ma il fenomeno trova conferme « preistoriche » in tutto il nostro Appennino. Cfr. in merito T. O. DE NEGRI, *Suppellettile funeraria di Carrega nel Libarnese montano*, Riv. St. Liguri, XII-1946, pag. 101 e segg., passim.

A proposito di Avegno rileveremo ancora un fatto non privo di significato per l'analisi storico-ambientale della zona: i due borghi principali della comunità, col municipio, non sono sulla sinistra del torrente, dove è la parrocchia, ma sulla destra, su di un antico itinerario che prosegue sempre in sponda destra per Terrile ed il passo di Colle Caprile. Dalla chiesa invece, per Salto, si raggiunge la Spinarola; per cui la chiesa di Avegno appare essa il cardine itinerario della Valle, ove convergono di fatto le due principali vie dalla marina alla Fontanabuona, lasciando fuori Uscio, cui solo la rotabile di fine Ottocento conferirà il primato sotto questo profilo. La preminenza antica della nostra pieve va dunque ricercata in una ragione anche diversa: ed è la posizione dominante di Uscio rispetto ad entrambe le strade ed i valichi. Una funzione dunque originariamente di controllo, militare più che economica in senso stretto: il che ci riporta a quelle tesi, che verremo esponendo, dell'origine « arimannica » del luogo, la quale giustifica totalmente nei secoli la supremazia della Pieve di Uscio in tutto il vasto entroterra appenninico.



1. — I limiti delle più antiche circoscrizioni plebane della Valle di Recco e dell'alta Fontanabuona: l'antica pieve di Uscio da Salto a Pánnesi alle porte di Montebruno in Val Trebbia, e la sua riduzione recente per lo smembramento dei nuovi Vicariati di Neirone (1646) e di Lumarzo (1892). Si rilevi la configurazione « stradale » della Pieve di Camogli nella sua parte continentale. (Dis. di Gino De Negri).

particolare cercheremo di individuare le ragioni per cui Uscio (3), arroccato sui monti, può aver assunto in età così antica, intorno al Mille, una importanza economica e « politica » capace di giustificare il sorgere di una Pieve e la costruzione di un monumento di tanta rilevanza.

È generalmente risaputo, ed è stato rilevato da tempo (4), che la Chiesa milanese già dal primo Medioevo godeva di un vasto patrimonio ecclesiastico in Liguria, ed in particolare nella Riviera di Levante. Di esso il nucleo di gran lunga più cospicuo ed unitario era costituito dalle « quattro Pievi » di Rapallo, Camogli, Recco ed Uscio, tre delle quali attestano ancor oggi le loro origini ambrosiane nelle intitolazioni tipiche: i Santi Gervasio e Protasio a Rapallo, S. Giovanni Bono a Recco e ad Uscio S. Ambrogio. L'opinione tradizionale fa risalire l'origine di questo tipico beneficio ecclesiastico ambrosiano (e per una facile generalizzazione anche delle quattro « pievi ») (5) alla prima età longobarda, quando i Vescovi milanesi, fuggendo gli invasori, si rifugiarono in Genova rimasta per oltre un settantennio (1569-1645 c.) ancora sotto il diretto dominio bizantino. Anzi secondo una tradizione, forse oggi superata (6), il santo vescovo Giovanni Bono, che avrebbe riportato la sede metropolitana a Milano dopo la definitiva conquista longobarda della Liguria, sarebbe nato da una nobile famiglia della Valle di Recco. Ma a parte che i documenti certi relativi a questi fatti sono, come vedremo, decisamente tardivi, la storia in parola non perviene a giustificare la presenza nel gruppo dell'eccentrica Uscio accanto alle tre pievi marittime allineate sull'antico itinerario dell'Aurelia romana.

(3) « Uscio » è in sostanza il nome originario. Nei più antichi documenti medioevali appare in varie versioni: *Aguxi*, *Agoxium*, *Agustum*, *Auguscium*, *Auguxi*, *Auguxa*, tutte riducibili ad un tipo *AUGUSIUM — di cui non cerchiamo l'etimologia, e donde ricaviamo l'aggettivo un tipo « augusino » —. La forma dialettale moderna « A-ùsci » ripete fedelmente l'originaria, mentre quella ufficiale e « dotta » nasce dalla caduta della vocale iniziale per fusione con la vocale di egual timbro che precede nella locuzione corrente: « andare a A-ùsci » = « Andare a Usci », e simili.

(4) Ci limiteremo a ricordare, una volta per tutte, le opere fondamentali: L. TOMASO BELGRANO, con la pubblicazione del *Primo* e del *Secondo Registro della Curia Arcivescovile di Genova*, ASLig., Vol. II, p. 11 (1862) e XVIII (1887), e della relativa *Illustrazione...* ASLig., Vol. II, p. 1, fasc. 2° (1871). - C. e M. REMONDINI, *Le Parrocchie dell'arcidiocesi di Genova*, Vol. III, Genova 1890. - A. FERRETTO, *I primordi e lo sviluppo del Cristianesimo in Liguria...*, ASLig., vol. XXXIX (1907). - F. TERRILE, *La Valle di Recco*, Genova 1932.

(5) Il Belgrano, a dir vero, ricostruisce i fatti molto dubitativamente. Ma le sue ipotesi, che pur esprimevano incertezze che la critica più recente ha largamente confermato, sull'autorità del maestro sono diventate « verità » per la maggior parte dei « compilatori » successivi, dai Remondini al Ferretto al Terrile e in genere agli scrittori di storia civile od ecclesiastica. Anche noi, del resto (come già prima il VITALE, *Breviario...*, 1956), nel nostro sommario di storia genovese, non potendo, né volendo, approfondire tematiche incompatibili con un lavoro di sintesi, abbiamo richiamato genericamente quella tradizione. In sede di indagine dovremo fare delle riserve, sia sull'antichità delle « pievi » in generale, sia sulla appartenenza a Milano delle nostre quattro chiese a partire dal secolo VI-VII.

(6) Cfr. G. P. BOGNETTI, *S. Maria foris portas di Castelseprio e la storia religiosa dei Longobardi*, Milano 1948, pag. 446; Id., *Milano Longobarda*, in *Storia di Milano*, II, 1954, pag. 180. Secondo il B. la notizia della donazione alla chiesa milanese delle quattro pievi per parte di Giovanni Bono deriverebbe da una interpolazione interessata nel documento che la attesta, il quale appartiene ormai all'età in cui si infittiscono le « rivendicazioni ».

Peraltro studi recenti suggeriscono, proprio per Recco e la sua Valle, alcune circostanze di particolare rilievo. In base ad un documento del 1204 il Lattes (7) riconosce una circoscrizione territoriale detta « *advocatia* » o « *terra advocatie* » (già citata dall'annalista Oberto Cancelliere all'anno 1168, quando « *advocatus* » è un *Rolandus*, che appare molto « impegnato »), per la quale c'è contesa giurisdizionale tra il Podestà genovese ed un *Johannes advocatus*, che rivendica il suo titolo dall'arcivescovo di Milano, e la colloca, con argomenti molto probanti, nella zona di Recco. A sua volta il Barni, partendo da queste premesse, ma fruendo anche delle geniali intuizioni del Bognetti e del Franceschini in ordine allo studio della penetrazione longobarda sulle tracce topografiche ed agiografiche (8), nonché della sua singolare conoscenza dei luoghi, propende a collocare l'*advocatia* proprio nel territorio che abbiamo riconosciuto come pertinente all'antica Pieve di Uscio ed a ricostruire la stessa origine del patrimonio ambrosiano in Liguria in rapporto con la penetrazione longobarda e la serie delle fondazioni militari arimanniche (9).

Va rilevato innanzitutto che le testimonianze diplomatiche della presenza in *Maritima* della grande metropoli lombarda con suoi benefici, ecclesiastici e temporali, oltre che alle quattro Pievi anzidette, si estendono a molteplici località anche dell'entroterra, da Bargagli a Bavari alla Valle di Graveglia e in genere al Chiavarese e al Levante. Or è stata rilevata, in base ai documenti, la coincidenza di tali benefici della Curia ambrosiana con le molteplici tracce delle fondazioni arimanniche, che appaiono in prevalenza costituite in luoghi forti, in corrispondenza con le principali vie che congiungono la Padania con la Riparia. Si viene così delineando un *limes arimannorum* che configura come un cuneo di penetrazione che, irradiando dal grande caposaldo longobardo di Bobbio e della sua celebre « abbazia regia », si è prima attestato sui valichi — dal Bisagno alla Fontanabuona alla valle del Petronio all'Alpe Adra nella zona del Bracco — donde aggredisce la *Maritima* bizantina e, dopo la conquista di Rotari del 643, scende a costituire, contro i Bizantini ancora signori del mare, un nuovo *limes* marittimo, acutamente riconosciuto e

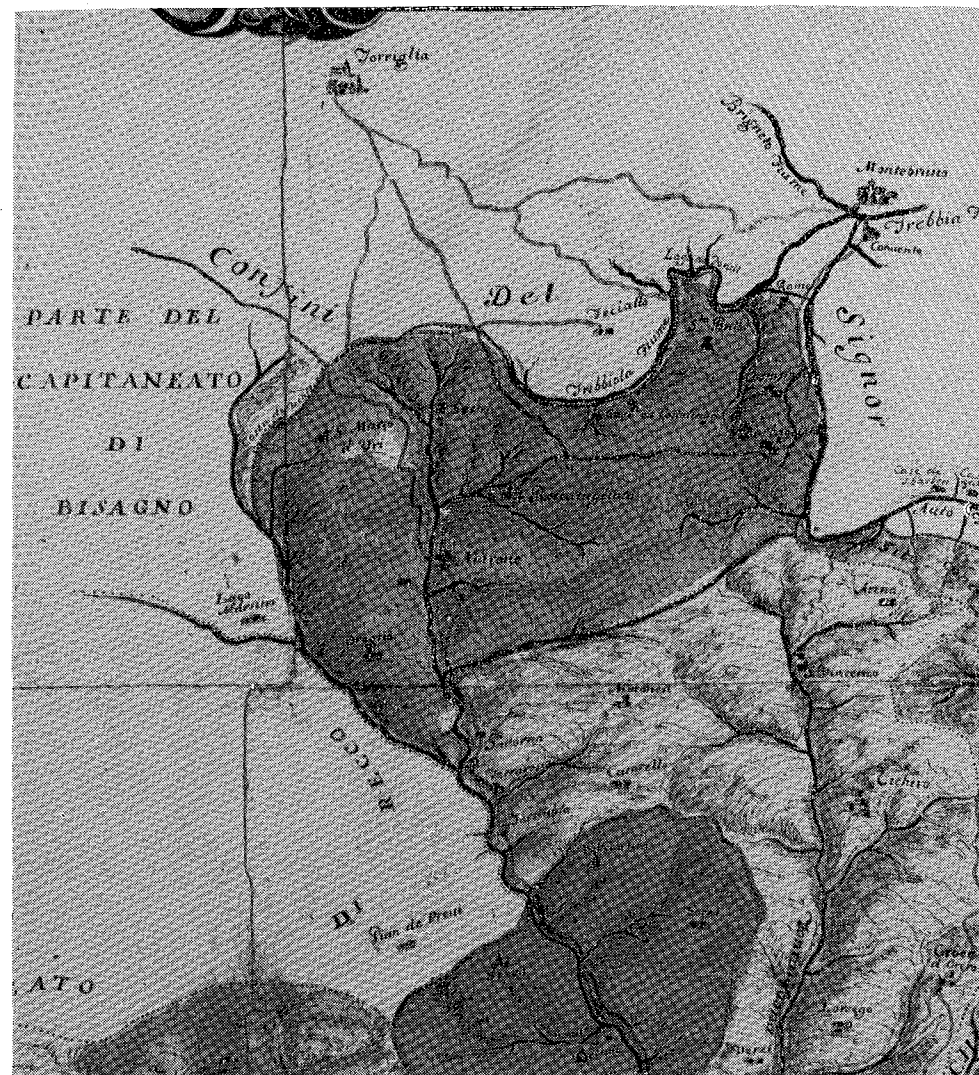
(7) A. LATTES, « *Avvocazia* » nome locale ligure?, ASLig., vol. LIII (1926), pagg. 211-220.

(8) G. L. BARNI, *L'arimannia di Recco e la chiesa milanese nel Genovesato*, in « Riv. Stor. It. » 1953-54, pag. 105 ss. - Del BOGNETTI ricorderemo, oltre il cit. *S. Maria di Castelseprio* e la *Storia di Milano*, in particolare: I « *loca sanctorum* » e la *storia della Chiesa nel regno dei Longobardi*, Riv. St. della Chiesa in Italia, 1952, n. 2. - Di GINO FRANCESCHINI, *Chiese a coppie in territori arimannici dell'alta Valle del Tevere*. Atti I Congr. St. Longob., Spoleto 1952, pag. 323 ss., da cui prende le mosse, oltre il Barni, anche il CIMASCHI in varie sue ricerche sul Levante.

(9) G. L. BARNI, *Insedimenti longobardi e terre arimanniche nella Liguria Orientale*, in « Studi G. M. De Francesco », II, 1957, pag. 217 ss.; e già prima, oltre lo studio su Recco, cit.: *Un'arimannia longobarda a Portofino?*, Boll. Lig., IV 1952; - *Beni della Chiesa milanese in Genova e nella Liguria orientale*, in « Studi A. Visconti », Milano, 1955; - *Ariani e cattolici. Titoli di chiese nella pieve di Framura*, Boll. Lig., IX 1957, pag. 35 s., che prende le mosse da L. CIMASCHI, *La pieve di S. Martino di Framura*, in « Giorn. St. Lunig. », VII 1956.

Il processo di successione è facilitato dal fatto che le arimannie erano costituite generalmente su terre fiscali del patrimonio regio (*res nullius*) di cui col venir meno dell'organizzazione arimannica nelle sue originarie funzioni limitenee, viene investita la Curia (11). Ne consegue che tale processo si continua ancora in età franca tra il IX ed il X secolo anche nella « Marca genovese », quasi ad affermare il « primato » della Metropoli. Sta comunque il fatto che a partire almeno dal Mille ad Uscio e nelle altre Pievi gli *Advocati* esercitano il potere nominalmente per conto dei Presuli lombardi, di fatto come feudatari investiti del pieno potere, salvo corrispondere determinate decime alla Curia (12). Ma è oltremodo sintomatico che i documenti che ci attestano il fatto, per sua natura « arcaico », della giurisdizione ambrosiana si infittiscono solo nel corso del sec. XII, quando Genova, dopo la costituzione del Comune, ha acquistato anche la sua dignità arcivescovile, sottraendosi alla metropoli-

(12) Per maggior completezza, occorre aggiungere che vari autori assegnano la funzione di delegati ed amministrare i benefici ambrosiani in Liguria negli anni intorno al Mille ai monaci del monastero di S. Stefano in Genova, rinnovato per iniziativa del vescovo Teodolfo intorno al 960. Vero è che diversi diplomi del sec. XI confermerebbero il fatto, sia per beni prossimi alla città, come taluni in Albaro, sia per le nostre quattro Pievi. Senonché mentre da un lato la circostanza si aggiunge, senza risolverla, alla già tanto intricata vicenda giurisdizionale dei beni della Curia milanese in Marittima, dall'altro ai nostri fini essa, quand'anche fosse ricostruita criticamente, costituirebbe un semplice episodio marginale nel trapasso degli Avvocati locali all'effettiva autonomia, senza particolare incidenza sull'oggetto del nostro studio.



2. — Il Capitaneato di Neirone, pressoché corrispondente al Vicariato omonimo, in una mappa di Matteo Vinzoni del 1725 (ASG, *Raccolta Cartografica, Rapallo*). Particolarmente significativo è il trabocco del territorio di Neirone, oltre il lago fino alla foce in direzione di Torriglia e lungo la strada che da Roccatagliata si dirige alla discesa all'acappandente, raggiunge il nodo stradale di Barbagelata e quindi, per Costa Finale, fino quasi alle porte di Montebruno, centro monastico e di mercato dalle tradizioni vetuste sulla strada di Bobbio. — Qui si riproduce un particolare del quadro di sintesi (settore sinistro in basso) del « Tipo » vinzoniano, più immediatamente espressivo del fatto itinerario che ci interessa.

(13) Cfr. V. POLONIO, *Dalla diocesi all'archidiocesi di Genova*, « Fonti di St. Eccles. », III 1963. E v. anche T. O. DE NEGRI, *Storia di Genova*, Milano 1968, pag. 248 ss.

con le circostanze politiche del momento: la guerra di Federico Barbarossa contro i Comuni italiani, la distruzione di Milano del marzo di quell'anno ed il trattato del giugno, con cui l'imperatore riconosce a Genova la *plena iurisdictio* ed il *mixtum imperium* su tutto il territorio della marittima da Monaco a Portovenere (14). Le ricorrenti rivendicazioni milanesi saranno da questo momento sempre più platoniche e sembrano come per assurdo confermare la decadenza di una realtà che, finché era stata effettiva e non contestata, non aveva avuto bisogno di testimonianze formali, di quelle conferme diplomatiche che fioriscono e si fanno più intransigenti il giorno in cui rispecchiano ormai un puro ricordo, una formula vuota di contenuto (15).

Dal rapido quadro storico che abbiamo tentato, ai nostri fini, emerge come Uscio abbia rappresentato nel primo Medio Evo un caposaldo nella storia militare e religiosa della regione, ed abbia raggiunto forse la sua massima efficienza, come avamposto « milanese » entro i confini del Genovesato, tra i secoli XI e XII, che è l'età cui va riferito ovviamente il monumento in esame. Colla seconda metà del secolo XII invece le fortune economico-politico-militari ed ecclesiastiche di Uscio entrano in crisi, pur se il borgo conserverà ancora per secoli, e fino alla rivoluzione viaria della fine del Settecento e l'apertura delle grandi rotabili, della Bocchetta, dei Giovi, ed in particolare della Scoffera, una importanza non irrilevante soprattutto come centro di industrie estrattive (« Lavagne ») e come tappa della via da Bobbia e dalla Val Trebbia alla marina attraverso la podesteria di Neirone, che, separata ormai dalla Pieve originaria e aggregata al Capitaneato di Rapallo, continua a spezzare la Fontanabuona nel senso trasverso che la vetusta funzione itineraria le ha conferito (16).

In particolare il nostro sommario discorso porta a riconoscere l'alta antichità della chiesa augusina, sia che si debba pensare ad una originaria cappella gentilizia del nucleo arimannico (ma non pare che sussista ricordo di titoli tipici longobardi, come S. Giorgio o S. Michele), sia che in età « milanese » si sia venuta formando, in quella zona che sarà poi l'« Avvocazia », la « pieve » di S. Ambrogio (17).

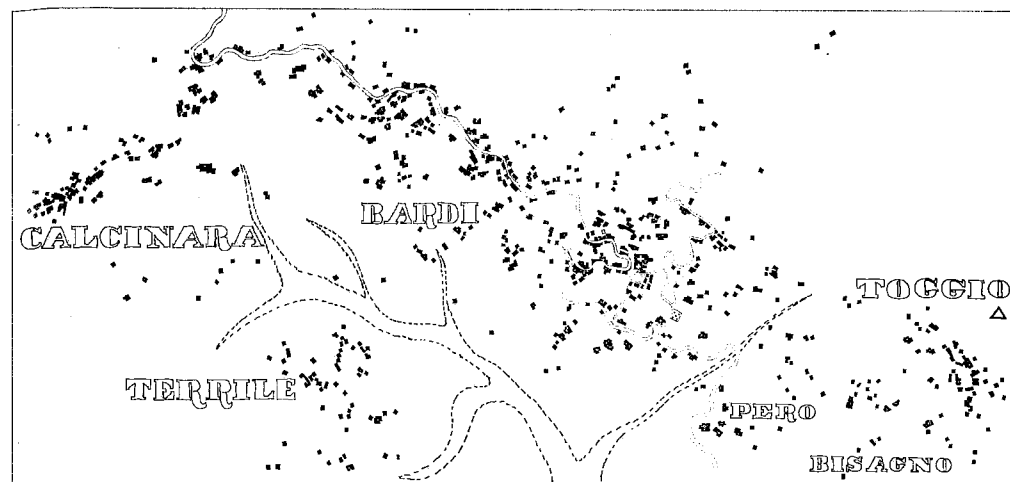
Teofilo Ossian De Negri

(14) Il concetto è già intuito dal BELGRANO, *Illustrazione...*, pag. 271 ss., e ripreso dal BARNI, *Un'arimannia...*, pag. 114 - Per l'interpretazione politica del trattato tra Genova e Federico nel 1162 ci permettiamo rinviare alla nostra analisi *Genova e il Barbarossa*, in « Genova » 1961, ripresa in *Storia di Genova*, pag. 282 ss.

(15) I documenti più importanti in merito sono le conferme pontificie.

(16) Molto espressiva in merito è la mappa del *Capitaneato di Rapallo con la Podesteria di Neirone*, rilevata da Matteo Vinzonio nel 1725 (fig. 2), e il tipo che riproduce il solo Capitaneato di Neirone nel volume vinzoniano su *Il Dominio della Ser.ma Repubblica di Genova in Terraferma*, del 1773, Tav. Rapallo, verso.

(17) Ricordiamo come il problema delle origini delle pievi in Liguria ed in genere nell'Italia superiore, sia oggetto oggi di una seria revisione critica nei confronti delle tesi quasi « ingenue » ad esempio del Ferretto. Ci basti qui rimandare al nostro L. CIMASCHI, *Origini e caratteri delle Pievi rurali in Liguria (S. Martino di Framura)*, Boll. Lig., XVII 1965, *Premessa*, pag. 17 ss., con esauriente bibliografia.



3. — Schema dimostrativo delle borgate di Uscio, tra Calcinara e M. Toggio. In prossimità della chiesa, in posizione dominante, la frazione di Bardi (Cfr. la Tavoletta Recco al 25.000 dell'IGM). (Dis. M. Semino).

IL RESTAURO

1. - Storia della « chiesa vecchia »

A ridosso del crinale che chiude a monte tra i colli Caprile e della Spinarola le Valli di Recco e le separa dalla Fontanabuona, Uscio con le sue molte frazioni si presenta schierato a borgo lineare, da levante a ponente, in aperta esposizione sud-ovest. Perno della composizione paesistica è il complesso dell'antica pievana di S. Ambrogio, col suo alto campanile, e della candida chiesa nuova.

L'antica chiesa « romanica » quale ancora oggi sussiste nella sua originaria integrità sostanziale ci si presenta come una fabbrica organica ed unitaria innalzata ex novo nell'età della grande rifioritura monastica ed ecclesiastica dopo il Mille. D'altra parte una vecchia tradizione, diffusamente riferita dai cronisti locali (1), parla di un antico totale trasferimento dell'insediamento del paese di Uscio, che avrebbe avuto il suo nucleo più cospicuo a levante ed in basso, sotto il Monte Toggio, in località Pero e Bisagno, ove ancora a principio di questo secolo, a detta di Mons. Benvenuto, parroco e cronista, sarebbero sussistite molte rovine e

(1) Essenziale in proposito è il *Diario Storico della Parrocchia di S.to Ambrogio di Uscio cominciato nel 1910 d'ordine di M.or Arcivescovo Edoardo Pulciano per mano dell'Arciprete GIACOMO BENVENUTO*, ed integrato per alcune notizie successive alla morte del Benvenuto (1943) dal successore don ALFREDO CAMBIASO. Volume di pagg. 115. Per la supposta antica sede di Uscio v. pag. 13. - Notizie più ampie in TERRILE, cit., pag. 33.

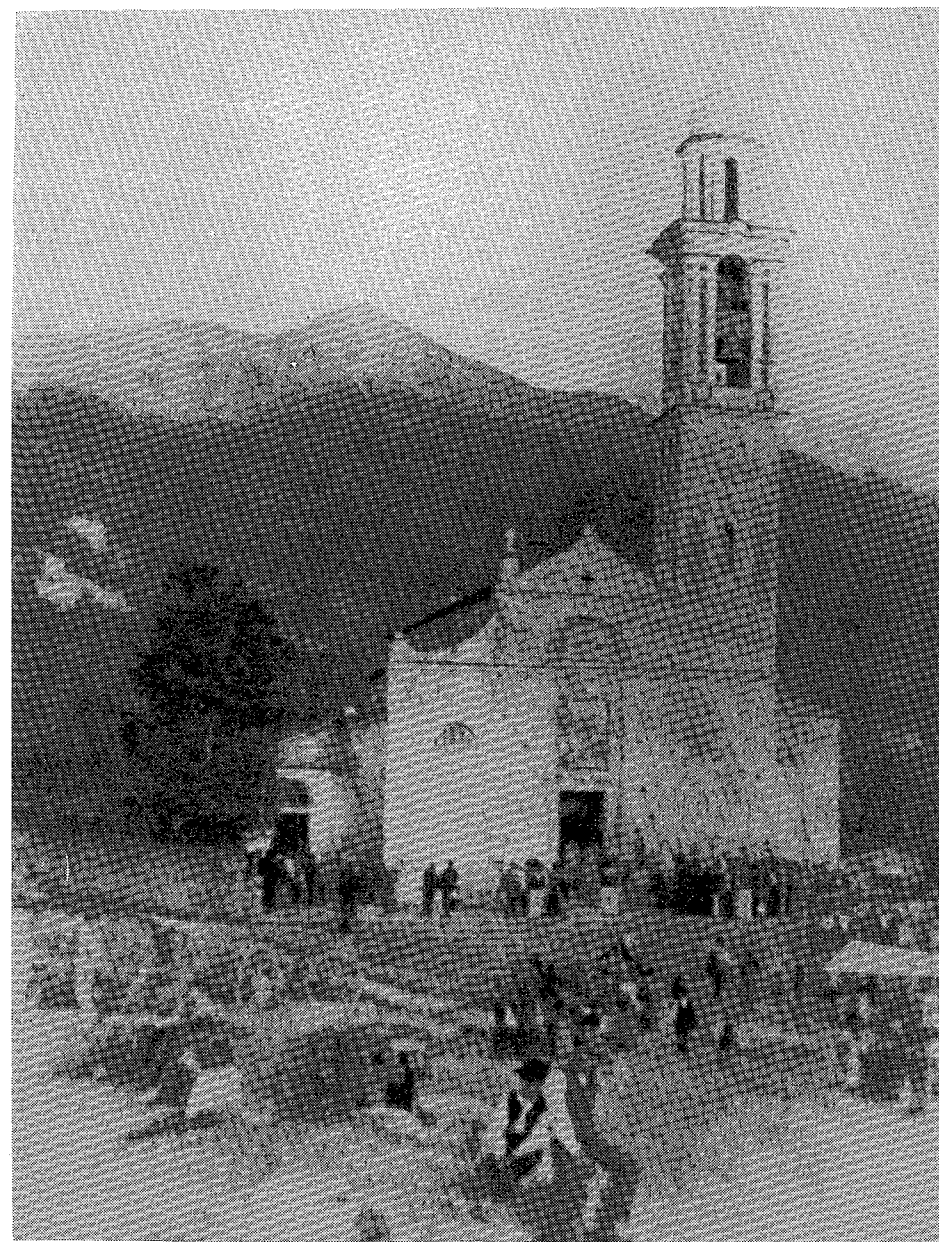
molti terreni già coltivati in stato di abbandono e di inselvaticimento. La primitiva chiesa ivi esistente sarebbe stata dedicata a S. Onofrio prima che a S. Ambrogio (2).

Checché ne sia di tale « leggenda », dato il carattere frazionato in molteplici nuclei dell'antichissimo insediamento di Uscio, non escludiamo la possibilità di un avvicendamento, nel corso dei secoli, dell'una o dell'altra borgata come sede direzionale, e perciò religiosa, della comunità; né respingiamo a priori l'idea di un edificio sacro antichissimo in prossimità del luogo ove ancor oggi esiste il Camposanto, dato che spesso le chiese primitive sono collegate, anzi inserite nell'area cimiteriale. Ma in difetto di ricerche e scavi sistematici nella zona in oggetto, rinunciamo in questa sede ad approfondire l'argomento, limitandoci a constatare che la chiesa romanica oggetto dell'attuale restauro, come s'è detto, è fabbrica originale, e ciò non pertanto non priva di tradizioni anteriori. Infatti di una costruzione in loco che comunque precedette l'organismo romanico esistono quanto meno le prove nelle potenti murature sulle quali si imposta il muro a monte della navata sinistra della basilica, lasciate in evidenza e che si possono leggere chiaramente nella documentazione fotografica (fig. 9 e 43). Ma ai fini del nostro studio la questione è del tutto marginale.

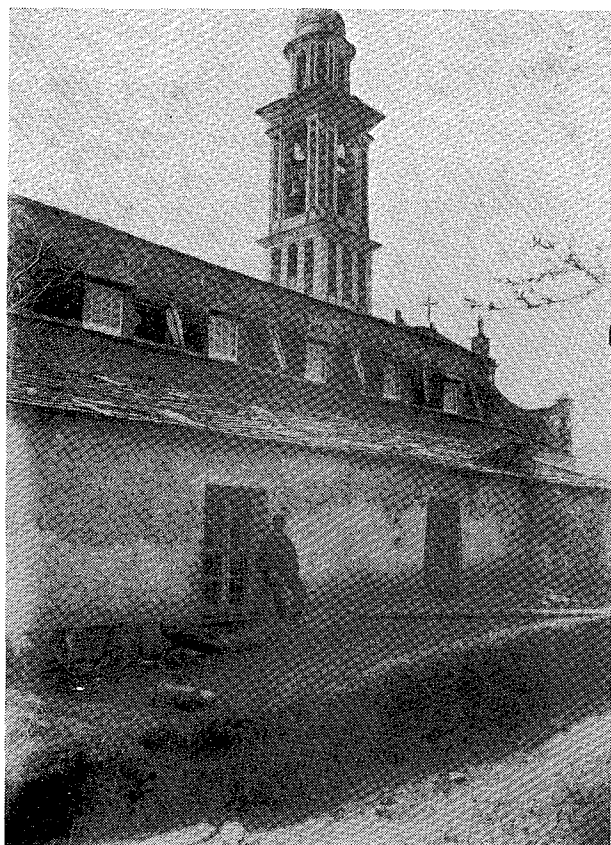
Certo più interessante sarebbe poter seguire le vicende della nostra « fabbrica » nei secoli successivi fino all'odierno restauro. Ma di ciò poco o nulla sappiamo. Il relativo declino dell'importanza della pieve col sec. XIII sembra confermato dal fatto che per secoli le sue strutture non hanno subito sostanziali mutamenti. Infatti non troviamo traccia di inserimenti gotici, ed anche la prima età rinascimentale non sembra aver apportato alla chiesa altri elementi se non meramente decorativi o piccoli inserti monumentali o funzionali, come i due cibori marmorei, l'uno quattrocentesco e l'altro del 1606, di cui ci dà notizia il D'Andrade, e che oggi si conservano nella chiesa nuova, o gli elementi del battistero e gli altari, anch'essi riutilizzati come la grande balaustina marmorea che era d'obbligo nel Settecento (3). Per trovare un elemento nuovo di carattere architettonico di qualche rilievo, bisogna giungere al tardo barocco, anzi al primo Settecento, quando, conforme ad un gusto ormai generale, cui non è estraneo qualche motivo « liturgico », di funzionalità culturale, suggerita dalla Riforma, si attua qui, come in innumerevoli altre chiese della Liguria, lo sfondamento dell'abside antica e la creazione del profondo presbiterio. Basti ricordare, per ovvia analogia, a Genova S. Maria di Castello o S. Donato, fuori città S. Siro di Struppa, e, per limitarci ad

(2) F. TERRILE, cit., pag. 33. Come già nella vecchia chiesa, così ancor oggi nella nuova a S. Onofrio è dedicato un altare: quello a sinistra dell'altar maggiore. In esso è stata tumulata la salma di Mons. Benvenuto.

(3) Su alcuni elementi dell'arredo « classico » del S. Ambrogio v. oltre, a pag. 58 ss.



4. — Una rara fotografia ottocentesca della vecchia parrocchiale in un giorno di festa. La maschera barocca, con le grandi lunette, le volute, le statue-pinnacoli, le macchie di colore del campanile, non riesce a vincere il senso di forza che spira, quanto meno, dallo slancio della torre campanaria.



5. — Il fianco a monte della chiesa vecchia in una fotografia del D'Andrade (che qui è ritratto seduto in posa mentre a terra in primo piano è la cassetta del pittore). È già cominciato lo sterro per la costruzione della chiesa nuova. Gli archetti pensili coronano anche su questo lato la parete della navata centrale.

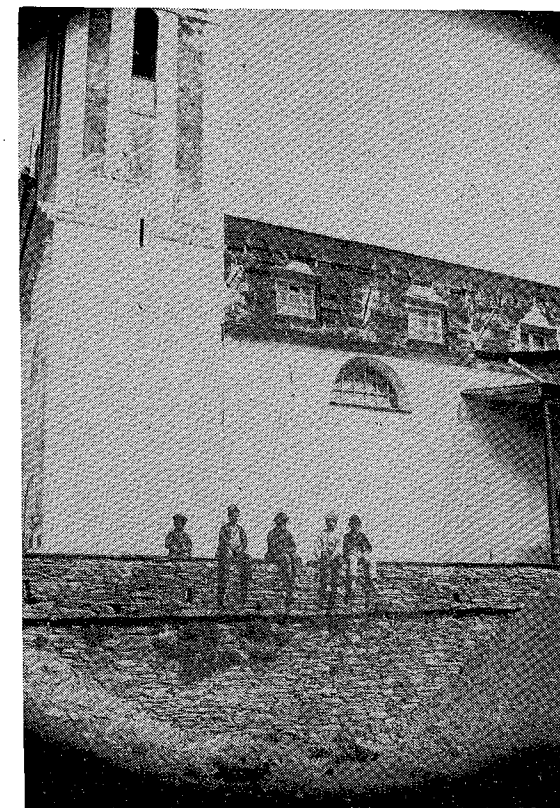
esempi classici non ignoti ai nostri lettori, S. Siro di Montale di Levanto (4).

La « cronaca » della nostra fabbrica si rifà intensa sul finire dell'Ottocento, quando si ridesta la curiosità storica, ed anche artistica, intorno ai nostri antichi monumenti, anche delle campagne. Una descrizione fedele, pur se alquanto opaca, come sempre, dello « stato » della chiesa (l'edificio, gli altari, le immagini sacre) subito prima del suo abbandono, della sua chiusura al culto, ce la danno i Remondini (1890) (5). I quali non sono certo insensibili anche al valore architettonico dell'edificio « ... di bella imponenza per la costruzione in pietre quadre, ben più meritevole di ammirazione che non le così dette meraviglie di Uscio... » (una quercia

(4) A S. Siro di Struppa a rigore non si tratta di sfondamento, ma solo di sopraelevazione dell'abside romanica. In compenso il presbiterio è stato prolungato a scapito del primo elemento della navata centrale. - Per S. Siro di Montale v. R. TRINCI, *La « Pieve di Ceula » e l'arte protoromanica della Liguria Orientale*, Boll. Lig., VI 1954, pag. 19-34. - Naturalmente nel corso del Settecento con la creazione del nuovo presbiterio tutta la fabbrica, esterno ed interno, viene rivestita dagli intonaci che mascherano le strutture romaniche, senza peraltro distruggerle, e viene « arricchita » di infissi ed altari barocchi, che trovano diligente descrizione nelle pagine dei REMONDINI, op. cit. a nota 5.

(5) D. e M. REMONDINI, *Le Parrocchie ecc., Regione IX*.

6. — Il fianco meridionale, in un'altra fotografia del D'Andrade. Anche qui il muro perimetrale sotto il coronamento di archetti è perforato da una lunetta e da una serie di luci rettangolari barocche. La porta laterale è protetta da un tettuccio moderno di un tipo elementare diffuso nell'architettura rustica della zona montana. Notevole il robusto muro di contenimento del terrapieno su cui è costruita la chiesa.

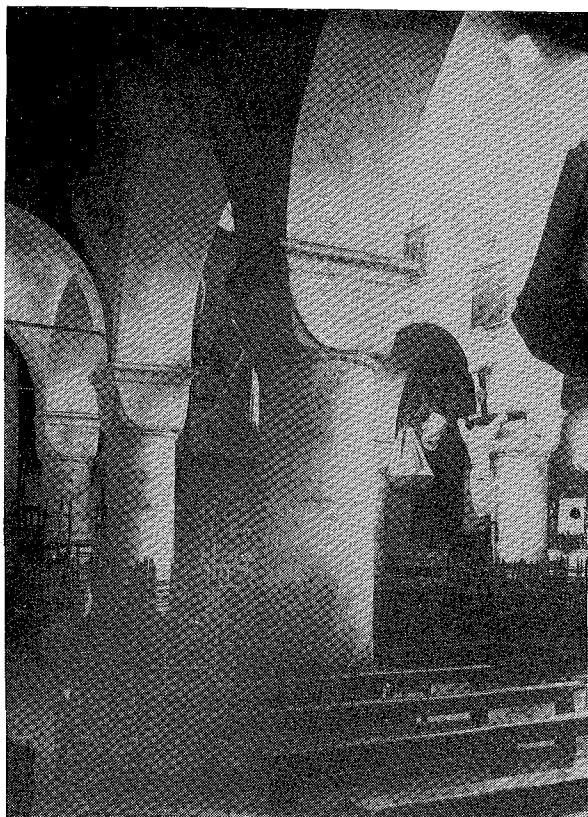


ed una casa sull'acqua...) (pag. 215 seg.). L'intonaco dell'interno, « a dir vero sconsigliato », risulta recente.

Ma la chiesa che da otto secoli degnamente esercita le sue funzioni pievane e suscita ancora l'ammirazione dei Remondini non appare più sufficiente per la cresciuta comunità dei fedeli al nuovo arciprete Giacomo Benvenuto, che ne auspica la distruzione per costruire sulla sua area una chiesa più grande e più « moderna ». Va rilevato che da oltre un decennio è aperta la rotabile da Recco, che forse ha inciso il piazzale antistante alla pieve, modificandone in misura notevole, da un punto di vista « paesano », la funzionalità.

La vicenda si segue quasi giorno per giorno, nella sua « drammaticità » a volte non priva di qualche lato quasi umoristico, nel già ricordato « *Diario* » di Mons. Benvenuto (6); ma trova autorevole conferma nel carteggio ufficiale dell'« Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Piemonte e della Liguria in Torino », che precede e prefigura le nostre Soprintendenze ai Monumenti.

(6) G. BENVENUTO, *Diario*, cit. - La narrazione che ci interessa vi è svolta in due tempi, nelle pagg. 25-29, con discreta sobrietà, e nelle pagg. 58-77 con grande ricchezza di particolari e notevoli vibrazioni polemiche. V. l'Appendice II a pag. 61 ss.



7. — Una delle due fotografie D'Andrade dell'interno della Chiesa Vecchia. Il pavimento rialzato che accorcia i già tozzi pilastri, la fitta distesa dei banchi e l'accumulo dei lampadari a pera fasciati conferiscono per vero all'ambiente l'aspetto di uno spazio chiuso e mortificato.

Il nuovo dinamico Arciprete, che resse poi la parrocchia per ben 52 anni (1891-1943), convinto tra l'altro che la vecchia chiesa ridotta in uno stato veramente indecoroso, non fosse più sufficiente per l'accresciuta popolazione del paese, era riuscito a convincere a sua volta i fabbricieri e tutta la popolazione della necessità di abbattere gran parte del vetusto edificio per riedificare praticamente ex novo sull'area stessa e con i materiali di quella un tempio più grandioso. L'iniziativa pare abbia suscitato l'entusiasmo di tutti, sicché la deliberazione fu presa molto sollecitamente, già il 16 febbraio del 1893, ed i lavori di sterro ebbero inizio la domenica 26.

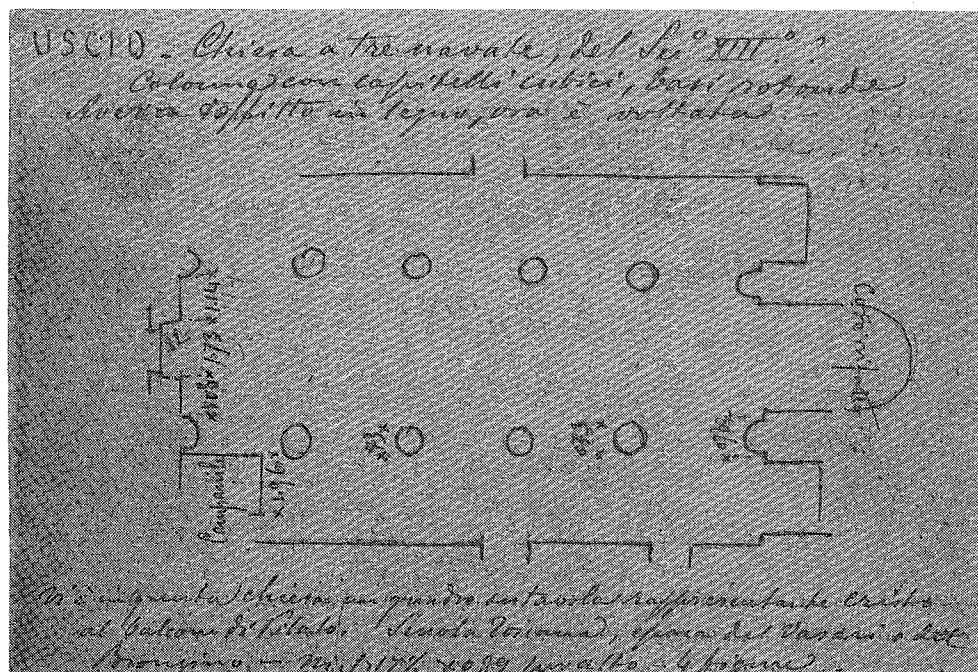
Senonché qualche nostalgico dell'antico, o qualche estimatore dell'arte, in paese o piuttosto nella città metropolitana (abbiamo già visto l'interesse dei Remondini per le « pietre » di S. Ambrogio), dovette fare opposizione, o quanto meno avvertire riservatamente l'« Ufficio » torinese, retto da quella personalità d'eccezione che fu Alfredo D'Andrade, cui si deve una lettera, in data 31 marzo '93, con cui garbatamente, ma in modo perentorio, invita la Fabbriceria a costruire pure la nuova chiesa dell'ampiezza desiderata, ma « senza in alcun modo compromettere la

vecchia chiesa ». In tale circostanza il D'Andrade venne anche personalmente ad Uscio, come attestano la pianta della pieve con precise annotazioni che si conserva a Torino assieme a quattro fotografie, in una delle quali è ritratto lo stesso Direttore (7).

Della vicenda « diplomatica » non sarà inutile rievocare alcuni altri particolari. Il dissenso, non ostante il conclamato « entusiasmo » di tutta la popolazione, doveva essere più profondo di quanto non apparisse (8). Infatti ben due ingegneri, officiati a redigere il progetto della chiesa nuova, per vari motivi avevano declinato l'invito (*Diario*, pag. 64), ed il terzo, che poi realizzerà l'opera, l'ing. Camillo Galliano di Genova, già prima del « veto » torinese aveva temporeggiato a lungo prima di presentare il suo disegno (*Diario*, pag. 67 e 68), e con lettera in data 29 marzo 1893, pervenuta il 31 (la diffida del D'Andrade porta la data del 30 marzo), sollecitava dal Direttore dell'Ufficio dei Monumenti una lettera di formale opposizione al progetto che prevedeva la distruzione dell'antichissima chiesa, sulla necessità della cui salvezza egli era riuscito a convincere l'arciprete ed i fabbricieri, sia pure a malincuore e forse obtorto collo; « ma la maggior parte della popolazione riteneva trattarsi d'una gherminella... » (Appendice II, Doc. n. 1) (9).

Nell'ottobre del 1894 i lavori della chiesa nuova sono pressoché terminati, ed il Galliano sollecita l'apertura di una pratica per il restauro del-

- (7) Il carteggio tra l'« Ufficio Regionale... » e l'Arciprete di Uscio si conserva presso la nostra Soprintendenza; le fotografie del D'Andrade sono negli archivi del Museo Civico di Torino, diretto dal prof. L. Mallè, alla cui cortesia dobbiamo la riproduzione. È presumibile che la venuta del D'Andrade sia successiva alla lettera-diffida: un sopralluogo di accertamento effettuato quando i lavori di scavo a monte della chiesa vecchia per aprire l'area per la nuova erano già iniziati da tempo. - Può sembrare strano che il D'Andrade, in altre circostanze, come a S. Siro di Struppa, così diligente nel disegnare tutto, qui si sia limitato al modesto abbozzo di pianta che riproduciamo. Può essere che il « Direttore » ad Uscio non si sia trovato a suo agio, dato l'atteggiamento ostile del parroco e della popolazione; ma può essere anche che la presenza di un fotografo lo abbia esonerato dall'impegno di una documentazione più lenta e relativamente più imprecisa.
- (8) Una certa opposizione in effetti ci fu anche nel popolo augusino, in particolare nella frazione di Calcinara, che, nonostante gli impegni, non partecipò alla fabbrica né con danaro né con giornate di lavoro. Inoltre il *Diario* annota (pag. 68 sg) che una volta decisa la costruzione della nuova chiesa in uno spazio diverso dall'antica, si ventilò da qualche parte l'idea di trasferire la parrocchia più ad occidente, in zona più centrale rispetto alle varie frazioni. Ma in questa faccenda finì col prevalere la tenace opposizione dell'arciprete, giustamente preoccupato che il trasferimento potesse generare nuovi contrasti, e con ciò il definitivo accantonamento del grandioso progetto. D'altra parte il rinnovamento della vecchia chiesa plebana sostanzialmente *in loco* aveva un significato ideale, e quasi spirituale, se si consideri che della pieve romanica, oltre forse altri elementi oggi non più individuabili entro le strutture posteriori, rimanevano in posto il muro a monte fondato a sua volta sulle fondamenta più antiche che abbiamo segnalato; sicché tale muro potremmo felicemente battezzarlo come simbolo concreto della « fede degli avi ».
- A margine rileviamo come prima dell'inizio della nuova fabbrica lungo tutta la navata a monte della pieve si appoggiasse al predetto muro un edificio minore, chiaramente visibile nelle vecchie fotografie (figg.) ed in particolare in quella col D'Andrade, scattata quando l'antica costruzione, che doveva fungere da sacristia e ripostiglio, era ancora intatta, mentre lo scavo per la costruzione nuova era già in atto.
- (9) V. *Diario...*, pag. 68 sgg.



8. — La pianta della Chiesa Vecchia: schizzo a penna del D'Andrade (1893). La didascalia, dopo la sobria illustrazione delle opere d'arte della chiesa (per cui v. oltre la nota della dott. Terminiello, pag. 58), dice: « All'esterno della chiesa si vede nella sua parte alta una porzione del muro della navata maggiore costruita in pietra da taglio, con cornice su archetti su modiglioni (ogni archetto è tagliato su di una pietra) — La Chiesa è orientata — Il campanile innestato nella chiesa pare antico nella sua parte bassa ».

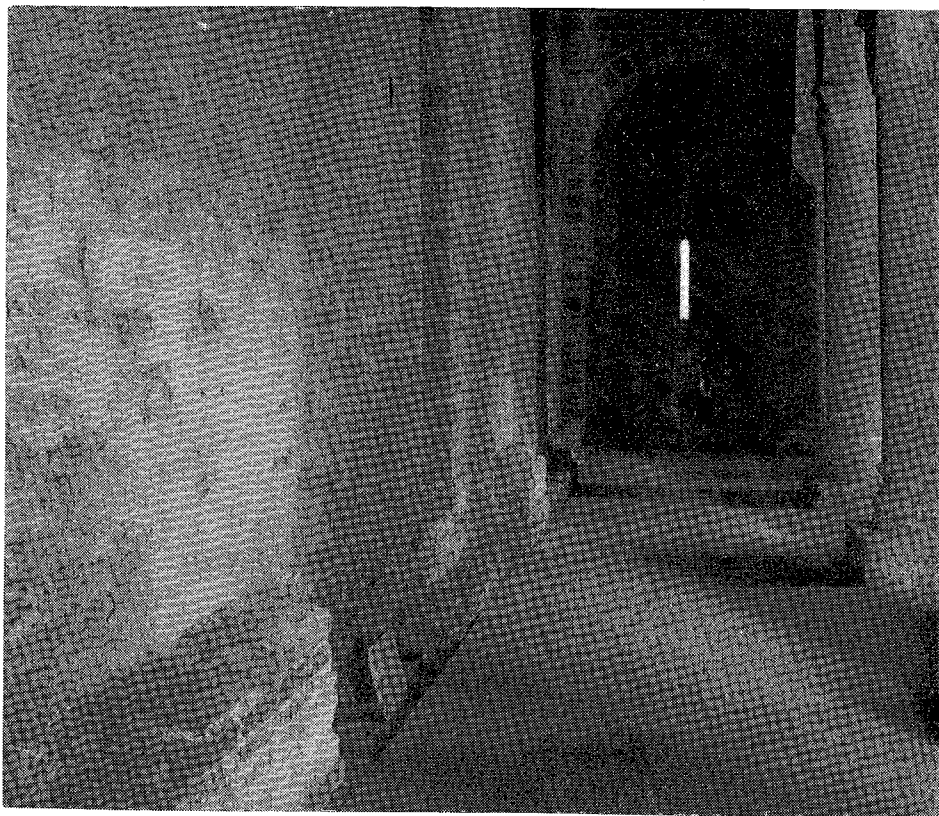
l'antica. Tanta sollecitudine (e già prima, nel preparare il progetto commessogli dalla Fabbriceria, tanta negligenza e lentezza, di cui riferisce con preoccupazione e quasi con scandalo il Parroco nel suo Diario) non sembrano forse significare che le « nostalgie » ed il « malumore » di cui s'è detto hanno un nome: Camillo Galliano? Certo è però che il nostro ingegnere, salvato il monumento antico (al limite, se si considera l'infelice accostamento del vecchio e del nuovo), non si risparmiò per fare grandioso e soprattutto luminoso, anche indulgendo ad una moda del tempo ed in particolare ad un gusto « locale, della Fontanabuona e di tutto il Chiavarese, il nuovo tempio, che oggi si affianca all'altro in un accoppiamento non bello, ma molto sintomatico. Esso sarà inaugurato il 16 Giugno 1895, dopo due soli anni di intenso lavoro, cui di fatto partecipò tutto il popolo (10).

(10) Naturalmente la vistosa decorazione del tempio venne a gradi negli anni successivi, prima col trasferimento di altari, statue, edicole, battistero e della grande balastrata barocca dalla chiesa vecchia, poi con integrazioni ed aggiunte varie nel gusto del tempo; piazzale e scalinata in ardesia sono del 1901, il pulpito del 1904, la facciata del 1908, la decorazione della volta del 1914 (Cfr. *Diario...*, pagg. 30 ss.); del '32 infine sono gli stucchi e le dorature e « una felice riproduzione in gesso delle statue dei dodici apostoli che si ammirano a Roma nella Basilica di S. Giovanni in Laterano » (TERRILE, cit., pag. 34), opera dell'impresario Giovanni Maggi.



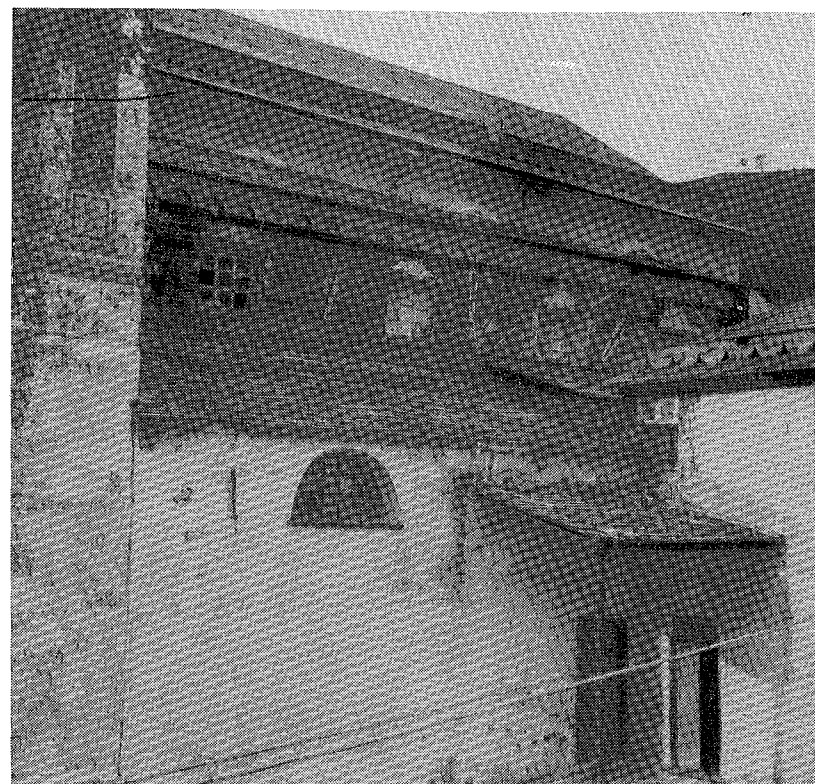
9. — La facciata del vecchio S. Ambrogio nel 1940, quale appariva prima degli ultimi restauri presso la chiesa nuova che incombe a sinistra, morticata nel fastigio e nel respiro dell'ala a monte con la sopraelevazione del muro d'ambito in funzione della nuova fabbrica. A destra, presso il campanile, l'alta figura di Mons. Benvenuto.

Ma le questioni con la Direzione dei Monumenti non sono ancora finite. Evidentemente le sollecitazioni del Galliano non hanno trovato eco (o danari) a Torino, e la vecchia pieve, salvata, ma lasciata in abbandono, è divenuta oratorio, magazzino della chiesa, palestra per i giochi dei ragazzi. Forse il solerte arciprete si è rassegnato alla conservazione del vecchio « rudere », ma non è riuscito a convincersi ch'esso sia un'opera d'arte (e noi non ce ne meravigliamo: certo non era, e forse non è, ancor oggi, il solo...). Nel 1905 un nuovo scambio di lettere dal tono piuttosto vibrato tra il D'Andrade ed il Parroco: il Direttore ha saputo che la pieve, « che figura nell'elenco ufficiale dei Monumenti », è « diventata il luogo preferito dai monelli per farci i loro giuochi tutt'altro che adatti al



10. — Quanto di un muro antichissimo, che sembra l'unica traccia palese di una costruzione più antica (la « fede degli avi »), rimane al margine della navatella sinistra, a fondamento della parete romanica, poi sopraelevata per costituire la parete meridionale della chiesa moderna.

luogo », ed in modo alquanto rude invita ad ovviare all'inconveniente. La risposta di Don Benvenuto è piuttosto risentita. Egli ravvisa nelle accuse « spirito di livore contro il Parroco o contro la Fabbriceria ». Le « adunanze della Compagnia o Confraternita dei Sette Dolori » possono essere alquanto vivaci e movimentate, « semplici parole un po' più vive che certo non nuociono al Monumento ». Ora, « altro è discussione di uomini seri, ... altro è il bordello continuato dei monelli della Parrocchia ». E c'è anche sorpresa nel leggere che la chiesa è ufficialmente « Monumento »: fino ad ora la Fabbriceria possedeva « una semplice proibizione di toccarla... ». Di fronte a tale tono, che sfiora l'irriverenza, e non è priva di una inconsapevole ironia, non meraviglia certo che il D'Andrade risponda con tono asciutto, quasi « seccato ». Peraltro, quanto alla « mancata notifica » della registrazione del Monumento va notato che l'« Elenco Ufficiale » era forse solo un fatto interno dell'Ufficio, senza particolare valore legale, perché la legge costitutiva della protezione dei

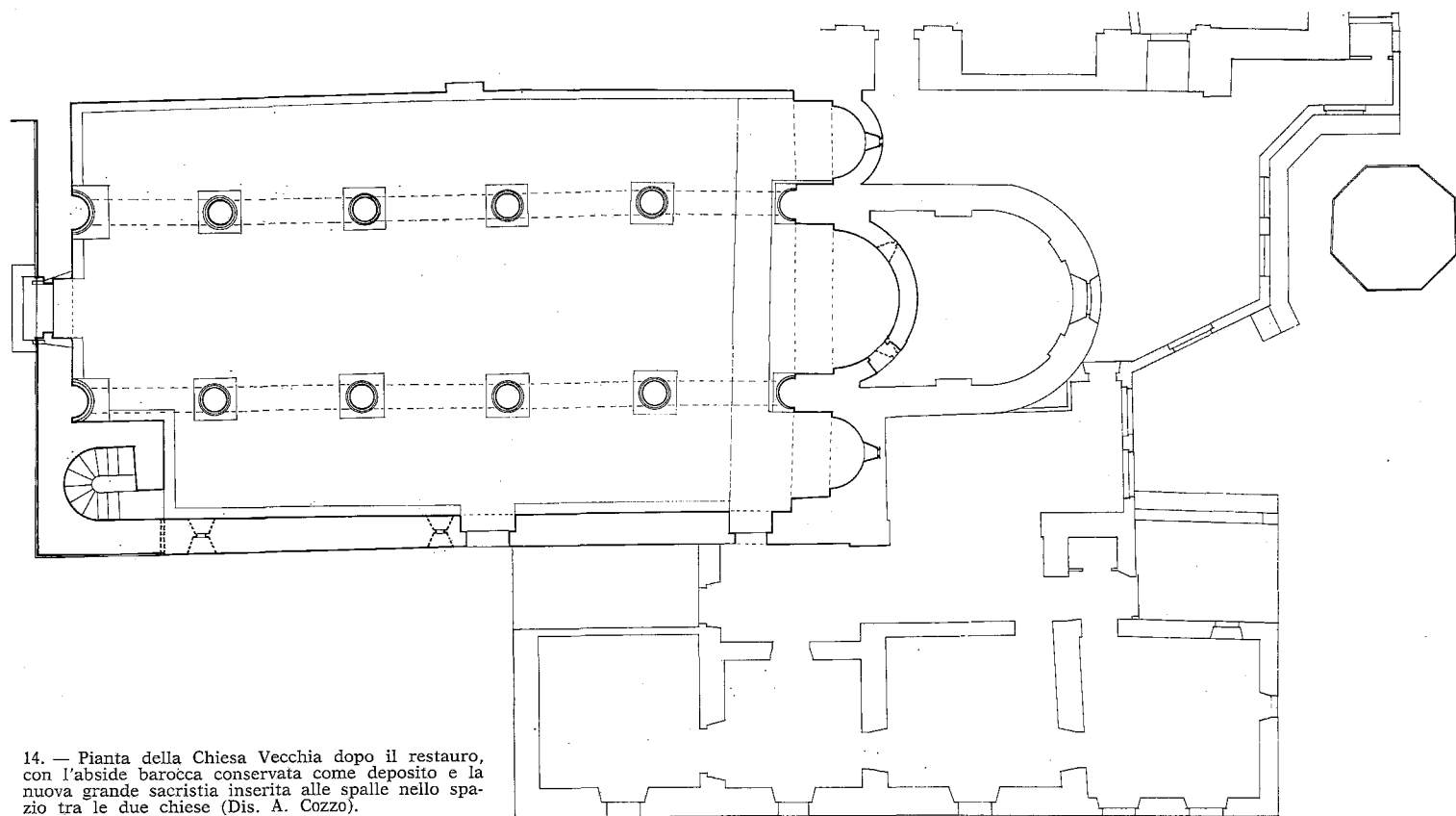
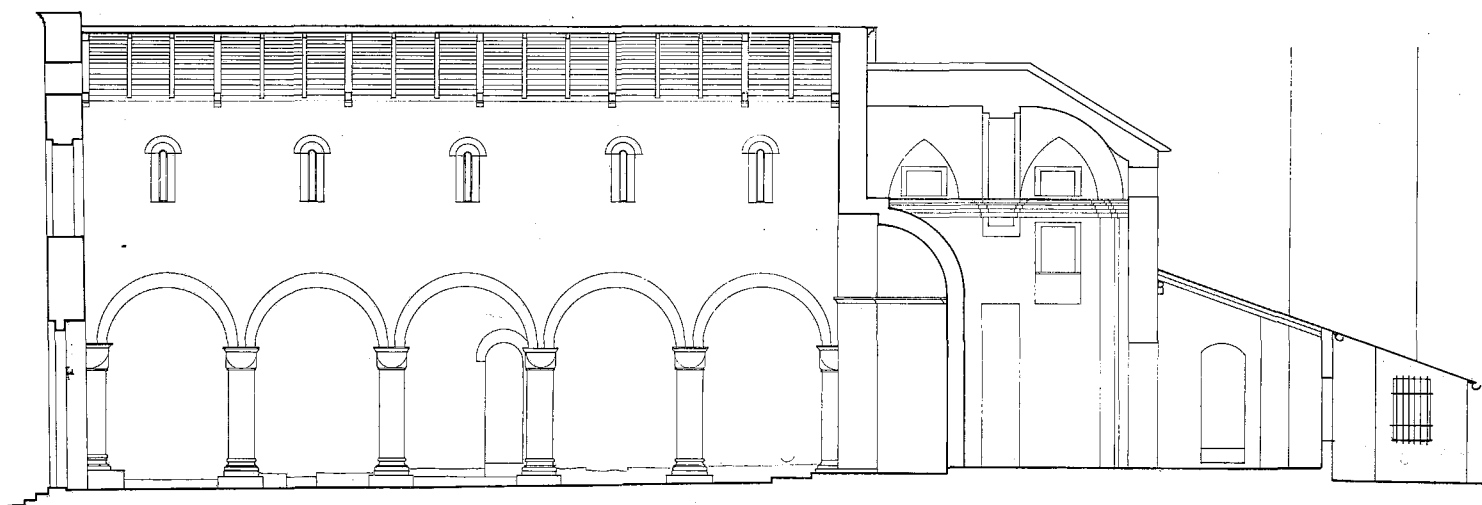
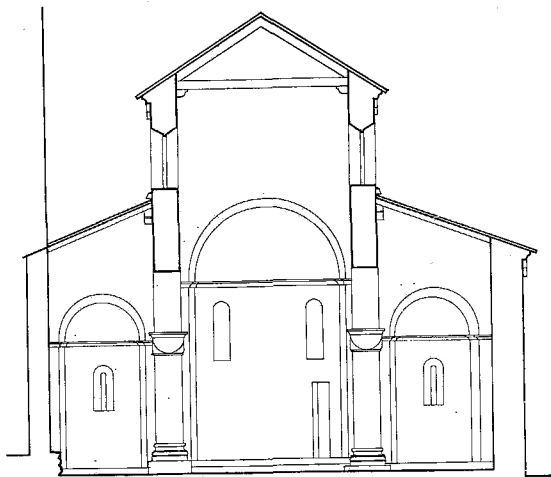


11. — Il fianco sud nel 1940: nulla è mutato da quasi cinquant'anni (v. fig. 6), neanche il tettuccio a copertura delle due porte, della chiesa e della canonica. Ma nello sfondo, nonostante la prospettiva dal basso, emerge il paratone bianco della chiesa nuova.

Monumenti è del 20 giugno 1909, n. 364, e la notifica per la « Chiesa parrocchiale di S. Ambrogio » in Uscio è del 17 dicembre 1920.

Nulla di nuovo da registrare, per riguardo alla chiesa vecchia, nel ventennio fino al 1940, quando la Soprintendenza ai Monumenti della Liguria, retta già dall'arch. Carlo Ceschi, riscoperse la pieve di Uscio. È di quest'epoca infatti la prima documentazione fotografica diretta dell'Ufficio, la quale dimostra che in poco meno di mezzo secolo nulla era stato fatto per recuperare il monumento, tutto era come prima. L'intonaco settecentesco, che aveva fasciato tutto l'edificio, salvo i muri esterni della navata centrale, non ostante le riprese ottocentesche, sussisteva sbrecciato e scolorito. Senonché l'idea di un opportuno intervento veniva frustrato dal perdurare dello stato di guerra, durante la quale muore mons. Benvenuto, e con lui, per la parrocchia di Uscio, si conchiude un'epoca.

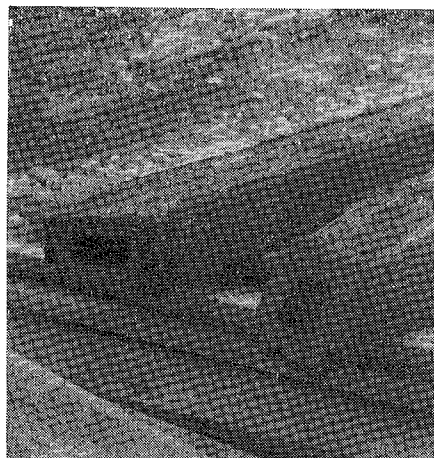
12. - 13. — Sezioni trasversale e longitudinale della Chiesa Vecchia, dopo il restauro (Dis. A. Cozzo).



14. — Pianta della Chiesa Vecchia dopo il restauro, con l'abside barocca conservata come deposito e la nuova grande sacristia inserita alle spalle nello spazio tra le due chiese (Dis. A. Cozzo).



15. — La grossa orditura del tetto antico durante il restauro.



16. — Due testate di colmo degli antichi puntoni del tetto.

2. ~ La cronaca dei restauri

Non è possibile, né sarebbe utile, fare una cronaca dettagliata dei restauri, realizzati nel corso di quasi un ventennio, con lunghi intervalli in cui lavori anche meno responsabili hanno spezzato il ritmo dell'indagine, per poi procedere alle conclusioni critiche generali. Ovviamente molti elementi per una preliminare valutazione tecnica e cronologica sono via via emersi nel corso dei lavori, ed un loro esame si è imposto immediatamente per la necessità di sistemazioni statiche o funzionali inderogabili. D'altronde è risaputo che le variazioni che il tempo e gli uomini hanno apportato all'impianto originale di un monumento si debbono leggere e documentare attraverso la relazione dei restauri via via effettuati.

Peraltro, stante l'eccezionale limitatezza dei rifacimenti verificatisi nel corso dei secoli e la loro specifica povertà, raramente si è presentata, nel nostro caso, la necessità di applicare il principio normale in simili circostanze, di lasciare per mezzo di restauri conservativi le testimonianze che i sedimenti architettonici hanno lasciato nel tempo. Nel caso specifico di Uscio, essendo stata la chiesa vecchia già nel 1895 spogliata del suo arredo « barocco » per trasferirlo nella nuova, di elementi posteriori alla costruzione originaria non sussisteva pressoché altro che lo sfondamento dell'abside centrale, con la creazione del presbiterio barocco e l'apertura di finestre e lunette luminose in luogo delle monofore sul fianco e in facciata. Deciso il ripristino, sulle tracce reperate, dell'abside romanica, il

17. — Un campione degli archetti pensili su peducci che coronano il fianco sud della navata maggiore, incisi in singole lastre di pietra ardesiaca.



18. — Archetti di recupero di pietra calcarea, a sagoma leggermente curvilinea, forse residuo del coronamento delle absidi originarie, distrutte con l'ampliamento settecentesco del presbiterio. Gli archetti furono infatti rinvenuti sotto il pavimento settecentesco della navata sinistra, nella seconda campata dall'abside.

problema è rimasto essenzialmente quello di recuperare con la fedeltà maggiore possibile, salvo il campanile, il monumento originario: ed i problemi della conservazione testimoniale si sono pressoché vanificati.

Esauriti tra il 1950 ed il 1951 alcuni lavori importanti, per danni di guerra, alla volta e alla facciata della chiesa nuova, il parroco don Cambiaso (11) si fa sollecito anche del restauro della vecchia pieve. Alcuni lavori di ripulitura delle colonne e dei muri dagli intonaci sbriciati e cadenti vengono eseguiti, per iniziativa dell'arciprete, dai ragazzi della parrocchia. Ma sul finire del '53 inderogabili esigenze di riparazione

(11) Ricaviamo queste notizie dalle aggiunte al *Diario* di mons. Benvenuto, redatte da don Cambiaso, che gli succedette nella parrocchia fino al 1955.

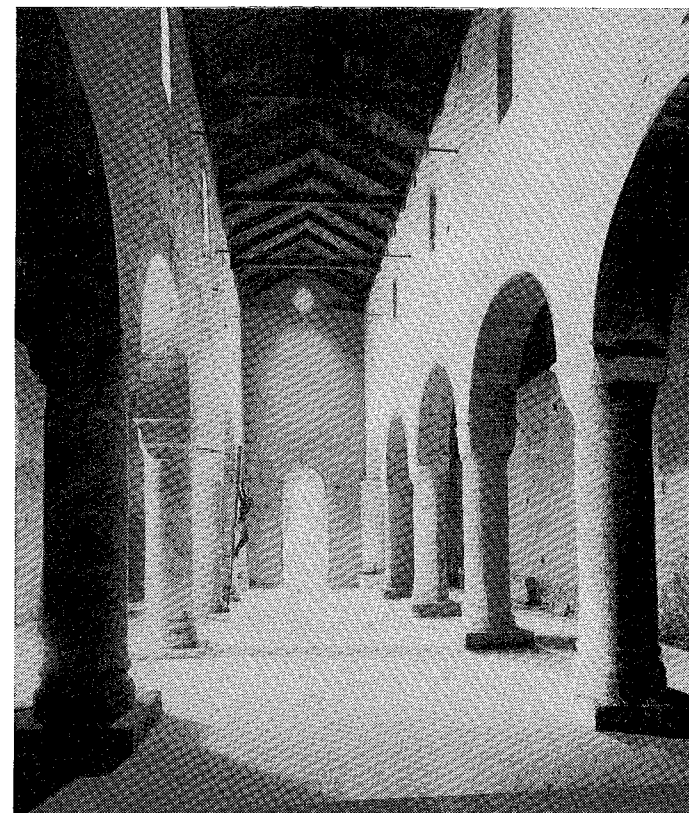


19. — Interno della Chiesa Vecchia in direzione della facciata prima dei restauri. Le false volte a crociera partono da piatte lesene ad intonaco, che nascono dall'aggetto dei capitelli romanici.

all'edificio, anche per la sua modesta funzione di oratorio e magazzino, richiedono l'intervento finanziario dello Stato e tecnico della Soprintendenza, ancor retta dal Ceschi. Il quale non ha più dubbi sulla necessità del restauro di un monumento tanto insigne, ed affida i lavori all'architetto Edoardo Mazzino, che oggi compie l'opera in veste di Soprintendente (12).

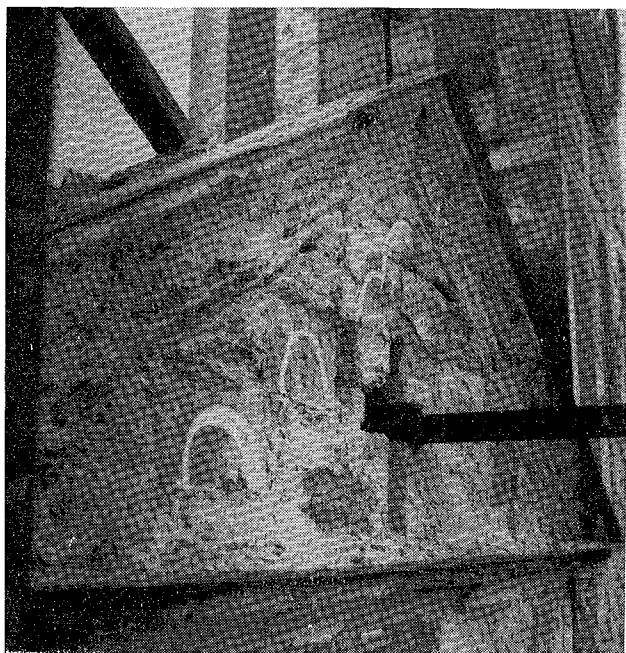
(12) I restauri furono eseguiti sotto la direzione dei Soprintendenti R. Pacini, A. Dillon ed E. Mazzino, essendo arcipreti i sac. Alfredo Cambiaso, Francesco Macciò ed Arnaldo Garbarino, attuale parroco. Eseguirono le opere sotto la direzione prima dell'arch. Mazzino (1954-62), poi dell'arch. M. Semino (1966-70), e con la costante assistenza del geom. Paride Cavalli e del disegnatore geom. Alessandro Cozzo, le imprese Giovanni e Corinzio Maggi, Dario Canepa ed Angelo Tronconi.

20. — La stessa prospettiva della Chiesa Vecchia dopo l'eliminazione delle volte e degli intonachi barocchi ed il ripristino del tetto visto a travature lignee.



L'intervento più urgente fu il rifacimento delle coperture, che comportava la revisione delle fiancate della navata centrale e del colmo della facciata. Nell'estate del '54 è stato completamente rifatto il tetto della navata centrale, rinnovando la preesistente armatura a vista secondo il tipo ligure, cioè con puntoni su dormienti uniti al colmo a maschio e femmina, come, ad esempio, quello molto antico della pieve del Montale di Levante, restaurato dal Trinci (13). Nel corso dei lavori è stato constatato che buona parte dei puntoni erano ancora efficienti, per cui furono riutilizzati. Frattanto erano state demolite le finte volte in canniccio, modeste e fatiscenti, e con esse, ovviamente, le lesene posticce in calce del rivestimento barocco, impostate sulla cornice dei capitelli cubici. Prima di posare il dormiente dei puntoni visti è stato fatto un cordolo di calcestruzzo armato di consolidamento, che tra l'altro lega al corpo della fabbrica il muro di facciata, che strapiomba discretamente, come vedremo, e per limitare le spinte orizzontali sono state poste in opera alcune catene in legno.

(13) V. R. TRINCI, *La Pieve di Ceula...*, cit., pag. 26, nota 12 e fig. 5; e cfr. E. MAZZINO, *La chiesa vecchia di Ruta*: Boll. Lig., IX 1957, pag. 71 e figg. 5 e 6.



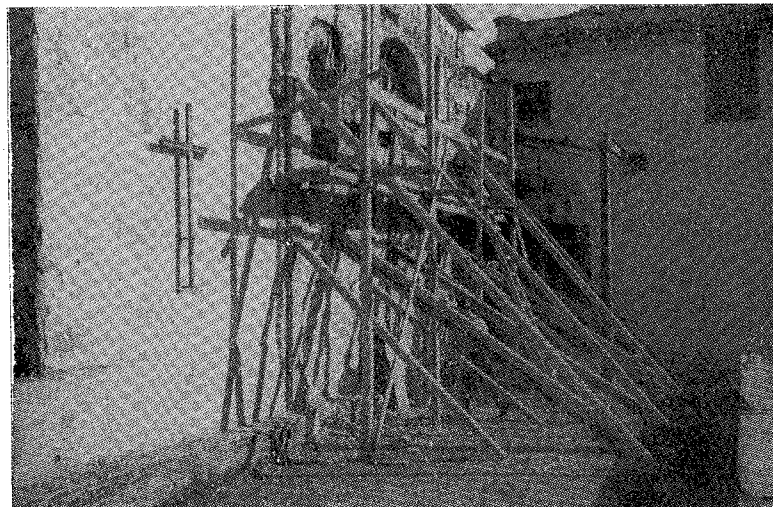
21. — Il timpano in facciata durante i restauri, col curioso partito degli archetti incisi in lastre rettangolari di pietra ardesiaca disposte orizzontalmente ma su una linea gradiente.

Questi lavori comportano la revisione ed il consolidamento dei muri portanti, conchiusi in alto da un coronamento ad archetti pensili scolpiti ciascuno in una pietra con peducci inseriti nella sottostante muratura. Essi risultarono in parte molto deteriorati, per cui furono sostituiti, mentre gli originali residui venivano ingraffati con staffe di rame. Durante questa fase dei lavori venivano rinvenuti, reimpiegati nelle murature, alcuni archetti pensili analoghi ai precedenti, ma a base curva, lavorati in una pietra calcarea diversa da quella degli attuali, per quanto anch'essa esistente in loco. È legittimo pensare ai resti della decorazione ad archetti pensili di un'antica abside, e pertanto di quella distrutta nel settecento per dar luogo al nuovo presbiterio (14).

Appartiene ancora a questa fase dei restauri, per logica connessione con i lavori di rifacimento del tetto, la prima sistemazione del frontone in facciata, dove sono stati rimossi i marmi decorativi barocchi (S. Ambrogio, S. Paolo e due Putti) e messe in evidenza le tracce degli archetti pensili, ma non rampanti, che lo concludevano in un curioso succedersi a scala di pietre quadre incise ad arco piano che infine si congiungono sopra la croce con un partito elementare di tre archetti sovrapposti a triangolo, che induce a sospettare un rifacimento tardivo e piuttosto maldestro.

(14) Il fatto piuttosto singolare della pietra diversa, più chiara e più tenera, di questi archetti di risulta, ha legittimato l'ipotesi, quanto meno « di lavoro », che si tratti di frammenti di una fabbrica più antica dell'attuale romanica; la quale peraltro non potrebbe ovviamente collocarsi fuori dell'arco del « romanico », e perciò prima del sec. XI. L'assegnazione della pieve a questo secolo, che proponiamo a conclusione, sembra oggi contraddirla ed escluderla.

22. — Una interessante fotografia documentaria del grosso lavoro di raddrizzamento del muro perimetrale destro, realizzato in loco con mezzi tecnici elementari.

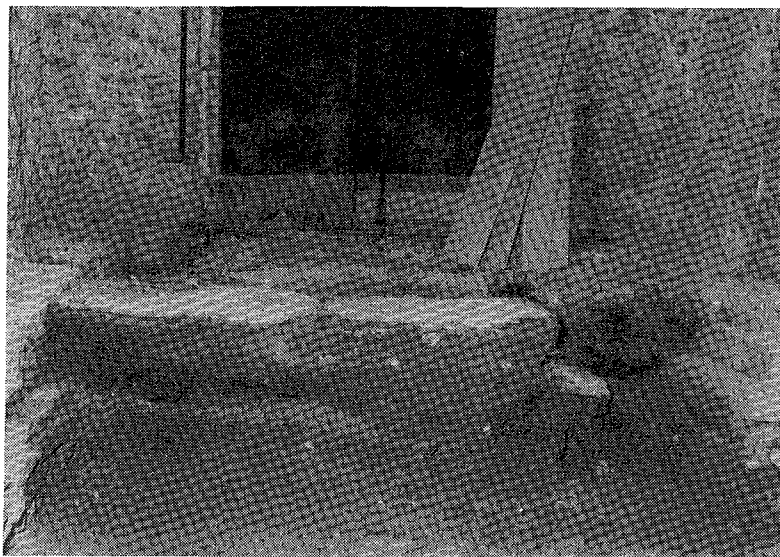


All'esame è riapparso del pari il classico motivo lombardo dei denti di sega, purtroppo in gran parte demoliti col rifacimento settecentesco.

Alla ripresa dei lavori di restauro nel 1958 si è finito di ripulire la pietra della facciata e si sono proseguiti i restauri del fianco sud, ove sono state ritrovate e ripristinate le monofore della navata minore e la porta collaterale con arco a tutto sesto.

Nel corso di tali opere si ebbe a constatare che un movimento di slittamento a valle e la spinta dei puntoni del tetto avevano provocato un accentuato fuori piombo del muro laterale esterno di questo fianco a mezzogiorno, con conseguenti vistose lesioni nei punti di collegamento con la torre campanaria da un lato e con le strutture della canonica dall'altra. Si imponeva quindi un'opera radicale di risanamento statico. A tale fine, tolta la copertura ed eliminata la volta in canniccio della navatella di destra, si è provveduto al raddrizzamento del muro secondo il sistema tradizionale. Formatì due telai di irrigidimento, uno esterno ed uno interno, mediante putrelle inserite orizzontalmente nella muratura e collegate verticalmente con travi distributori, formata dall'interno una crena alla base per tutta la lunghezza interessata e due altre crene verticali per isolare completamente la parete dalla canonica e dal campanile, sono state piazzate due serie di puntelli: la più bassa per portare la spinta, la più alta con funzioni di ritegno man mano che il muro si raddrizzava. Contemporaneamente all'interno, si tirava, tramite arganelli, con tiranti collegati al telaio irrigidente ed al muro della navata centrale, ed all'esterno si spingeva con martinetti. Come è ovvio, a raddrizzamento compiuto l'opera veniva sottomurata per garantirne la stabilità.

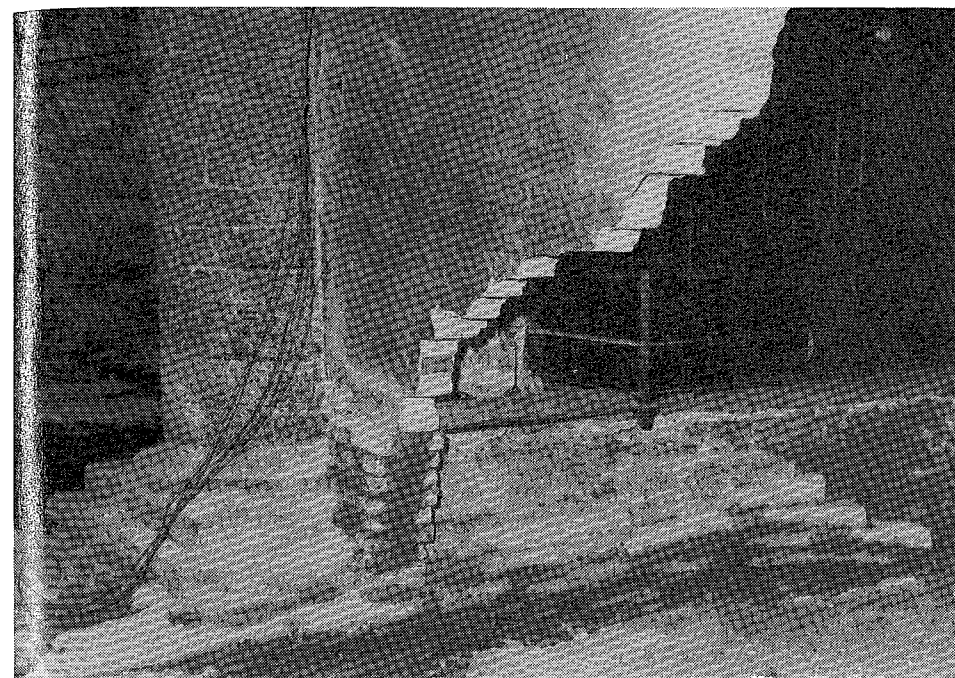
L'impresa ardimentosa, realizzata con mezzi elementari e risultati molto soddisfacenti, che consentivano la conservazione del muro origina-



23. — Lavori di ricerca nel suolo dell'abside sinistra.

rio senza rifacimenti maldestri, che facilmente assumono l'aspetto del falso, meritava che fosse qui ricordata e documentata (fig. 22). Sotto altro profilo, perché il fatto non ingeneri in un domani più o meno prossimo problemi critici inconsistenti, annotiamo che la crena alla base interna del muro, di cui si è fatto cenno, ad opera compiuta è stata mascherata con uno stretto corso di pietre murate al di sopra di una bassa risega originaria, che si riscontra lungo tutta la parete. Sempre in ordine a questo importante lavoro ricordiamo infine che per dar maggiore respiro alla fiancata è stata ridotta la canonica, creando una moderata rientranza. In questo settore è stata rimessa in valore una porta analoga all'altra della fiancata sud.

Nello stesso periodo furono fatti scavi e ricerche nell'interno della chiesa, al di sotto del pavimento ottocentesco, ed è stato ritrovato il piano di posa, nonché alcune tracce superstiti, del pavimento originario; ma per il momento non si è proceduto ad un ripristino, fruendo anche delle tracce emerse alla base delle murature, sia lungo la navatella settentrionale, che presumibilmente aveva un livello di un gradino più alto rispetto al pavimento restante della basilica, sia nella zona absidale, che dovrà attendere ancora due lustri il suo radicale restauro. Malauguratamente nel corso della successiva lunga pausa dei lavori (1958-1966), la esecuzione di un battuto di cemento, a scopo squisitamente funzionale, per tutta la superficie delle navate ad opera del parroco pro tempore, ha reso poi impossibile la prosecuzione delle ricerche in questo senso e con esse il ripristino integrale e corretto dei livelli pavimentali originari. Tale opera ha del pari impedito la sistematica esplorazione di un tunnel venuto in luce

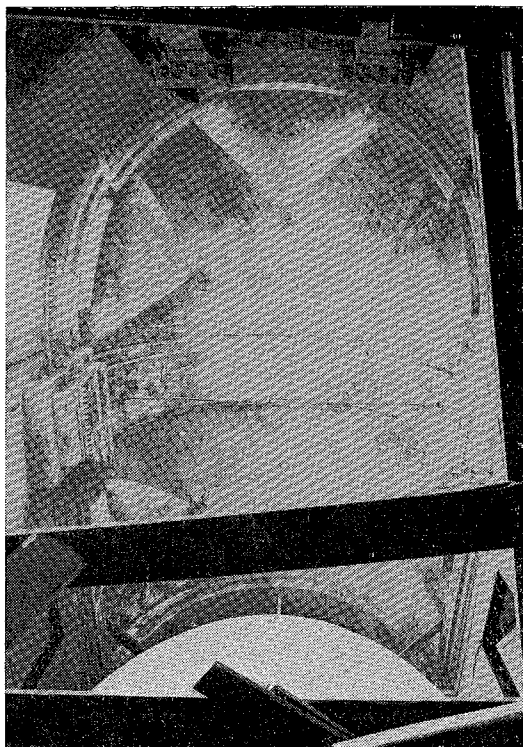


24. — Il ritrovamento delle fondazioni e dei primi corsi di muratura dell'abside maggiore, presso la semicolonna terminale di sinistra, dopo l'abbattimento del moderno muro in mattoni che separava dalla navata il presbiterio, trasformato in sacristia della chiesa nuova.

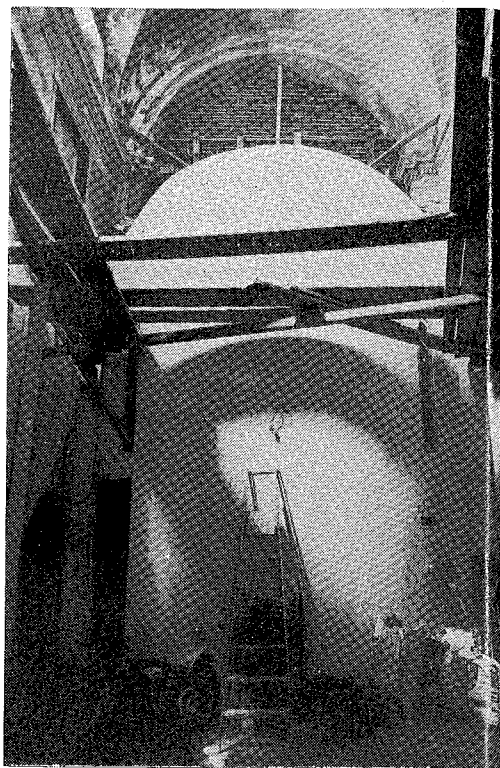
nel corso dei lavori nel centro della navata maggiore; in esso erano apparse delle tumulazioni che, sul momento, non sembravano denunciare una importanza storica di rilievo: ed il cunicolo era stato richiuso.

Nel '66 iniziava l'ultima fase del restauro, che doveva finalmente concludersi col ripristino relativamente totale del monumento, ormai stabilizzato nelle sue fondamentali strutture. Veniva così restaurata la parete nord, cui si addossa la chiesa nuova, mettendo in evidenza il portale ad arco a tutto sesto, affine a quello della parete contrapposta, il quale si apriva o all'esterno o su un locale affiancato (v. fig. 43); quindi le elevazioni della navata centrale, riaprendovi le monofore originarie, che, nonostante il taglio apportato alle aperture in età barocca per dare maggior luce all'ambiente, offrivano ancora chiari elementi per la loro integrazione. Naturalmente si è sempre avuto cura di trattare la pietra nuova in modo da differenziarla dall'antica.

Si è quindi affrontato il settore più delicato ed importante, quello absidale, in cui fino a questo momento tutto era rimasto nelle condizioni realizzate all'atto della sconsacrazione della chiesa, nel 1895; e cioè tutto il presbiterio settecentesco era stato adibito come sacristia e magazzino della chiesa nuova, separandolo dalle navate tramite un sottile muro in



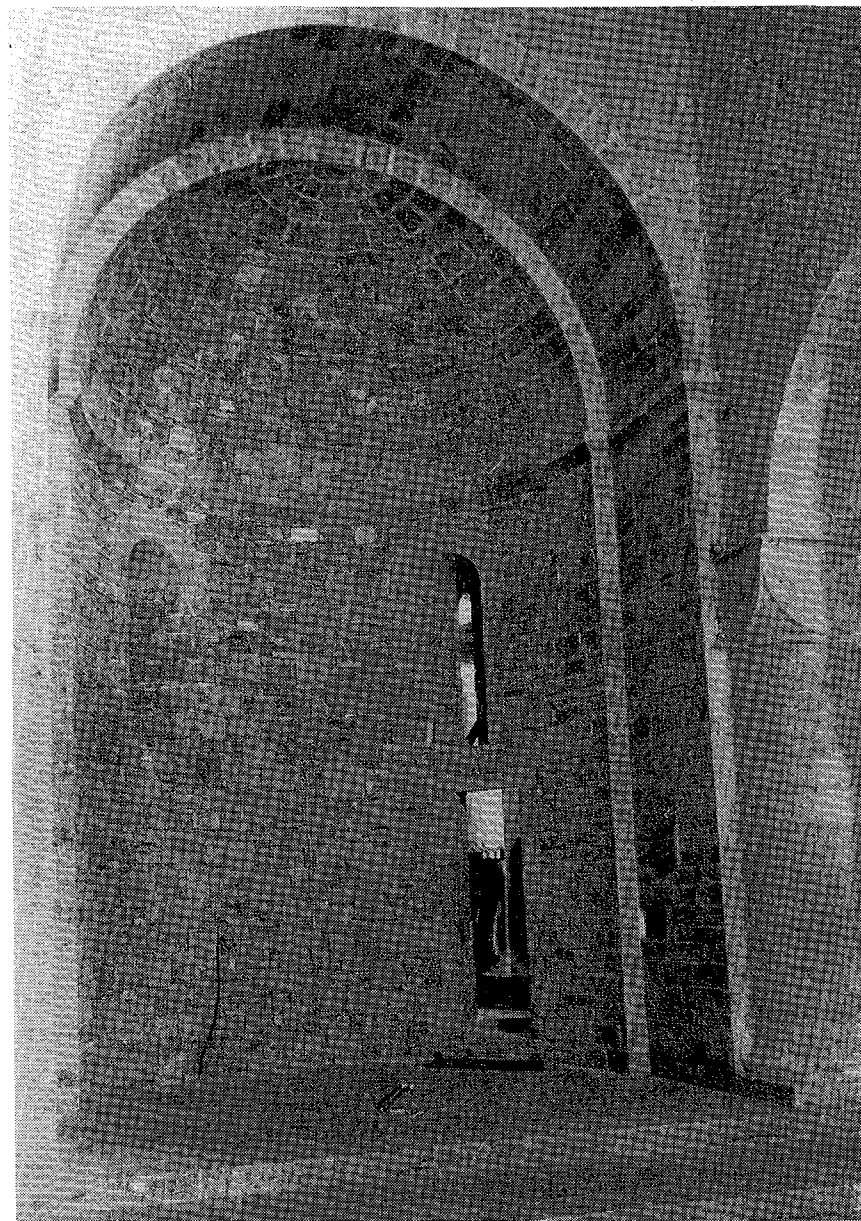
25. — La volta del presbiterio settecentesco, conservato come campione del rifacimento barocco dietro l'abside romanica ricostruita.



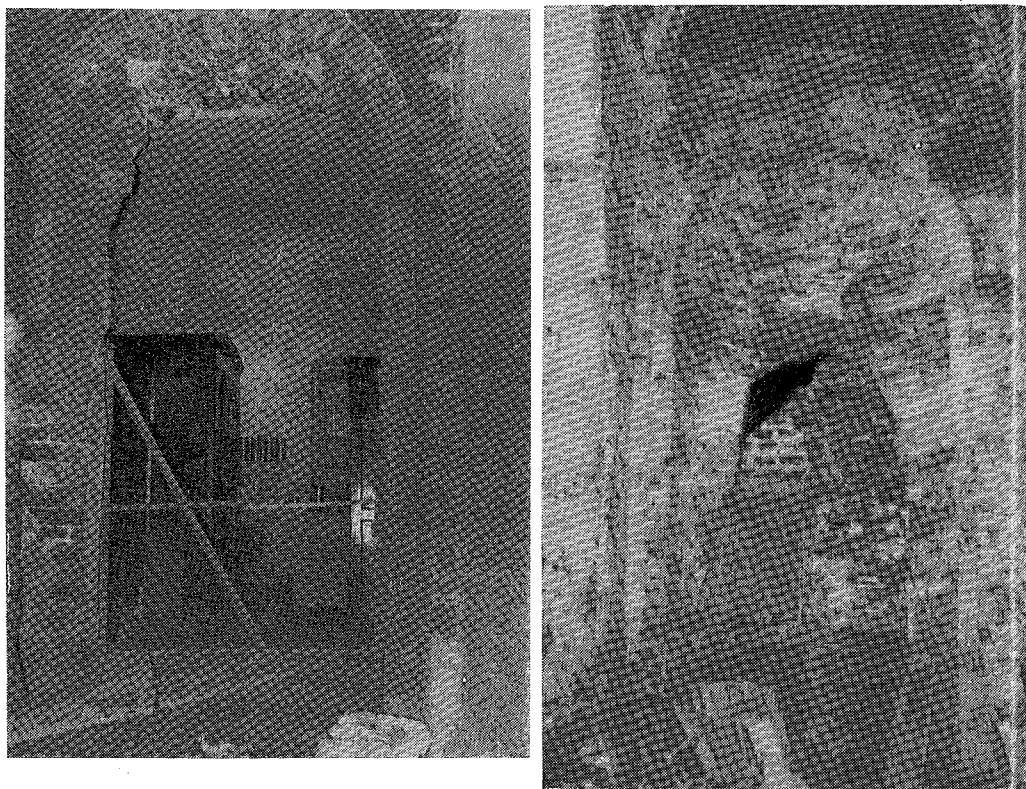
26. — L'estradosso della rinnovata abside romanica come si presenta nella sacristia. Qui verrà sistemato l'affresco staccato della facciata.

mattoni per tutta l'altezza del vano al limite dell'arco trionfale, ed ulteriormente soppalcando l'ambiente così creato per ricavarne un vasto solaio.

Pertanto, praticata un'ampia breccia nel tramezzo anzidetto, si sono eseguiti scavi là dove si presumeva l'esistenza dei resti dell'abside centrale romanica, e ad una profondità di circa ottanta centimetri se ne sono ritrovate le fondazioni ed una cospicua parte dell'elevato: quanto bastava per una corretta restituzione del volume dell'abside. Senonché a questo punto sorgeva tra i restauratori il problema di quale fosse la preferibile tra due soluzioni possibili: conservare, previo restauro, tutto il complesso presbiteriale barocco, ripristinando del muro absidale romanico solo un tratto, dell'altezza di un uomo o poco meno, da utilizzarsi come coro o cantoria; oppure ripristinare integralmente l'abside originaria rinunciando al modesto « Settecento » della « Sacristia ». Diverse considerazioni (la povertà sostanziale e lo stato di grave degradazione, per il soppalco ed altri inserti, del presbiterio barocco, il cui restauro avrebbe richiesto oneri finanziari ingenti ed inadeguati, e al tempo stesso la necessità di provvedere altri-



27. — L'abside maggiore, ricostruita sulle tracce dell'originaria e sul modello delle minori e di quella affine di S. Siro di Struppa. La muratura a sacco e l'uso del cemento per gli archetti delle due monofore fanno testimonianza del restauro integrativo.

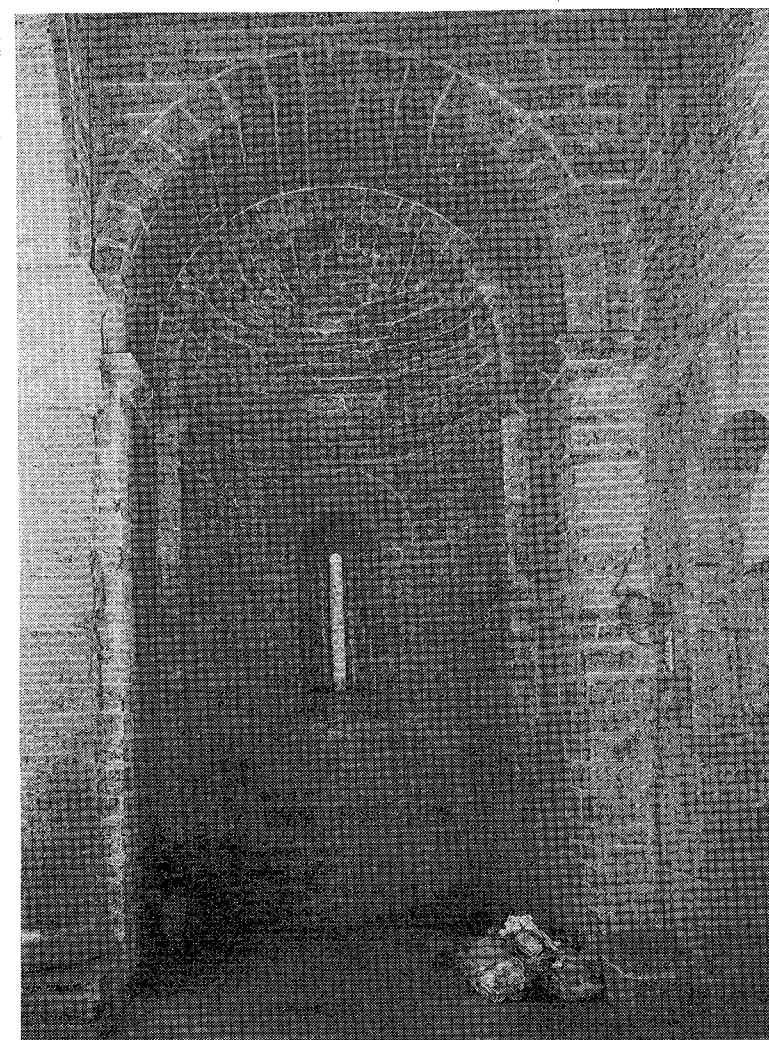


28. - 29. — I resti originali delle due absidi minori, recuperati con l'eliminazione degli inserti posteriori all'età romanica.

menti ad una spaziosa sacristia funzionale per la parrocchia; ma soprattutto il rilievo di quanto sarebbe apparso squilibrato il rapporto architettonico tra le potenti ed austere navate romaniche e l'aereo « barocchetto » dello sfondato settecentesco; in ultimo ancora un rilievo pratico, funzionale: la possibilità di riscaldare più facilmente un ambiente più raccolto nella eventualità dell'uso della chiesa come sede invernale del culto) hanno favorito la scelta della seconda soluzione, la ricostituzione essenziale dei rapporti spaziali romanici.

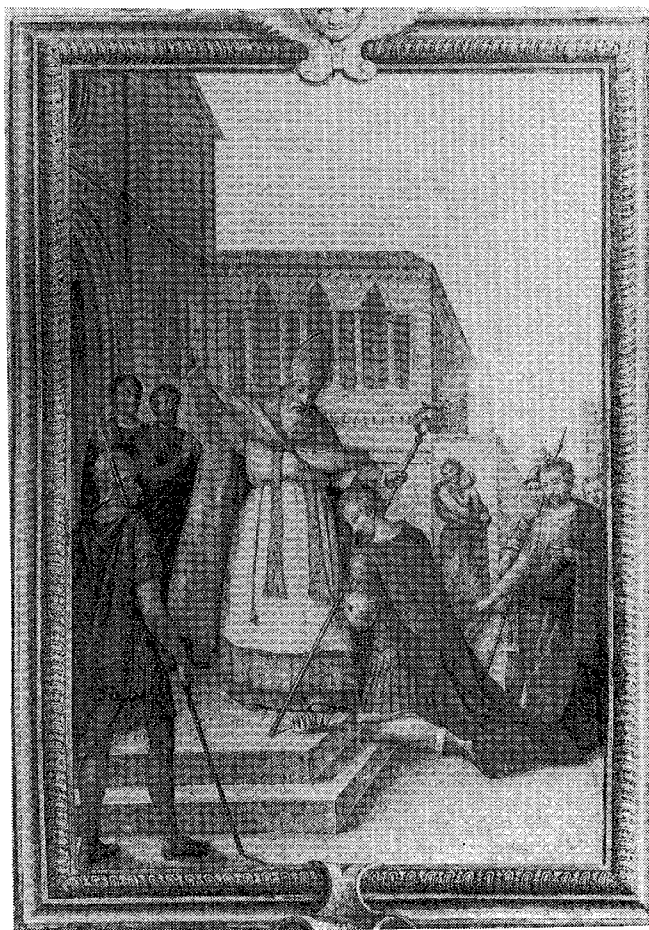
Anche in questo caso, onde non cadere in un falso grossolano, la muratura della ricostruzione è stata eseguita con pietra a sacco, che ben si differenzia e si distingue dall'antica pur restando ad essa simile nel colore e nel tono generale. Le monofore, ovviamente di « invenzione », sono state eseguite con schema semplificato e con archetto in cemento. La curvatura « esterna » sia dell'elevato che del catino, intonacata in bianco, è stata lasciata in vista verso la sacrestia entro l'abside settecentesca.

30. — L'absidiola di destra integrata e ripristinata nelle sue inequivocabili forme originarie. A destra il vano dell'antica porta di accesso alla canonica.



Quanto alle absidi minori, che erano ancora chiaramente delineate, con l'arco ed il catino intatti e la nicchia affatto leggibile, dopo esser state liberate dalle diverse soprastrutture e manomissioni, sono state restaurate con semplice aderenza agli elementi messi in luce. Le monofore, di una delle quali, quella di destra, si avvertiva ancora la sagoma nello spazio sfondato per inserirvi un camino, sono state ripristinate con i criteri prudenziali testé accennati per l'abside maggiore.

Il ripristino delle absidi nei loro originari livelli, riscoperti nello scavo, avrebbe consentito la ripresa del pavimento della intera basilica, se il battuto cementizio, di cui si è fatto cenno, non avesse reso troppo gravoso l'impegno. Ci si è quindi dovuto limitare a stendere un pavi-



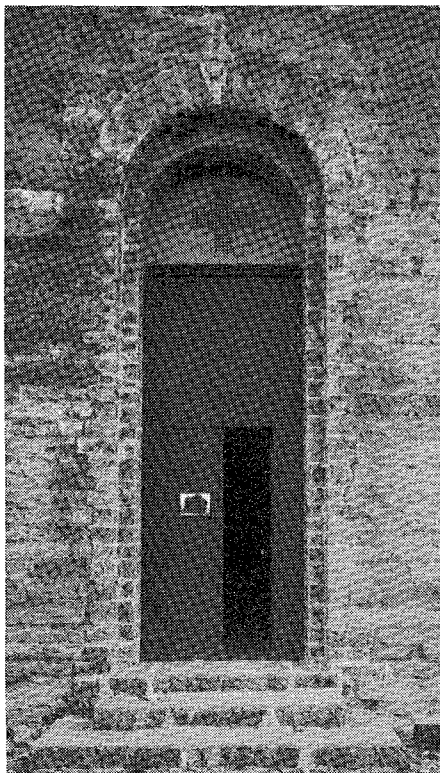
31. — L'affresco già in facciata, staccato e restaurato per essere conservato nel presbiterio-sacristia. La figura rappresenta S. Ambrogio che accoglie sulla porta della chiesa l'imperatore Teodosio.

mento, uniforme, in lastre di ardesia, « lavagne », di centimetri 40 per 40, quanto meno intonato all'ambiente. Tale pavimento, come certo già anche quello originario non ripristinato, come si argomenta dagli zoccoli delle semicolonne interne alla facciata, notevolmente più alti di quelli delle colonne, risulta ad un livello più basso della soglia esterna — fatto non raro nelle antiche pievi, ma qui più singolare per l'immediato divallare del terreno in facciata e a mezzogiorno della fabbrica (15) —; ma anche i gradini d'ingresso hanno avuto una sistemazione provvisoria, rispetto al livello originario ancora chiaramente leggibile nelle pietre di

(15) Di fatto in un edificio medioevale il minor livello interno in confronto di quello dell'ambiente è giustificato dal graduale innalzamento del suolo per sedimenti alluvionali o stratificazione di rovine, che presuppongono una situazione topografica pianeggiante, quale ad Uscio non sussiste. Rilevando l'alta scalinata che dalla carrozzabile sale al brevissimo sagrato, vien fatto di confermare l'ipotesi di una profonda escavazione « recente » che ha distrutto un antico più ampio terrazzo naturale.



32. — Un documento molto sintomatico dell'umile facciata in corso di restauro, col muro a pietra vista già ripristinato, ma ancora conservate le due lunette (la terza ovviamente era dipinta) e l'affresco, caro alla pietà dei fedeli; e del maestoso campanile, che, ingabbiato nelle impalcature dell'impresa che provvede al suo integrale restauro, appare anche più imponente. Il tutto tra le cortine da un lato della bianchissima chiesa nuova, dall'altro di un albero secolare che l'inverno, spogliandolo, ha reso più pittoresco ed aggressivo.



33. — La porta ripristinata nelle sue forme originarie, con la lunetta di ardesia traforata, di restauro.

parametro, e dovranno essere rialzati quando si potrà realizzare il restauro del sagrato.

Si è giunti così al restauro definitivo della facciata e del campanile. Per la prima, staccato l'affresco centrale, che rivestiva ormai soltanto un carattere affettivo per il popolo, e che verrà convenientemente sistemato nella sacrestia rinnovata, è stato chiuso il grande lunettone della fase barocca ed è stata ripristinata la monofora centrale, di cui si sono ritrovati tutti gli elementi necessari per il suo completamento. Per la loro sistemazione tecnica tutte le aperture, sia della facciata che dei fianchi, sono state provviste di chiusura in cristallo securit, inserito senza telaio a mezzo di crene nella pietra delle murature.

Il portale era completo nelle sue strutture essenziali. Non esistevano invece tracce del modo di riempimento della lunetta, per cui ad un rifacimento in stile si è preferita una soluzione moderna. Una putrella a vista, sulla quale fa battuta il portone, regge una lastra di lavagna di 5 centimetri, che fa battuta sui lati ed è fissata con zanche di bronzo. Sulla lastra è stata disegnata con fori al trapano una croce latina.

Il timpano, come abbiám visto, è la parte che ha subito danni più



34. — Le due chiese sorelle a restauri ultimati, eminenti al colmo della grande scalinata che sale dalla carrozzabile aperta nell'ultimo Ottocento: la povertà essenziale della vecchia accanto alla loquace esuberanza di un neoclassicismo provinciale della nuova.



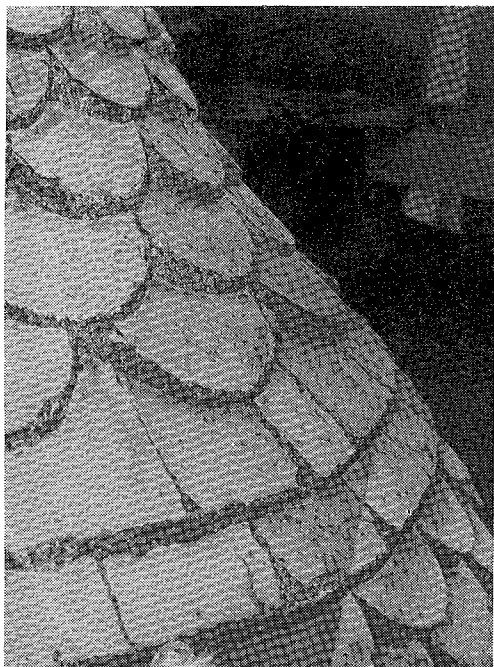
35. — Il paramento del campanile nella sua parte più antica ed originaria, con la risega verticale nel contatto col muro d'ambito della chiesa.

gravi dalle trasformazioni barocche; degli archetti pensili infatti è rimasta traccia lievissima, che si è evidenziata senza effettuare sostituzioni.

Per il campanile occorre fare un discorso a parte, anche perché durante i restauri si sono presentate allo studio varie ipotesi interpretative circa le sue vicende. Invero, se si osserva con attenzione il paramento in pietra della facciata, si avverte — e la misurazione lo conferma — che la sua apparecchiatura prosegue oltre il limite del muro della navata centrale sino ad un livello che supera nettamente quello della navatella a mare al vertice del tetto, con conci di pietra tanto lunghi che sarebbe stato ben difficile inserirli in una precedente muratura con una operazioni di cucì e scuci. Questo dimostra quanto meno la contemporaneità della facciata con qualcosa che oltrepassava la quota di colmo della navata minore. Quale interpretazione si poteva dare del fatto? Forse la presenza di un semplice campanile a vento in facciata? Ma a rigore, come preciseremo, il parametro anzidetto « gira » senza soluzione di continuità su tutto il lato a mezzogiorno della torre.

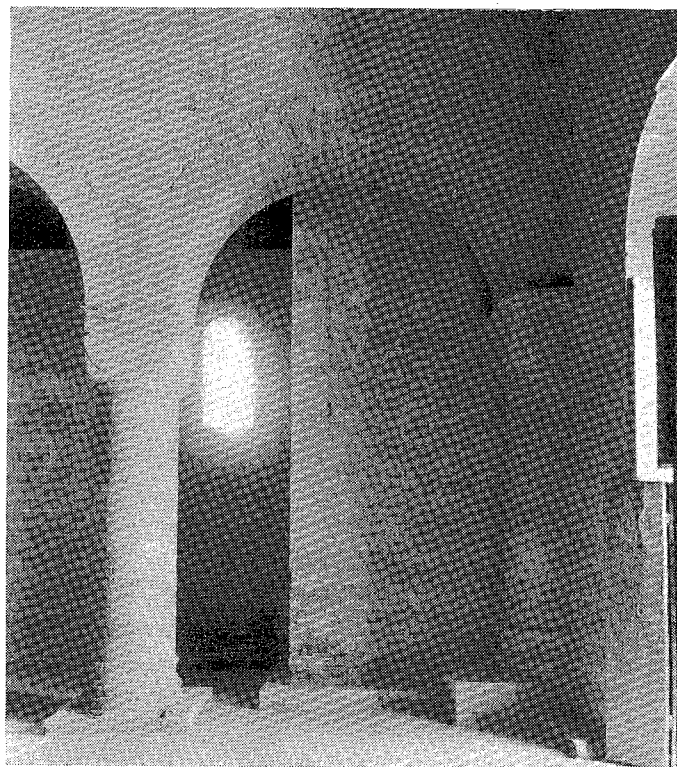


36. — Una panoramica della Chiesa Vecchia che esalta lo slancio del campanile nelle sue fasi successive: lapidea in basso nel tratto originario, di cotto ben lavorato fino alla cella campanaria, conservata nelle sue forme barocche, anch'esse originarie.

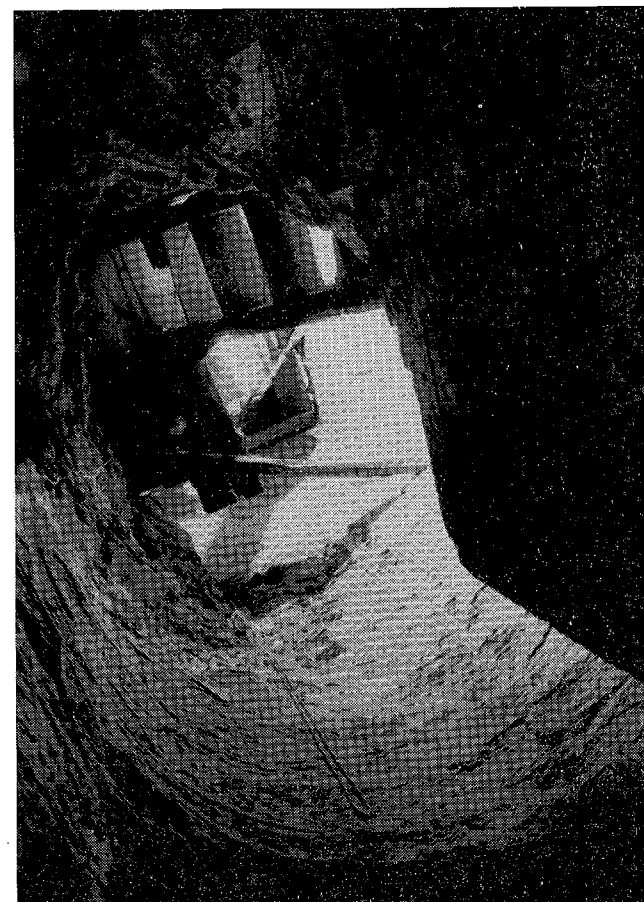


37. — Uno scorcio pittoresco della tipica copertura della cuspide del campanile barocco lavorata a corsi in « lavagna » « loricati » con intermezzo di due corsi di abbadini rettangolari.

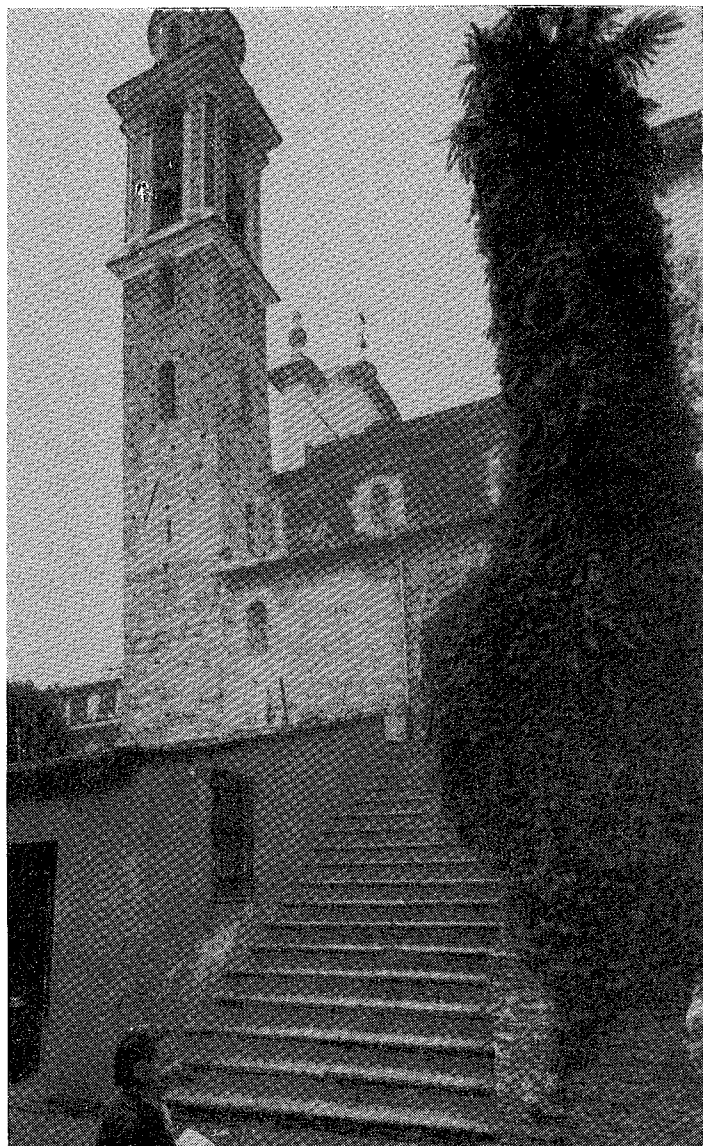
38. — La base del campanile all'interno della chiesa, inserita entro lo spazio della navatella di destra senza raggiungere il limite delle arcate. (Cfr. la pianta, figg. 14 a pagina 23).



39. — La parete ricurva all'interno del campanile, con l'inizio della scala a chiocciola in muratura e le tracce della seconda parte, che seguiva su masselli di pietra a sbalzo dalla muratura perimetrale, ed ora è sostituita da rampe in legno.



Invero la fondazione è continua, sia in facciata, sia sul lato a mezzogiorno, ove peraltro il campanile ha una moderata risega di fondazione, mentre il muro della navata si erge a piombo, omogeneo, formando col muro del campanile, a partire dalla risega orizzontale di esso, una equivalente risega verticale; la quale tuttavia non segna un distacco tra le due murature, come conferma, ad abundantiam e senza lasciare incertezze, la presenza di un concio sbozzato in maniera da assecondare il gioco della stessa risega. Campanile e muri perimetrali dunque, nella loro fondazione, sono stretti da un legame di coerenza organica e di contemporaneità di edificazione, che ci è confermata anche dall'esame delle strutture interne del campanile stesso. Qui infatti, mentre al di sotto dell'imposta dell'arco della porta di accesso alle rampe interne la muratura del fianco meridionale prosegue entro il campanile, incurvandosi poi per contenere la scala a chiocciola in pietra, al di sopra di esso le due murature si incastrano con gioco alterno non di singoli conci, ma di settori succes-



40. — La Chiesa Vecchia (nello sfondo il fastigio della nuova) vista da sud-est, dal piede della gradinata che sale al terrapieno su cui sorge la pieve: e ne accentua lo slancio.

sivi di circa un metro di altezza. Anche il basamento della semicolonna terminale in facciata fa corpo con la risega interna di fondazione del campanile.

Il discorso fatto fin qui concerne sostanzialmente la fabbrica nel suo complesso, in rapporto con la sua costruzione originaria. Ma per il campanile è necessaria una distinzione, quando si passi dalla base all'elevato. Infatti l'identità di paramento e di costruzione che l'analisi della pietra ci ha mostrato nella base del campanile e nel resto della costruzione, nella

41. — La sacristia nuova, ricavata nello spazio tra l'abside settecentesca ed il fianco della chiesa nuova, col tetto visto ad unica falda ed un semplice pavimento di piastrelle di cotto. Sull'armadio a destra la statua lignea di S. Ambrogio (?), di cui in *Appendice*, pagina 59.



torre si arresta ad un'altezza di circa metri 3,50 (16). Fino a questa stessa altezza troviamo corrispondere all'interno la scala a chiocciola in rocchi di pietra sovrapposti; ma a partire da questo limite il paramento esterno è a bozze più grandi, e all'interno corrisponde una scala quadrata in pietre a sbalzo. Vien fatto perciò di formulare l'ipotesi che a seguito di un primo crollo del campanile si sia dovuta riprendere la muratura, eseguita ancora in pietra per non rompere l'unità della facciata; ma che dopo un nuovo crollo (e dovremmo essere ormai in età quattrocentesca), si sia preferito, per il rifacimento, il mattone, più leggero e meno impegnativo.

(16) Il rilievo è già negli appunti del D'Andrade. Cfr. la didascalia a fig. 8.



42. — Il corpo della nuova sacristia nel quadro del complesso absidale (presbiterio settecentesco e canonica), visto dall'«orto» tipicamente ligure della canonica stessa.

Nel restauro, verificata l'impossibilità di conservare in tutta la parte inferiore gli intonaci che avevano acquisito valore pittorico per colore e per patina, dato che erano privi di coesione e completamente staccati, si è lasciato a vista il mattone che d'altra parte, avendo giunto stilato, era nato come paramento visto. Nello scrostare l'intonaco per rifarlo sono venute alla luce le imposte dell'arco che doveva concludere la fase in mattoni su tutti e quattro i lati. Esse sono state lasciate in evidenza nel lato a nord, per uso degli studiosi.

Va infine rilevato che fino a questo livello la torre campanaria attualmente presenta un lieve strapiombo verso valle, sia esso originario, sia invece effetto di un moderato cedimento del terreno, come può far pensare la screpolatura tra i conci oggi evidente nel paramento continuo della facciata (fig. 34). Comunque tale cedimento dovrebbe essere antico (si potrebbe coordinarlo con quello sia della facciata che del muro perime-

trale a valle, oggi corretto, dato che il tronco superiore barocco risulta perfettamente a piombo.

Che tale parte terminale barocca dovesse essere conservata nella sua sostanziale integrità, tenuto conto anche del fatto che il campanile ha continuato le sue funzioni per il culto pur dopo la costruzione della chiesa nuova, era ovvio. Ma essa rivelava nelle cornici grossolani rifacimenti ottocenteschi, per cui, dato che l'altezza non consente di apprezzare i valori materici e di patina, si sono rifatte le cornici secondo il disegno che si è ricavato dal rilievo delle modanature originali scoperte sotto il rifacimento.

A conclusione dei lavori di restauro, stante che con la nuova sistemazione dell'ex presbiterio barocco la sacrestia era stata notevolmente ridotta, si è ravvisata la opportunità di un ampliamento compensativo a levante, entro l'orto parrocchiale. Il progetto, suggerito dalla Soprintendenza conforme ad una linea che asseconda il disegno di una vasca preesistente, che si vede nella pianta (fig. 14), all'esterno, col suo vasto spiovente, non viola la pittoricità rustica dell'ambiente, ed all'interno, col tetto in legno a vista ed il classico e pur moderno arredo sembra intonarsi felicemente con la sobria austerità del complesso antico.

Il monumento

Che la costruzione della chiesa medioevale a noi pervenuta ed oggi ripristinata nelle sue forme originarie debba assegnarsi genericamente all'età « romanica » che si svolge nel corso dei secoli XI e XII, che sono anche quelli che i dati storici generali ci confermano essere i secoli caratterizzati da una notevole fioritura di vita discretamente autonoma della pieve augusina, sembra fuori di dubbio, dopo quanto si è argomentato fin qui. Ma per una valutazione alquanto più rigorosa della nostra chiesa nell'ambito del « romanico » ed una datazione di essa più precisa occorre fare un esame più attento delle « forme » complessive del monumento ed alcuni confronti con fabbriche affini, sia nell'area del romanico in generale, sia soprattutto nella zona genovese, in cui Uscio profonda le sue radici.

Che la pieve di Uscio si inquadri nel filone squisitamente « lombardo » dell'architettura medioevale non fa certo specie, quando si consideri da un lato che genericamente « lombarda », è l'architettura romanica di tutta la Liguria centrale, salvo qualche più specifico influsso toscano o provenzale che giunge dalle due opposte ali della regione o qualche elemento strutturale proprio di singoli ordini monastici, legati a specifiche tradizioni conventuali. Il fatto che Uscio sia stato nel Medioevo

soggetto a lungo alla giurisdizione ecclesiastica milanese non fa che aggiungere argomenti in favore della legittimità del rilievo.

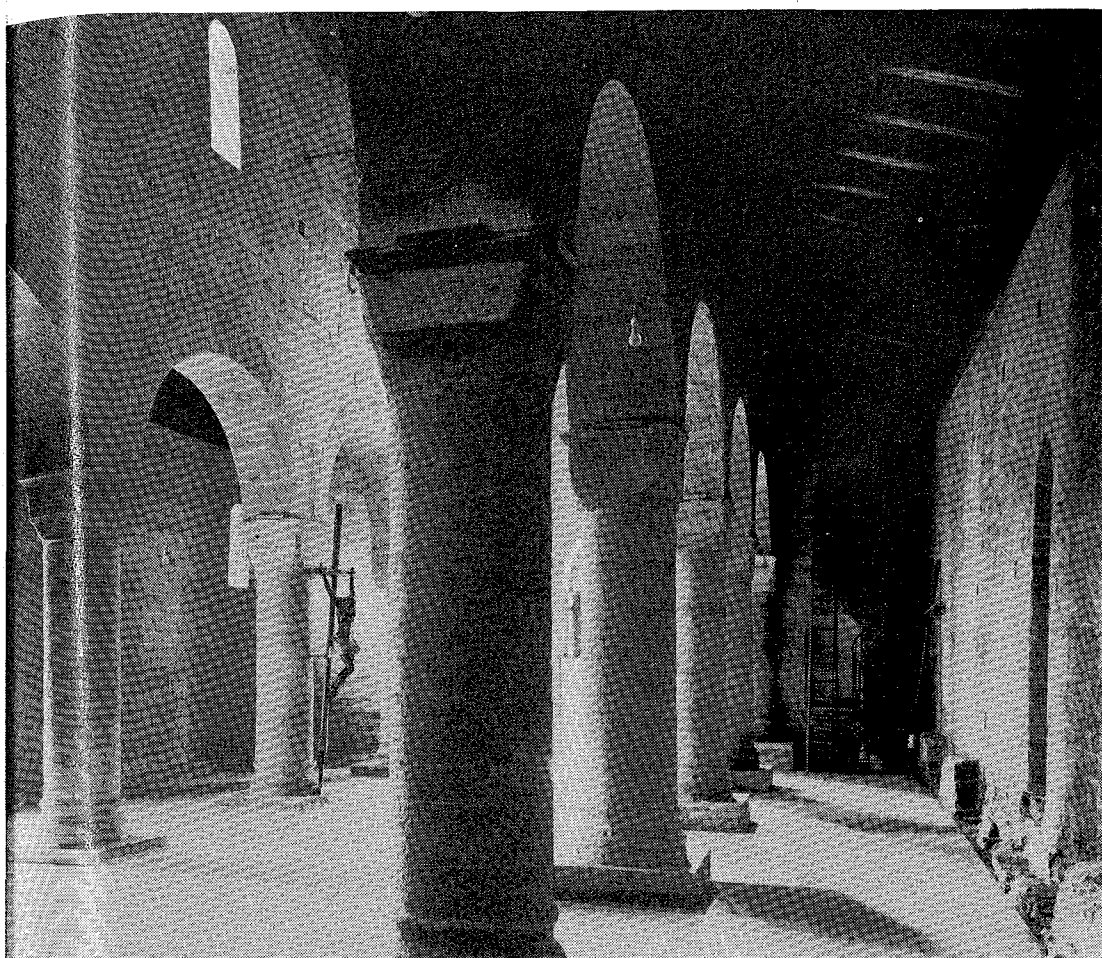
Ma la conferma più valida dell'asserto ci viene proprio dall'analisi stilistica dell'edificio. Alla tradizione lombarda ci inducono la copertura a tetto di legno, il forte spessore delle murature, la croce di colmo al timpano, il coronamento con motivo a denti di sega, che ancora appare in facciata, e, fatto tra tutti più rilevante, l'inserimento del campanile nelle strutture stesse della fronte, che ci riporta ai monumenti romanico-lombardi più antichi, specie della zona comasca, come a Como stessa il S. Giacomo, oggi parzialmente distrutto, e il S. Fedele; nel quale ultimo esempio il campanile ha l'identica impostazione che ad Uscio, ribaltata rispetto all'asse (17).

Già da questi accenni preliminari è facile argomentare che la nostra pieve nell'arco di tempo che ci interessa va collocata piuttosto in alto, ai tempi più antichi. Ma più istruttivi in merito sono i confronti più diretti coi monumenti locali, tra cui per molteplici ragioni (il comune carattere rurale, la elementarità delle strutture, la relativa integrità emersa dai recenti restauri ed ovviamente il fatto di essere stata oggetto di ricerche e studi che in certo modo fanno il punto, oggi, in materia) poniamo in prima linea la pieve-abbazia di S. Siro di Struppa (18).

Sono per vero molto singolari le somiglianze tra il S. Siro ed il nostro S. Ambrogio, come risulta dal semplice accostamento, che qui proponiamo (figg. 44 e 45), dei rispettivi interni. Osserviamo lo stesso schema basilicale nella sua più semplice accezione: tre navate scompartite da due

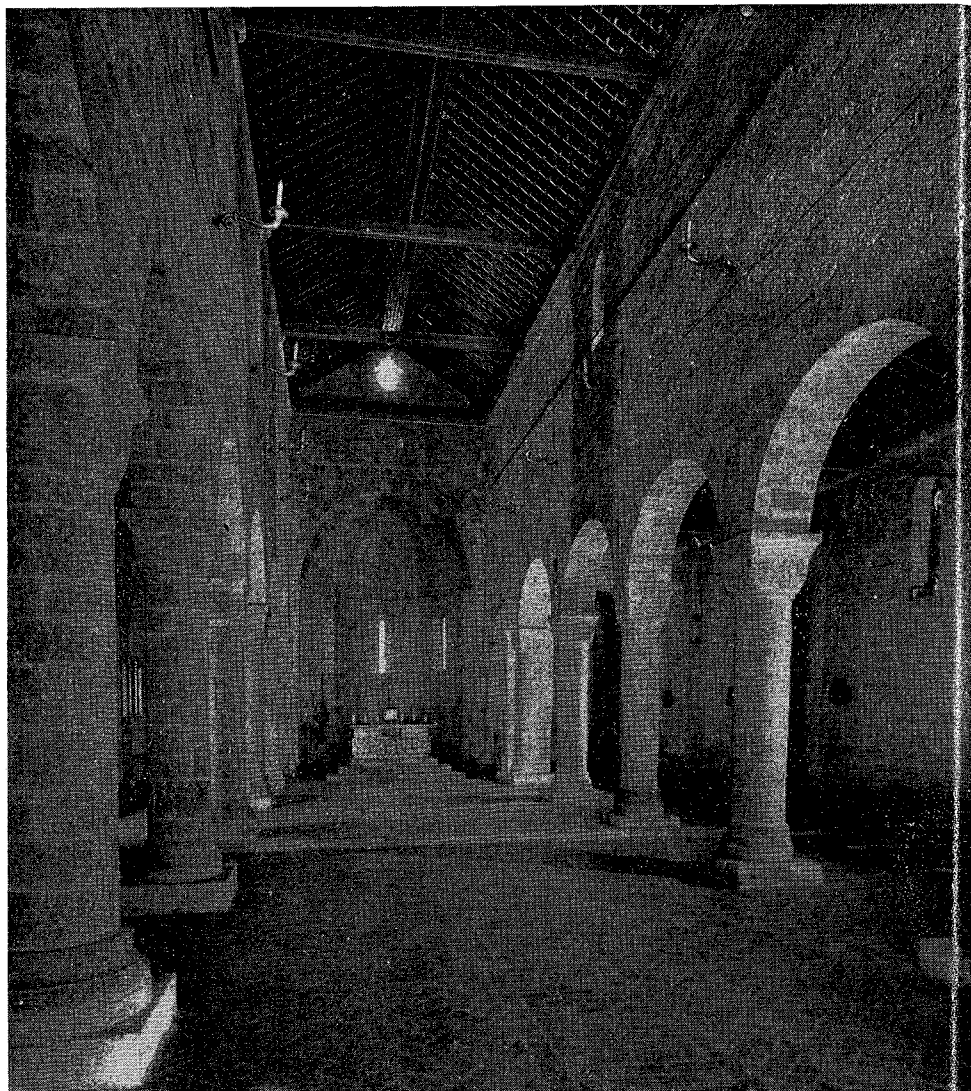
(17) Per la più specifica derivazione «comasca» della nostra architettura lombarda, attestata non solo da corrispondenze architettoniche fondamentali, come questa del campanile inserito organicamente nella struttura basilicale o la preferenza per il pilastro cilindrico e il capitello cubico, ma anche dal ripetersi di forme strutturali e decorative minori, come la combinazione costante dei «denti di sega» ed archetti pensili, indifferentemente composti o incisi nella pietra, o la finestra ad occhio fortemente strombata, che rivelano una rigorosa continuità e fedeltà a forme tradizionali di singole maestranze organizzate, rimandiamo alle vecchie osservazioni nostre nella recensione all'opera del Ceschi, cit. a n. 18, in «Genova» 1955, n. 2, riprese oggi con nuova convinzione recensendo il poderoso ed acuto studio della Balzaretto sul S. Abondio di Como (Boll. Lig., XVII 1965, ma 1966, pag. 150 ss.). In particolare sul campanile inserito, accanto al «prototipo» del S. Abondio con campanili impostati sull'ultima campata delle navatelle verso l'abside, che trova riscontro a S. Siro di Struppa ed altrove (anche a S. Maria di Castello nel cuore di Genova), segnaliamo per S. Giacomo la ricostruzione grafica del De Dartein, riprodotta in S. MONTI, *Como*, Milano, 1910 (Serie L'«Italia monumentale»), pag. 16. A rigore un confronto più prossimo è offerto dal campanile della Cattedrale di Albenga, che, come in S. Fedele di Como e nel nostro S. Ambrogio, si inserisce nella prima campata della navatella (qui di sinistra) senza raggiungere le colonne. Ma ad Albenga è documentata la precedenza del campanile rispetto alla creazione dell'impianto basilicale, di transizione tra il romanico e il gotico, che lo ha inserito nella navatella (Cfr. N. LAMBOGLIA, *Lo scavo e il restauro della Cattedrale di Albenga*, Boll. Lig. XVIII 1966, pag. 20, e *I monumenti medioevali della Liguria di Ponente*, Torino 1970, pag. 88). Il caso di S. Ambrogio resta quindi per noi una eccezione, che merita un esame più approfondito. (t.o.d.)

(18) Cfr. C. CESCHI, *Architettura romanica genovese*, Milano 1954, pagg. 90 ss. - G. RAITANO e T. O. DE NEGRI, *San Siro di Struppa...*, Boll. Lig., XIV 1962, pagg. 83-144. E v. anche A. SULPRIZIO, *La chiesa di S. Siro di Struppa*, in «Palladio», 1951, pp. 39-44.



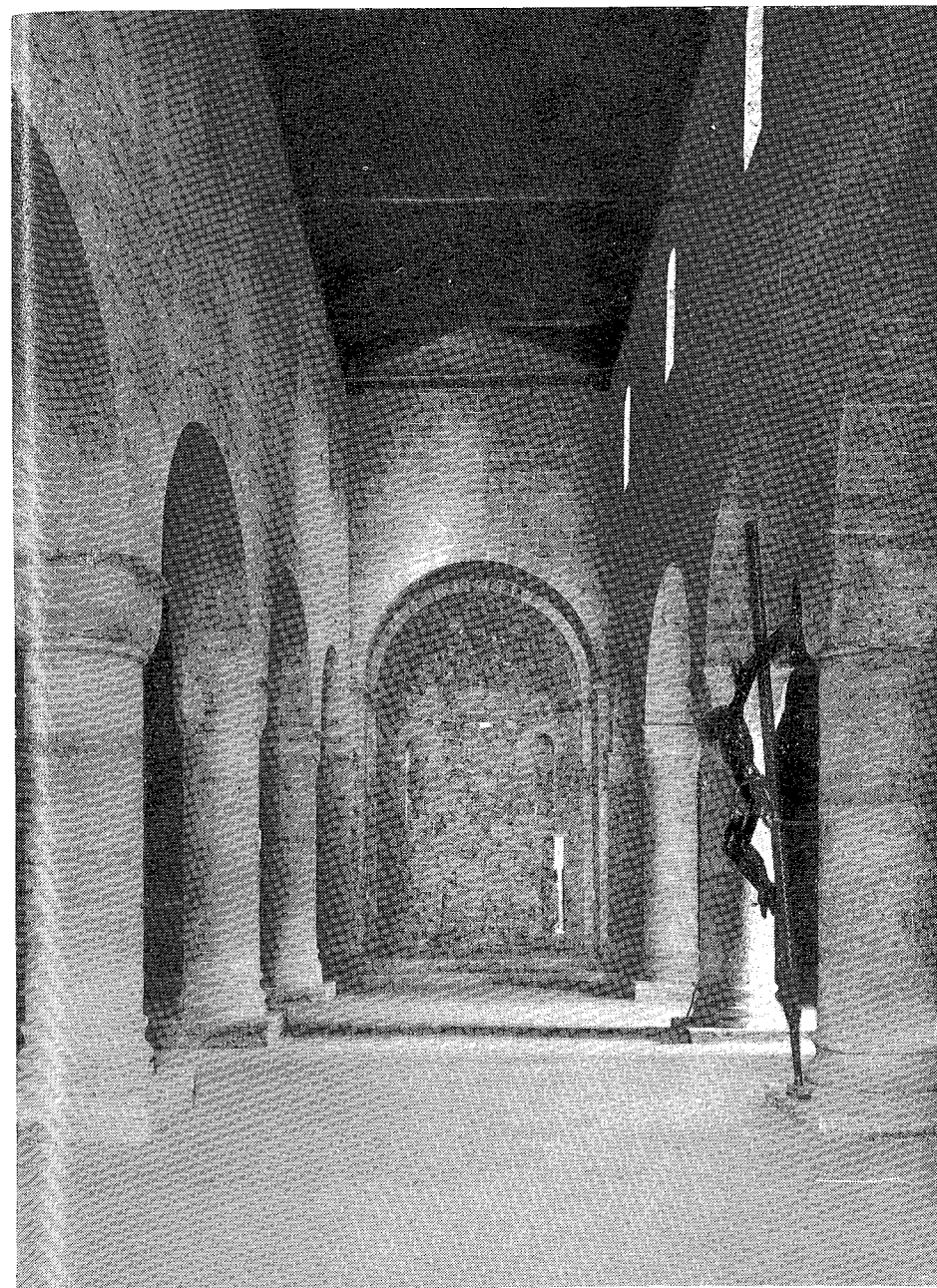
43. — Le tre navate dall'abside minore di sinistra: l'immagine esprime la potenza dello spazio interno romanico col forte sentire della muratura messa in particolare evidenza dalla dosatissima distribuzione della parca luminosità propria dell'architettura romanica. Si noti a destra la porta che immetteva nei locali sistemati a monte prima della giustapposizione della chiesa nuova, e lungo tutta la navata i resti del muro più antico, anteriore alla costruzione romanica (v. fig. 10, pag. 20).

file di colonne piuttosto tozze, con plinto quadrato e base rotonda caratterizzata da un toro fortemente sporgente. Tuttavia le colonne del S. Ambrogio sono su rocchi per la maggior parte monolitici, cilindri di diametro maggiore che a S. Siro, nella misura media di ben 14 centimetri circa in più. Tale partito sembra trovare la sua giustificazione nel fatto che la pietra usata, pietra ardesiaca locale, per la sua natura si presta ad essere sfaldata in grosse e spesse lastre, quindi più facilmente componibili per una colonna con un taglio monolitico che piccole pietre di paramento da sbazzare una per una. Quasi eguali anche i capitelli sfero-cubici, fatte

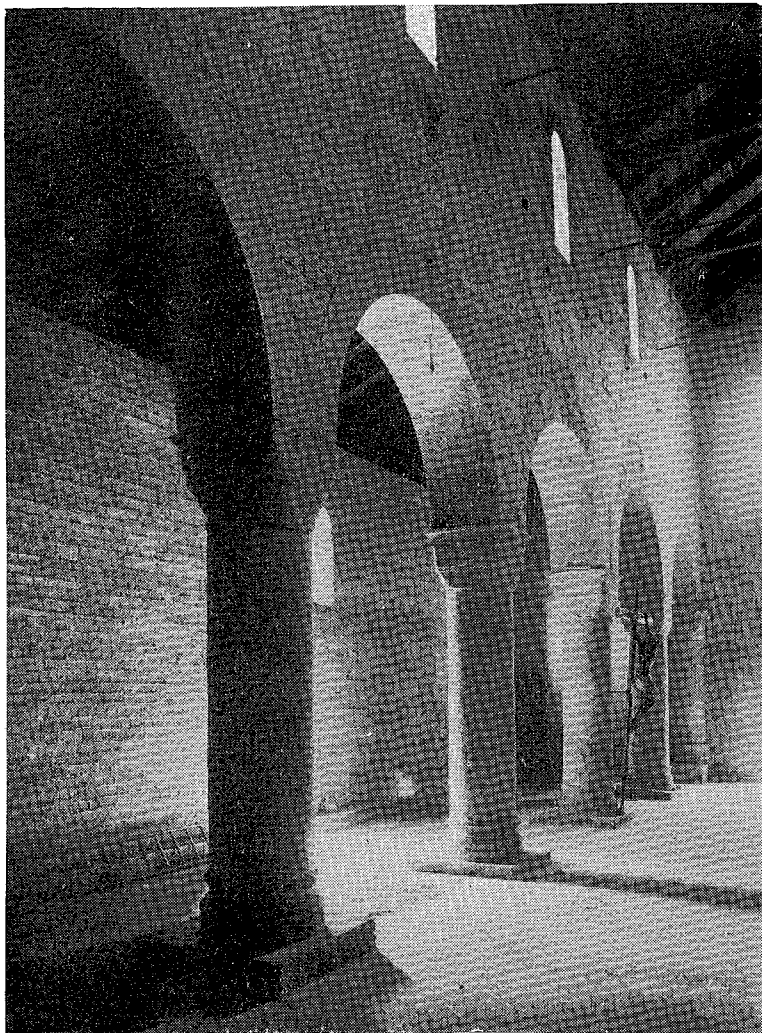


44. — L'interno della pieve di S. Siro di Struppa, dopo il restauro del 1963. Il confronto coll'analoga prospettiva del S. Ambrogio di Uscio rivela le sostanziali affinità costruttive.

le debite proporzioni in ordine alla diversa grandezza delle colonne: e cioè essi ad Uscio sono più bassi e più larghi e mancano di qualsiasi incisione e decorazione, mentre a Struppa sono decorati da un leggero listello che accompagna la curva. Simili sono del pari gli archi, in entrambi i casi massicci, senza sottarco, dello stesso spessore del muro, che è peraltro in S. Ambrogio più spesso che a S. Siro di alcuni centimetri, non ostante le dimensioni più ridotte della fabbrica nel suo complesso. Non faremo



45. — L'interno della pieve di S. Ambrogio dopo il restauro, che consente il parallelo con S. Siro. A Uscio le strutture esprimono in modo più vivo il senso del predominio dei pieni sui vuoti. In entrambi gli interni peraltro si sente l'intimo rapporto tra architettura e spirito religioso, espresso dalla convergenza, ritmata dalle arcate di tutto l'ambiente romanico verso il « Santuario », l'altare entro il catino dell'abside.

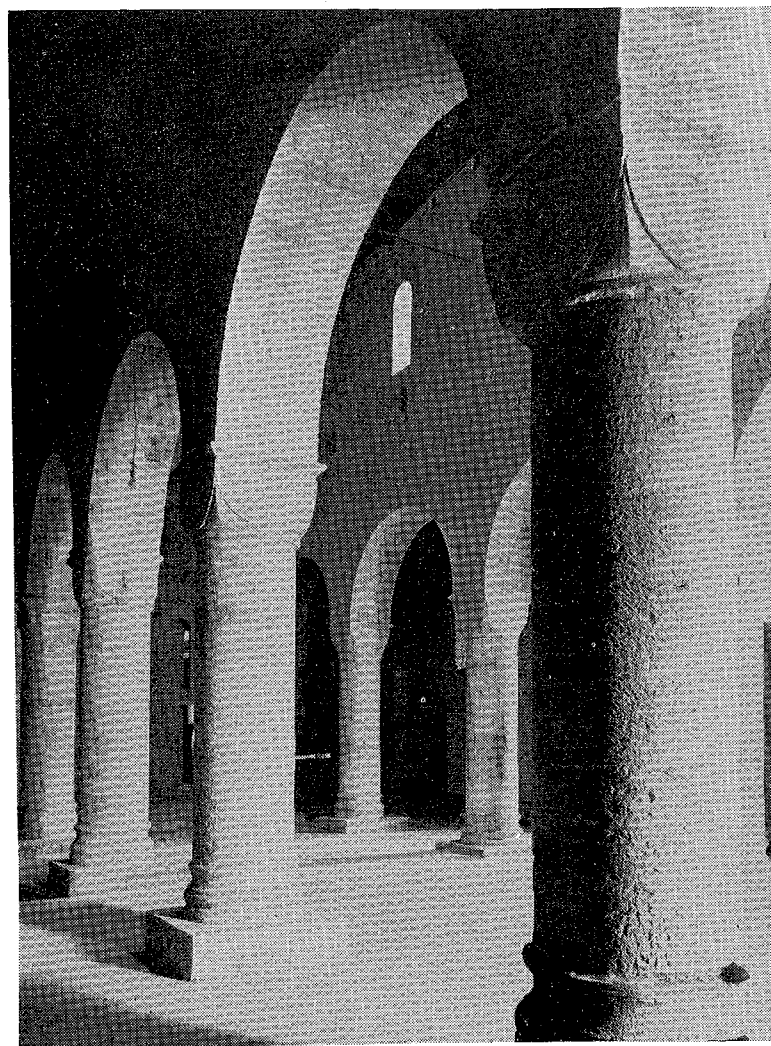


46. — La teoria delle colonne e la navatella di destra di S. Ambrogio. Entro il muro rigorosamente piano della navata maggiore risaltano le monofore, ricostituite in sede di restauro al posto delle quadrate luci settecentesche che le avevano sostituite. Il moderato risarcimento della muratura imposto dal restauro è attestato, come sempre, dalla diversa tonalità del paramento nuovo.

confronti tra gli elementi rispettivi del settore absidale, perché in notevole misura ricomposto in sede di restauro in entrambe le chiese.

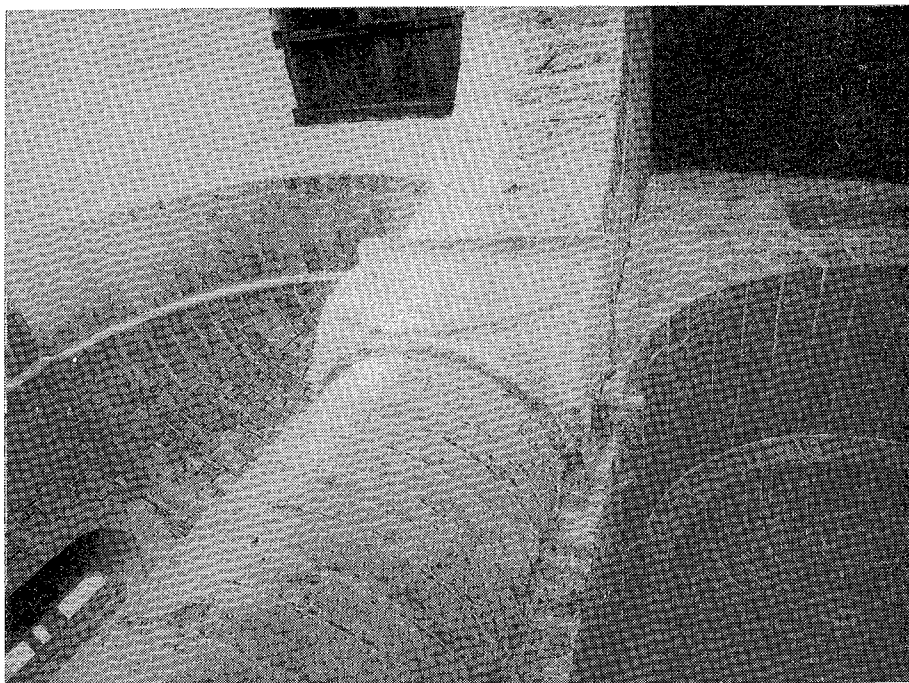
Invece un elemento di differenziazione di indubbio rilievo, che a dir vero rende il confronto più ricco ed affascinante, è offerto dal campanile, che in S. Siro è innestato sull'ultima campata verso l'abside destra, mentre in S. Ambrogio, conforme a schemi cari, come si è visto, alla tradizione ambrosiana, è impostato in facciata, e soprattutto ha fondazioni e muri propri sui due lati interni, ed il muro longitudinale a mezzanotte dista pochi centimetri da quello parallelo della navata centrale, mentre nel corrispondente esempio del S. Fedele di Como, fabbrica tutta singolarmente

47. — Pieve di S. Ambrogio: il robusto duplice colonnato, che scandisce lo spazio romanico, dal fondo della navatella di sinistra. Le basi delle colonne sono difformi nelle misure e tutte prive di « unghie », che invece sono presenti a S. Siro in alcune basi forse rinnovate da antico.



asimmetrica, il campanile inserito nella navatella di sinistra non si allinea correttamente con essa.

All'esterno tra le due pievi con qualche elemento di affinità si riscontrano alcune moderate divergenze. Piuttosto sintomatica è la mancanza di lesene a S. Ambrogio, mentre esse sono regolarmente presenti a S. Siro. Il coronamento a sguscia è pressoché identico, così come gli archetti pensili, che però ad Uscio sono incisi nella pietra ed a Struppa sono composti. Per la facciata, salvo le misure differenti in assoluto pur con le stesse proporzioni, il discorso è diverso. Nel S. Ambrogio il campanile domina in verticale il partito architettonico, uscendo raso dalla super-

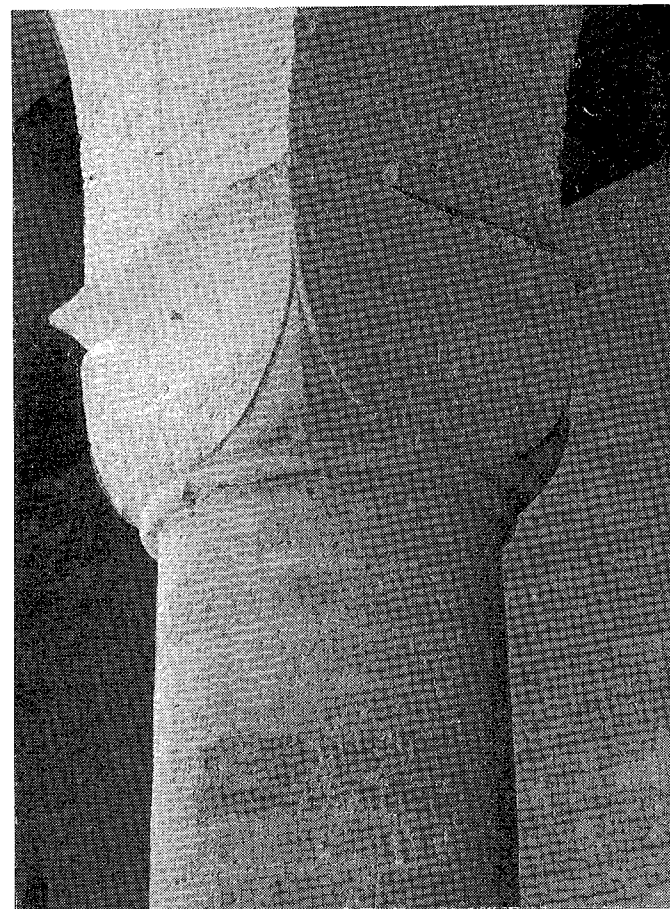


48. — Dalla semicolonna terminale addossata alla parte absidale della basilica nasce un elegante gioco a trifoglio con l'ultimo arcone della navata e i due dell'abside maggiore e della minore di destra.

ficie del fronte privo di lesene; il portale, contenuto nell'essenzialità di un breve arco a tutto sesto, è sormontato da una grande monofora che ne ripete le proporzioni; il frontone al di sopra della croce greca, è concluso dagli archetti pensili, oggi abrasi, e dalla cornice a denti di sega che abbiamo già descritto.

Dal complesso dei rilievi fatti emerge chiaro che nel S. Ambrogio ci troviamo di fronte ad un insieme architettonico caratterizzato da prevalenti intenti costruttivi piuttosto che dall'accostamento di motivi decorativi. L'ulteriore conferma di questa constatazione si ricava dal fatto, che risulta dall'esame della fabbrica in sé, e non da rilievi emersi nel corso dei restauri (per cui non ne abbiamo fatto cenno fin qui): che la maggior spinta dell'ultima arcata a ponente, anziché essere contrastata dalla consueta lesena in facciata, che si rileva anche a S. Siro, viene assorbita, oltre che dallo spessore del muro, che è maggiore, anche da una maggiorata dimensione delle semicolonne terminali, che hanno un diametro rispettivamente di cm. 85 e 95 di fronte ai cm. 73 delle colonne libere. Inoltre la semicolonna sporge dal muro per oltre la metà del suo diametro, e cioè per circa cm. 50. La mezza colonna minore si trova a destra, e cioè dalla parte del campanile: nuova conferma della contemporaneità

49. — Uno tra i più integri dei capitelli sferocubici della pieve, lavorato in un complesso di due blocchi sovrapposti di pietra ardesiaca. Altri capitelli risultano più o meno deteriorati per le deformazioni subite a seguito dei rivestimenti e degli inserti barocchi.



di costruzione del campanile stesso e del tratto della facciata corrispondente.

Ma il particolare costruttivo più interessante e nuovo si è che le imposte degli ultimi archi, sia verso la facciata che verso le absidi, sono ad un livello maggiore di 5-10 centimetri circa rispetto alle rimanenti sulle colonne. Ma il fatto non presenta caratteristiche di regolarità tali per cui ci si consueti di pervenire ad una spiegazione d'ordine strutturale. Di fatto nessun dato è costante, e differenze sia nel livello di impostazione degli archi, sia nell'altezza delle stesse colonne e dei capitelli (e probabilmente anche delle basi, oggi non più verificabile a causa del pavimento cementizio recente) si riscontrano in entrambi i colonnati. Se ne deduce come fatto certo la conferma di una costruzione poco accurata, per quanto unitaria, opera di maestranze meno esperte o meno impegnate. Tuttavia il fatto che i livelli siano generalmente più bassi per le colonne

libere che per le semicolonne innestate nelle murature perimetrali consente di ipotizzare un certo cedimento del suolo di base, forse verificatosi già nel corso dei lavori di impianto della fabbrica ed in minor misura in età posteriore, in concomitanza col cedimento innegabile e certo dei muri di facciata e del fianco meridionale. La cosa non farà specie quando si consideri che tutta la fabbrica soffre della sua situazione di posa su scarpa molto ripida denunciata all'esterno dal rapido divallare del terreno a granzi balze verso mezzogiorno, e all'interno dal digradare, che abbiamo ipotizzato, del livello originario del pavimento tra la navatella sinistra e la maggiore.

In conclusione il dimensionamento più generoso di ogni membratura conferisce all'interno del S. Ambrogio di Uscio l'aspetto monolitico di blocco scavato, mentre a Struppa si percepisce già uno spazio composto ed articolato da piani e da rititi: che è fatto molto rimarchevole. Sommiamo a questo rilievo la maggiore semplicità della facciata e la presenza dei particolari caratterizzati come i denti di sega (si può supporre che il coronamento a sguscia del fianco e gli archetti pensili incisi entro un'unica pietra siano dovuti a restauro in occasione di rifacimenti del tetto), ed in particolare il partito « comasco », eccezionale in Liguria, del campanile inserito in facciata, e ci sembra che non possa nel nostro caso sorgere il dubbio che affiora nelle argomentazioni sia del Ceschi, sia del De Negri (19) a proposito della stupefacente coerenza stilistica di S. Siro di Struppa nei confronti della datazione « ufficiale » della fondazione, e perciò della fabbrica, al 1025. Vien fatto pertanto di concludere, sul piano cronologico, la nostra analisi, ed in particolare il confronto che abbiamo insistentemente istituito, riconoscendo alla chiesa di Uscio un'età molto prossima a quella originaria di S. Siro, anzi la ricchezza degli elementi affini induce a pensare che tra le due fabbriche non ci sia soltanto un rapporto casuale di affinità stilistiche, ma che tra i rispettivi costruttori ci siano stati rapporti e scambi di suggerimenti e magari di *operarii* e di *magistri* (20). Teniamo conto d'altronde che il tempo, che siamo soliti considerare lineare nel suo svolgimento, non è affatto tale nel confronto dell'architettura; ed in un periodo di così intenso rinnovamento, quale è quello che vede popolarsi di chiese insigni tutto l'Occidente, anche una differenza di soli 10 o 20 anni può essere determinante.

(19) Cfr. CESCHI, cit., pag. 90 ss, DE NEGRI, cit., pag. 127 ss.

(20) Una presenza di maestranze qualificate, ma di *operarii* distaccati a capo di lavoratori locali più che di *magistri*, può del pari argomentarsi dal fatto che a S. Ambrogio, anche più che a S. Siro, ove lo mette in rilievo il Ceschi (pag. 96), manca ogni elemento decorativo; ma su uno dei rocchi della seconda colonna sinistra è accennata, più che scolpita, una rozza figura « antropomorfa » che non sembra potersi altrimenti spiegare che come nostalgico ricordo del costume di introdurre elementi figurativi nelle architetture, e quasi muto contrassegno personale dell'*operarius* (t.o.d.)

Pertanto, quando si consideri la essenzialità quasi rozza delle forme del S. Ambrogio, vien fatto di assegnarne la costruzione ad un momento che precede, sia pure di pochissimo, la data della consacrazione del S. Siro di Struppa ad opera del Vescovo Landolfo, il 1025, che è la maturata nostra convinzione; anche se non può escludersi a priori che la maggiore sobrietà della pieve augusina può esser frutto di un riflesso per così dire « materiale » della diversa qualità della pietra disponibile in posto, o derivare da programmi più modesti della comunità di Uscio in confronto di quella che ha preso a Struppa l'iniziativa (e cioè il ricco e rinnovato monastero urbano di S. Siro), o ancora da più limitate capacità tecniche, e minor fantasia, dei capi d'opera impegnati in una fabbrica che rappresenta oggi comunque uno degli esempi più antichi e più significativi, per integrità ed importanza, di architettura romanica lombarda in Liguria.

Mario Semino

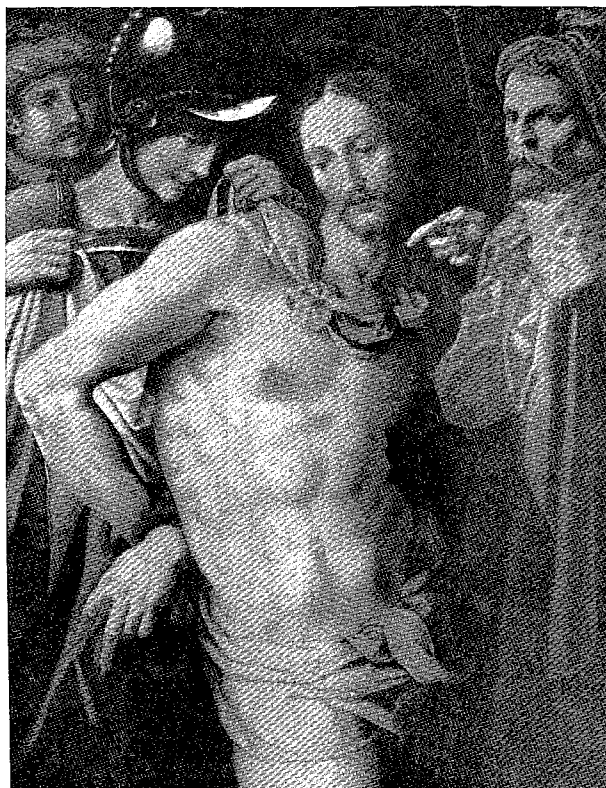


50. — L'immagine grottesca di « orante » (?), — messaggio di partecipazione alla vita del tempio del pio lapicida — incisa sulla seconda colonna di sinistra.

POSTILLA

Opere d'arte della pieve di Uscio nelle note del D'Andrade

Il D'Andrade, nelle brevi note stese durante il sopralluogo alla chiesa romanica di Uscio, sotto lo schizzo planimetrico descrive alcune opere d'arte ivi conservate. In primo luogo, « *un quadro su tavola rappresentante Cristo al balcone di Pilato. Scuola toscana, epoca del Vasari o del Bronzino* ». Questo dipinto, notevole



51. — Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, *Ecce Homo*. Uscio, S. Ambrogio.

soprattutto per la eccezionale bellezza cromatica, si trova attualmente nella casa parrocchiale di Uscio ed è attribuito a Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, cioè, come intuisce il D'Andrade, ad un pittore di « scuola toscana » (1).

Più in particolare, si precisa che l'opera va collocata cronologicamente tra il quarto ed il quinto decennio del sec. XVI, periodo durante il quale Michele di Ridolfo risentì in modo determinante delle opere di Cecchino Salviati e di Jacopino del Conte, dai quali riprese rispettivamente il pittorico sfrangiarsi delle forme ed

(1) Cfr. G. ROTONDI TERMINIELLO, *Contributo a Michele di Ridolfo del Ghirlandaio*, in « Bollettino d'Arte », 1966, pp. 190-191.

52. — ANONIMO, Statua lignea di Apostolo (o S. Ambrogio), Uscio, Sacristia di S. Ambrogio.



il gigantismo delle immagini. Non sono invece presenti, in questa opera, i modi stilistici derivati a Michele di Ridolfo, dopo la metà del sec. XVI, dalla collaborazione con il Vasari negli affreschi di Palazzo Vecchio a Firenze. Pertanto, l'affermazione del D'Andrade circa l'« epoca del Vasari o del Bronzino » va accettata solo in senso generale, considerato che, stilisticamente, l'*Ecce Homo* di Uscio non ha niente in comune con le opere del Vasari e tanto meno con quelle del Bronzino.

Il « *ciborio in marmo del sec. XV* », descritto subito dopo (« *0,60 x 0,64; portina con contorno di fogliami, fiancheggiata da 2 lesene ad ornati geometrici gotici - incompleto. Stà sopra il fonte battesimale presso la porta principale d'ingresso della chiesa* »), dopo il sopralluogo del D'Andrade, venne trasportato nella nuova parroc-

chiale di S. Ambrogio e rimontato, insieme al fonte battesimale, vicino alla porta d'ingresso, in posizione analoga alla precedente. A completamento delle osservazioni del D'Andrade, precisiamo che del ciborio quattrocentesco rimane solo la parte frontale, che fu inserita tra i marmi laterali ed il frontone di coronamento in epoca sette-ottocentesca, quando venne sovrapposto alla vasca battesimale datata 1585, evidentemente per formare un organismo unico.

Lo stesso spostamento dalla vecchia chiesa alla nuova subirono gli altri due cibori descritti dal D'Andrade nel terzo punto della sua relazione: « *Un altro Ciborio in stile cinquecentista con la data MDCVI, in marmo bianco, con iscrizione RELIQUIAE SANCTORUM, con Cristo risorto: i fondi delle candelieri delle lesene sono state ripassate da moderno scalpello probabilmente quando se ne fece il compagno di 0,56 x 104, che gli stà di fronte. Il vecchio è a destra di chi guarda l'altare, il moderno è a sinistra* » (anche nella nuova chiesa i due cibori sono stati sistemati in analoga posizione). A proposito di questo ciborio con Cristo risorto, dissentiamo con il D'Andrade che lo classifica « *di stile cinquecentista* »: infatti, anche se la data di esecuzione è molto tarda, esso risulta legato, per la impostazione prospettica e per la tipica iconografia delle parti decorative, alla cultura figurativa tardo quattrocentesca.

Infine, del « *Coro con sedili in stile 600 dipinti in nero: lavoro discreto: 12 sedili con 1 altro in mezzo* », citato dal D'Andrade, non esiste più traccia. Evidentemente non fu possibile collocarlo nell'abside della nuova chiesa perché questa è notevolmente più grande (vi fu infatti sistemato un altro coro ligneo, ottocentesco, ereditato, secondo la tradizione popolare, del Santuario della Madonna della Guardia di Genova). Si deve pertanto dedurre che il vecchio coro, rimasto inutilizzato, sia andato distrutto.

Per concludere, precisiamo che nella parrocchiale di Uscio erano conservate anche altre opere, che sfuggirono al controllo del D'Andrade. Tra le più importanti, ricordiamo una statua lignea policroma, rappresentante un *Apostolo* (o, forse, un *S. Ambrogio* in abiti consolari) di scuola toscana del sec. XV, che il D'Andrade vide però sfigurata da una ridipintura sette-ottocentesca; un'altra statua lignea policroma rappresentante *La Vergine Maria* (?), di ignoto artista del sec. XV, presentata, con la precedente, nella mostra organizzata nel 1957, nella stessa Uscio, dalla parrocchiale di S. Ambrogio, con la collaborazione della locale Azienda di Soggiorno e Turismo e della Soprintendenza alle Gallerie della Liguria, che curò il restauro delle due statue (2). Inoltre, una statua lignea policroma rappresentante *La Madonna Addolorata*, attribuita ad A. M. Maragliano, studiata dalla Colmuto (3).

Precisiamo infine che gli altri dipinti che si conservano nella parrocchiale provengono dal distrutto Convento delle Monache Turchine di Castelletto a Genova e solo recentemente sono stati assegnati alla chiesa di Uscio (4).

Giovanna Rotondi Terminiello

(2) Cfr. l'opuscolo illustrativo della mostra, pubblicato in quell'occasione.

(3) Cfr. G. COLMUTO, *L'arte del legno in Liguria: A. M. Maragliano*, in « *Fonti e Studi di Storia Ecclesiastica* » III, Genova 1963, p. 80.

(4) Cfr. P. TORRITI, *Cambiaso e cambiaseschi nel convento delle Monache Turchine*, in « *Boll. Ligustico* », IX 1957, pag. 83 segg.

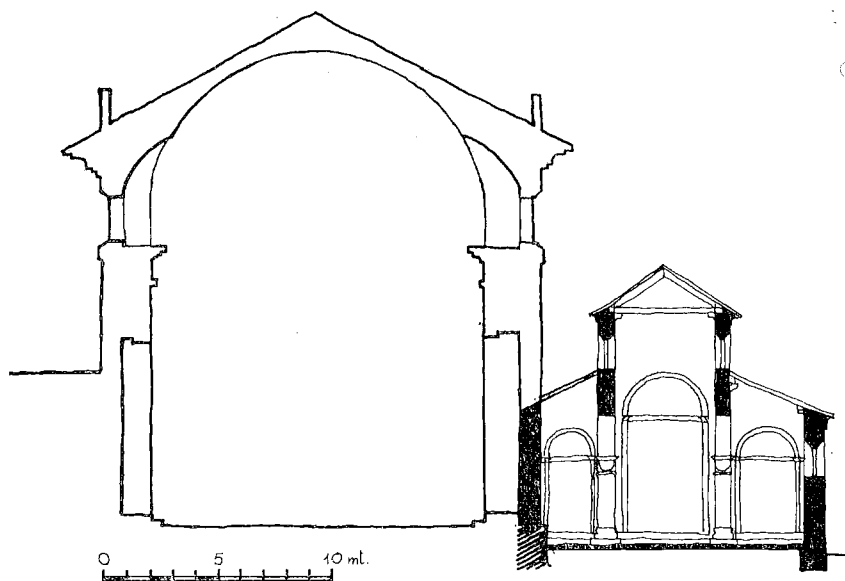
APPENDICE I

Il « Diario Storico » della Parrocchia di Uscio

Il Diario, redatto per ottemperare ad una disposizione arcivescovile, in virtù del temperamento del suo compilatore è più e meno di quanto era stato richiesto dalle superiori autorità: esso infatti da un lato costituisce quasi una storia civile e religiosa del paese, fondata sulle buone compilazioni erudite del secolo scorso, dall'altro è una cronaca vivacemente polemica del grosso episodio dell'erezione della chiesa nuova, di cui lo scrivente è stato tenacissimo promotore. Talché il testo in oggetto riesce per noi oggi anche una testimonianza immediata, non priva di efficacia descrittiva, di un mondo e di un ambiente, e di riflesso dell'autore stesso, che è figura fuori del comune, non forse per originalità di orientamenti (il gusto dell'edificare, ed il desiderio o l'ambizione, magari inconscia, di legare il proprio nome a qualche opera non peritura è comune ancor oggi a tanti « ottimi » pastori...), ma per fermezza di carattere e costanza di impegno. Certo mons. Giacomo Benvenuto, parroco dal 1891 al 1943, appare da tutto il diario, ma in specie dal racconto delle difficoltà incontrate per la costruzione della nuova chiesa, un carattere d'eccezione: come era del resto il suo fisico: alto quasi due metri (v. fig. 9), e tanto fiero che lo stesso medaglione che ne riproduce il solo volto sulla tomba (v. Diario, pag. 115) sembra denunciarne la statura...

Eccezionale anche la volontà, e la carità, e il fuoco pastorale che gli consentirono di affrontare e vincere tanti ostacoli, burocratici, politici, finanziari pur di costruire la sua chiesa. Qui peraltro noi, cui compete cura non d'anime, ma di valori forse più astratti, e pur sempre spirituali, il patrimonio culturale ed artistico del nostro paese, non possiamo non formulare delle riserve su quello zelo a volte esuberante. Non faremo certo il processo alla persona, tanto benemerita (né sarebbe questa la sede); ma ad una mentalità forse ancora legittima allo scorcio dell'Ottocento, quando il Benvenuto cominciava la sua battaglia; non più oggi, quando il gusto dell'arte, anche sacra, ha fatto tanto cammino.

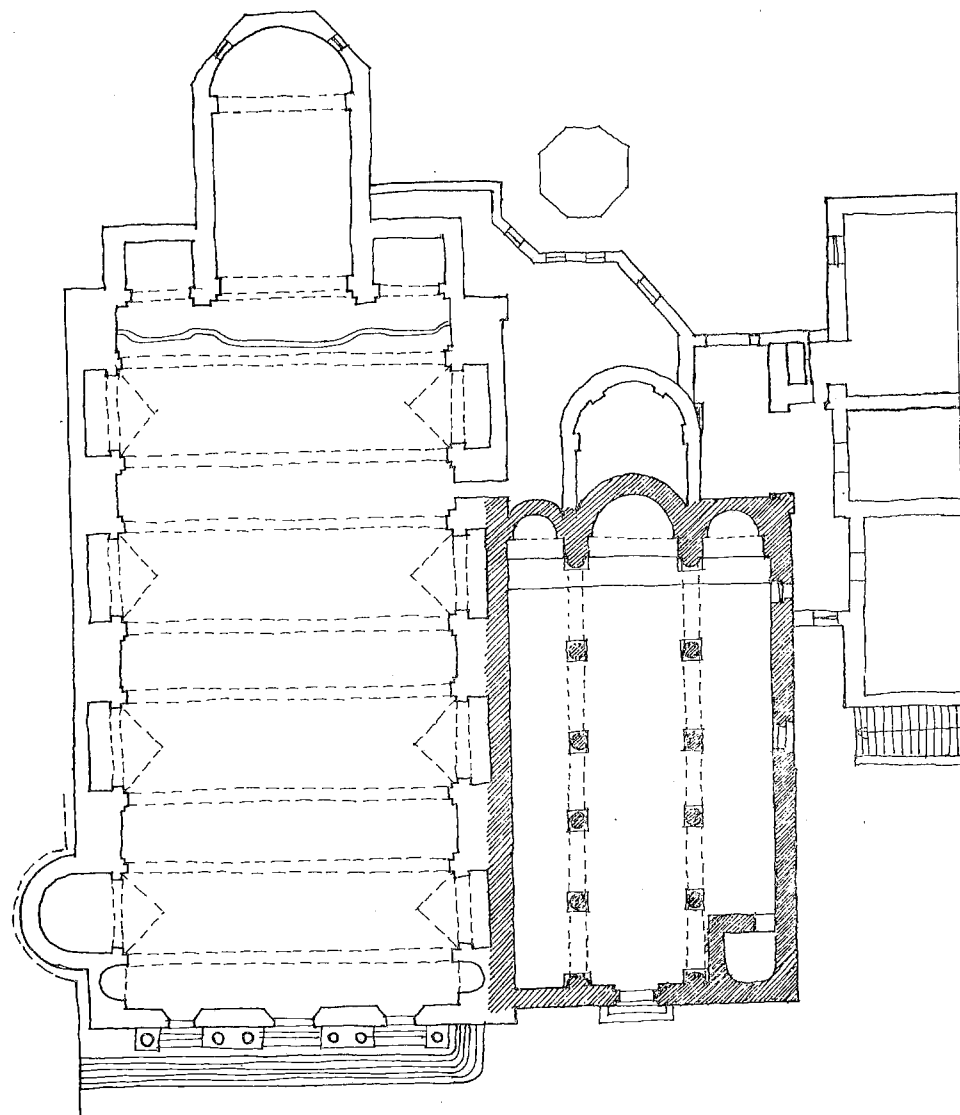
Ora sotto questo profilo il « Diario » denuncia una certa unilateralità di visione, legata alla contingenza, non priva di un pizzico di intolleranza che purtroppo non è rara ancor oggi: uno « zelo pastorale » cui necessità contingenti ispirano a volte tendenze iconoclaste in apparenza legittime, ma che di fatto possono nascondere meno attuali esigenze di « prestigio », nominalmente dell'« istituto », ma in realtà della persona...: donde quella ricorrente « malattia della pietra » cui si è testé fatto cenno. Questa è l'insidia maggiore per i monumenti, oggetto della cura assidua di chi è preposto alla salvaguardia dei valori artistici e naturali.



53. - 54. — Pianta e sezione trasversale delle due chiese, impostate con una parete comune sul muro più antico della « fede degli avi ». Cfr. fig. 10, pag. 20, ed infra (Dis. M. SEMINO).

Nella fattispecie è indubbio che quel sacro zelo ha generato un « mostro » — la chiesa nuova (gigante calcinoso, copia caricaturale di un modello genuino, anche se non perspicuo, la secentesca ex-chiesa di S. Gerolamo, annessa all'Università dei Gesuiti in Via Balbi) accanto all'umiliata matrice —; un « mostro » che la nuova sensibilità d'oggi rifiuta, anzi ha già sostanzialmente rifiutato con l'attuale felice restauro. Ma la vicenda può essere assunta ad un significato anche paradigmatico. Nell'83 il D'Andrade — tra l'altro non « burocrate », ma artista — per l'« Ufficio di Conservazione » ch'egli impersonava, esercitava una funzione non attiva di promozione di cultura, ma passiva, in relazione a stimoli esterni, per salvare in extremis, e con compromessi, i valori in pericolo. E non meno oggi dobbiamo ancora auspicarci che l'azione delle Soprintendenze possa essere di apertura verso il mondo, di apostolato didattico che valga a formare una coscienza la quale consenta di considerare i monumenti, il paesaggio, quali beni culturali comuni non solo da salvaguardare, ma da far vivere inserendoli armonicamente nel contesto del divenire sociale, della vita. Con una coscienza ed una sensibilità di tal fatta non sarebbe stata neanche pensabile, nel caso di Uscio, l'idea di demolire la vecchia chiesa e di umiliarla affiancandole il vicino fuori scala.

Naturalmente il discorso va svolto anche su un orizzonte più vasto: la realtà odierna di un mondo in cui natura ed arte sono sacrificate in



blocco al cosiddetto « benessere » irrinunciabile, all'edonismo illimitato, alla frenesia della civiltà consumistica che non conosce più l'equilibrio della natura e dell'arte, che di quella è figlia, e sprezzantemente rinuncia alla gioia della contemplazione serena. Il buon arciprete lamentava che il suo gregge, moltiplicato, non stesse più nella chiesa troppo angusta: oggi la popolazione esuberante non sta più nella città ed invade con la seconda, con la terza casa, spiagge montagne foreste, ove sino a ieri solo la natura era signora. Anzi le incalzanti esigenze, vere o create da un consumismo alienante, provocano istanze biologiche o politiche di espansione che neanche i confini della patria possono più contenere.

Ancor oggi a fronte di tutto ciò sta la burocrazia che, imbrigliata nei più alti livelli decisionali e politici, non ha potuto trovare vie a soluzioni che non suonino quali compromessi aridi e squalificanti. Ieri la chiesa ha schiacciato la chiesina, oggi il nucleo satellite di un borgo marinaro, figlio divoratore del padre, paesisticamente ed urbanisticamente, e soprattutto umanamente, schiaccia l'espressione di una vita associativa che per l'intervento degli organi qualificati ed il consenso consapevole di tutti dovrebbe svolgersi armonicamente e continuare, non mummificato come in un museo o come una « curiosità » per il turista organizzato, ma in pienezza di vita.

M.S. e T.O.D.

Dal « Diario Storico »

La cronaca della « chiesa nuova » nel *Diario* è data prima in forma essenziale nel contesto di base dello scritto (Parte III, cap. II, pp. 31-35), quindi ritorna in una specie di appendice « che fa testo », di gran lunga più ampia e più vivace (cap. XIII, pp. 65-84). Da questa seconda relazione stralciamo le testimonianze che seguono. Quanto all'« intransigenza » cui si è fatto cenno, si veda soprattutto la Parte IV, *Un po' di storia contemporanea*, relativa alla fondazione della Colonia Arnaldi presso M. Tuggio. Al *Diario* il successore sac. Alfredo Cambiaso ha fatto qua e là delle postille, continuandolo poi fino al 1956 con una drammatica cronaca delle vicende di Uscio durante la Resistenza e al momento della Liberazione, ed interessanti notizie sui primi restauri sia della nuova che della vecchia chiesa. L'ultimo fatto registrato è l'erezione del monumento di mons. Benvenuto nella cappella di S. Onofrio (pag. 115, ma 123).

Pag. 66 - Il Parroco scrivente conosceva già le condizioni in cui trovavasi la Chiesa di Uscio...: allorché poi ottenne il Beneficio P.le di Uscio e poté vedere anche meglio come la chiesa non bastasse assolutamente al bisogno; e di più osservatane la squallidezza, o per dir meglio la miseria, la sporcizia...; veduto che i gradini, le balaustate, anche nella parte superiore, le predelle e le mense stesse degli altari erano occupate da giovinastri che per l'indole e l'agglomeramento stavano in Chiesa come nell'Osteria; trovati anche sputi e tabacco biascicato, non diciamo solo sulle predelle, ma sulle tovaglie degli altari in mezzo ai candelieri; decise in cuor suo ed esternò anche alla popolazione di non voler assolutamente rimanere in questa Parrocchia, se non si pensava ad ingrandire la Chiesa.

A tale proposito pertanto parlò alla popolazione fin dalla prima domenica che egli celebrava in Uscio...

Pag. 68 - Dopo questi primi Passi l'arciprete cercò di battere il chiodo finché era caldo e coi privati e dal pulpito e dall'altare ben di frequente faceva sempre più constatare il bisogno di un tempio più vasto. Ciò faceva principalmente nelle solennità; e dovette farlo notare il giorno di tutti Santi in cui, con suo grande stupore e rammarico nella chiesa zeppa altro non vide che donne e fanciulli, mentre gli uomini e gran parte di donne si stavano fuori fino in fondo alle adiacenti scalinate.

Pag. 72 - Il giorno 26 Febbraio, che era in Domenica, si cominciò da alcuni a fare lo sterro necessario per i fondamenti ossia per lo spianamento di quella fascia od orto che era a ridosso della Chiesa.

Il 5 Marzo fu giorno di gran lavoro per detto sterro e per portare le pietre; e questo lavoro continuò in quasi tutte le feste che succedettero fino al termine della Nuova Chiesa. Si nota che il parroco si era premunito della licenza di M.or Arcivescovo per far lavorare alla festa.

Era uno spettacolo commovente il vedere l'entusiasmo con cui si lavorava da grandi e da piccoli, da uomini e da donne. Era cosa che inteneriva il vedere i bam-

bini di cinque o sei anni portare via una zolla di terra oppure portare una pietra (di forse un chilogrammo!) in testa o sulle spalle.

Il giorno 19 marzo, festa di S. Giuseppe, l'ingegnere portò finalmente il disegno. Secondo esso la chiesa non sarebbe stata ingrandita, ma fatta di nuovo... Il disegno piacque e si accettò a pieni voti da quanti erano presenti... Giudicossi però conveniente di non propalare al pubblico che la Chiesa doveva essere nuova, ma di continuare a parlare di solo ingrandimento per non ispaventare ed allarmare per nulla le persone ignoranti che non capivano quanto era più conveniente, tutto considerato, una Chiesa nuova. Si accettò dunque, come si disse, ad unanimità il disegno e si diede ordine all'ingegnere di prendere sul terreno le necessarie misure.

Ma il demonio, che ormai si era accorto che si faceva davvero, cominciò proprio in quest'epoca la sua accanita guerra. Noteremo però fin d'ora che n'ebbe, la Dio mercé, sempre la peggio.

La prima lancia il nemico infernale la ruppe contro la santa impresa per mezzo di colui che per voti popolari doveva essere il propugnatore del bene del popolo medesimo. Costui dopo di aver approvato insieme cogli altri in Fabbriceria il disegno, 5 giorni prima, il giorno 24 Marzo, in pubblica adunanza si diede a fare il diavolo a quattro dicendo che quella diventava una Chiesa troppo grande, che bastava una Chiesa che fosse (ecco un ingegnere!) 25 per 15, che egli non intendeva di approvare (quello che già aveva approvato) quel disegno, ecc... Avrebbe potuto dire le sue ragioni (e si sarebbero discusse) con maniera più garbata; ma siccome parlò da ineducato, oltre all'essere poi fuori di ragione assolutamente, per ciò gli fu risposto per le rime e tutta quanta l'assemblea, ad eccezione di due *uomini-pecore*, che sempre si tacquero, condannò il suo sproloquio e ritenne come da farsi quello che si era approvato il giorno 19 precedente.

Intanto l'ingegnere misurava e non finiva mai di pigliar misure; pareva proprio aspettasse tempo: il Parroco invece colla gran maggioranza non vedevano l'ora d'incominciare il lavoro, temendo sempre opposizioni e stecche (diciamole così) burocratiche o di partito, che infatti non tardarono a venire.

.....

Pag. 78 - Il 23 aprile 1893 doveva essere la data memoranda. ... Il Vescovo [di Chiavari] M.or Vinelli il giorno stabilito alle ore 11 precise incominciava la benedizione della prima pietra all'uopo preparata, circondato da immensa calca di popolo e da più di 20 sacerdoti. L'entusiasmo era al colmo. Il parroco ed i parrocchiani, ad eccezione di alcuni, erano (non si può usare altro termine) oppressi dalla gioia. Ma qui è necessario scrivere la nota stonante. Allorché l'ingegnere aveva ormai ultimato di prendere le necessarie e troppo lunghe misure per preparare lo sterro delle fondazioni e si stava preparando ogni cosa per il cominciamento dei lavori, il Signore Comm.re Dandrade, presidente della Commissione per la Conservazione dei Monumenti Nazionali in Piemonte e Liguria, in compagnia d'altro ingegnere comunicò al Parroco che la chiesa di Uscio, quale monumento storico, non potea venire non solo demolita ma toccata menomamente: se si teneva tale ordine alle buone, niente occorre di più, ché se si fosse fatto l'ostinato, ordini del Ministero avrebbero provveduto.

Intanto il Pro-Vicario G.le di M.or Arcivescovo M.or Canevello chiamava il Parroco *ad audiendum verbum* per comunicargli un ordine ricevuto dall'autorità competente di non toccare la Chiesa. Tutto ciò era come dire: Pubblicate ai quattro venti che non ingrandite la Chiesa ma la fate nuova: era come dire: Non toccate una pietra di quelle che avete sì commode, ma cercatele dove sono: era come dire: fate la Chiesa non nel suo luogo naturale, ma fatela più su nelle viscere del monte,

addossata alla Chiesa attuale. Come si vede, se le ultime conseguenze non erano fatali, poteale essere di certo la prima, poichè essendo la Chiesa non del tutto nel centro delle abitazioni; sentendo la popolazione che doveasi fare una Chiesa nuova ed isolata dall'altra, quelli della parte interessata poteano formare un partito (e gente da partiti lo erano) di fare una Chiesa non dove trovavasi allora, ma più ad occidente in località da destinarsi. E ciò in ultima analisi sarebbe stato come dire non fare più nè ingrandimento nè Chiesa Nuova, appunto per i partiti che si sarebbero sollevati.

Solo Iddio sa il dispiacere che provò il Parroco per tali ordini perentori e, diciamolo pure per amore della verità, inconsulti: per un monumento (?) sacrificare forse per sempre il benessere spirituale e morale di una grande popolazione. Ma è proprio vero che il buon Dio sa cavare la salute nostra dai nostri stessi nemici. La popolazione che nel suo entusiasmo di fare la Chiesa potea guastarsi per tali demoniache misure, invece prese maggior ansa a porre con più lena l'opera sua per il desiderato lavoro ».

Segue la defezione degli abitanti di Calcinara, che « incominciati i lavori, o per la bile nel vederli procedere a gonfie vele, o per sobillazione di chi avrebbe dovuto esortarli a concorrervi, non solo non prestavano... il loro concorso, ma cercavano di impedire... quelli che erano di buona volontà. Ecco alcune di quelle frasi che si dicevano dai Caporioni di quella Frazione: « Voi volete fare una Chiesa che è più grande di S. Lorenzo di Genova » - « Volete fare una torre non una Chiesa » (Ciò quando vedevano la Facciata che davvero cominciava a torreggiare).

Altri dicevano: « Volete fare una Chiesa che costerà un milione » (Volete fare un orto rinchiuso pel Parroco; con ciò volean dire che alzati alquanto i muri da terra avrebbero dovuto cessare dai lavori: infatti aggiungevano: « Quando fra cento anni qualcuno si troverà a passare di qui dirà: « Quivi volevano fare una Chiesa ». Ed altri somiglianti sarcasmi.

Infine i frazionisti, a seguito di un piccolo incidente « diplomatico » « ... presero da ciò pretesto per sollevare una vera rivoluzione per fare erigere in Parrocchia la succursale di Calcinara... Quanto fosse inopportuna la erezione di Calcinara in Parrocchia, basti notare che questa erezione sarebbe stata un motivo principale per frazionare il Comune di Uscio e quindi per destare nella Parrocchia partiti... in modo da dividere assolutamente la Parrocchia in due sentimenti contrarii. Tutto ciò con quale vantaggio della costruzione della Nuova Chiesa, si lascia immaginare a quelli che vorranno leggere queste memorie... [!]. I nemici della Chiesa Nuova vedeano tutto ciò e si credeano di aver trionfato; ma Iddio vegliava sulla Parrocchia di Uscio e Maria SS.ma voleva si facesse la Chiesa. Infatti quel contrasto... servì per animar sempre maggiormente i volonterosi che si diedero a fare, diciamolo pure, anche per puntiglio quello che faceano già per convinzione: ed anche i meno caldi, per simile contraddizione dei nemici si animarono a lavorare e a prestare il loro concorso pecuniario.

Non cessarono però, dopo quello che abbiamo narrato, le infernali battaglie contro la Nuova Chiesa... ecc. [*fino al trionfo, il 16 giugno 1895*]..

Pag. 83 - Il giorno 16 Giugno si avvicinava, e M.or Vinelli per delegazione di M.or Arcivescovo Reggio, ammalato, dovea fare la solenne benedizione della Chiesa Nuova che maestosa ormai sorgeva a consolazione dei buoni ed a dispetto dei pochi maligni. In quel giorno infatti l'Ecc.mo Presule, compiuta la solenne cerimonia, portava l'Augustissimo Sacramento dalla Chiesa Vecchia alla Nuova. È impossibile descrivere la festa di quel giorno, la gioia, la fede, l'entusiasmo dei veri Parrocchiani di Uscio in quel solenne momento dell'entrata di Gesù Sacramentato nel suo Nuovo Tempio!...

APPENDICE II

Carteggio dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Piemonte e della Liguria

Doc. N. 1

CAMILLO GALLIANO Ingegnere, Genova

[31 Marzo 93]

Chiar.mo Sig. Commendatore

Sto varando il mio progetto e sono riuscito a persuadere il Rev. Arciprete di Uscio e i Fabbricieri intorno alla convenienza di salvare l'antichissima chiesa; ma la maggior parte della popolazione ritiene trattarsi d'una gherminella.

Il perché riterrei conveniente che la S. V. Chiar.ma si degnasse mandarmi una lettera spiegante come codesto Ufficio Regionale non potrebbe aderire alla distruzione della surriferita chiesa e dovrebbe promuovere dal R. Governo gli opportuni provvedimenti per la relativa conservazione, qualora a ciò non si potesse addivenire per adesione volontaria della Fabbriceria. Ricevuta una tale lettera ogni cosa rimane appianata.

Nella speranza pertanto che favorirà inviarmi al più presto codesta lettera, mi pregio professarmi con distinta osservanza

Genova 29 marzo 1893.

Della S. V. Chiar.ma

Dev.mo Servo - Camillo Galliano - Ing.re

Chiar.mo Signore, Comm. Alfredo D'Andrade

Dirett. dell'Ufficio Reg. per la Conservaz. dei Monumenti - Torino

Doc. N. 2

P. N. 1526

Torino 30 Marzo 1893

Oggetto: Antica Parrocchiale di Uscio

All'onorevole Fabbriceria della Parrocchiale di Uscio (Recco)

Quest'Ufficio per la Conservazione dei Monumenti del Piemonte e della Liguria essendo venuto a cognizione che si sta per procedere alla demolizione della vecchia parrocchiale di codesto luogo, a fine di occuparne l'area ed impiegarne i materiali per la costruzione di una nuova chiesa, si reca a dovere di informare codesta Onorevole Fabbriceria che stante l'importanza che detta chiesa ha per la storia dell'arte della Regione, il Ministero della Istruzione a cui incombe la tutela dei Monumenti non potrebbe non interessarsi nella sua conservazione. Epperò prega codesta Fabbriceria a fare in modo che pure costruendo la nuova Chiesa dell'ampiezza che meglio piacerà ai parrocchiani di codesto luogo, lo faccia senza in alcun modo compromettere la vecchia chiesa.

Devotiss. Il Direttore ecc., A. d'Andrade

Doc. N. 3

CAMILLO GALLIANO, Ingegnere - Genova - Piazza Colombo

Oggetto: Parrocchiale di Uscio
Genova, 20 ott. 1894
[Copia d'Ufficio]

Ill.mo Comm. Alfredo d'Andrade - Torino

Mi pregio informare la S. V. Ill.ma che il Rev. Prevosto di S. Stefano...

La pregherebbe in pari tempo...

I lavori nella nuova chiesa di Uscio sono quasi allestiti. Se la S. V. credesse iniziare qualche pratica pel restauro dell'antica, io sono ai di Lei cenni.

Della S. V. Ill., Devotiss.
f.to Camillo Galliano - Ing.

Doc. N. 4

(Minuta dell'Ufficio Reg. ecc.) - Prot. N. 735

Torino, addì 6-7-1905
Oggetto: Uscio, Vecchia chiesa Parrocch.
Parroco di Uscio

Dirgli che la vecchia parrocchiale serve ora per posto da giuochi monelleschi - Cerchi di impedire questo sconcio.

Questo Ufficio viene informato che codesta vecchia parrocchiale di S.t'Ambrogio che figura nell'elenco Ufficiale dei Monumenti sia diventata oramai il luogo preferito dei monelli per farvi i loro giuochi tutt'altro che adatti al luogo.

Invito perciò caldamente la R. V. a voler impedire assolutamente che questo sconcio continui e nell'attesa di una sua assicurazione al riguardo mi soffermo.

Il Direttore, A. d'Andr.

Doc. N. 5

[Prot. N. 735 - Addì 10-7-1905]

Addì 10-7-1905

Ill.mo S.or Comm.re D'Andrade,
Direttore per la Conservazione dei Monumenti in Piemonte e Liguria

Ricevo in data d'oggi una lettera della S. V. Ill.ma che, a dirle la verità mi recò non poca meraviglia. Senz'altro mi affretto ad assicurare la S. V. Ill.ma essere assolutamente falso che la Vecchia Chiesa di questa mia Parrocchia sia diventata il luogo preferito dai monelli per farvi i loro giuochi. Coloro che informarono cotesto Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti da Lei tanto meritatamente diretto, furono, o male informati a loro volta, oppure guidati non da zelo per la conservazione del Monumento di questo paese, bensì da spirito di livore o contro il parroco o contro la fabbriceria; la quale ora più che il Parroco ha l'incarico di tutelare l'incolumità della Vecchia Chiesa che come sconsacrata non è più luogo destinato al culto.

Del resto ad onor del vero mi pregio notarle che nella Chiesa vecchia hanno luogo una o due volte all'anno delle radunanze della Compagnia o Confraternita dei Sette Dolori esistente in questa Parrocchia. Naturalmente che come radunanze in cui tutti hanno diritto di dire la loro opinione, esse non succedono sempre con tutta la calma: si tratterebbe però sempre di semplici parole un po' più vive che certo non nuociono al Monumento. Come la S. V. Ill.ma può vedere gli informatori dello sconcio cui Ella mi accenna han visto lucciole per lanterne poiché altro è una discussione, anche un po' animata, di uomini seri (cioè che avviene in qualunque Corpo Morale che si raduna, altro è il bordello continuato dei monelli della Parrocchia).

Per la qualcosa la S. V. Ill.ma può star tranquilla che il sottoscritto come la Fabbriceria hanno sempre fatto più del loro dovere per tutelare l'incolumità della Chiesa Vecchia, benché loro prima d'ora non constasse della Dichiarazione Ufficiale di essa a Monumento, ma solo possedessero una semplice proibizione di toccarla. E tanto più ora ho il piacere di assicurarla che io e la Fabbriceria ci mostreremo anche maggiormente zelanti per la prosperità di questa Vecchia Chiesa, avendo ricevuto dalla S. V. Ill.ma, benché per mezzo di lettera punto piacevole, una affermazione tanto chiara che detta Chiesa figura nell'Elenco Ufficiale dei Monumenti.

Accolga Ill.mo S.or Direttore i miei più umili ossequi e mi creda della

S. V. Ill.ma... obbl.mo
Sac. Giacomo Benvenuto arciprete

Uscio 7 luglio 1905

Doc. N. 6

Risposta a nota del 7 luglio 1905

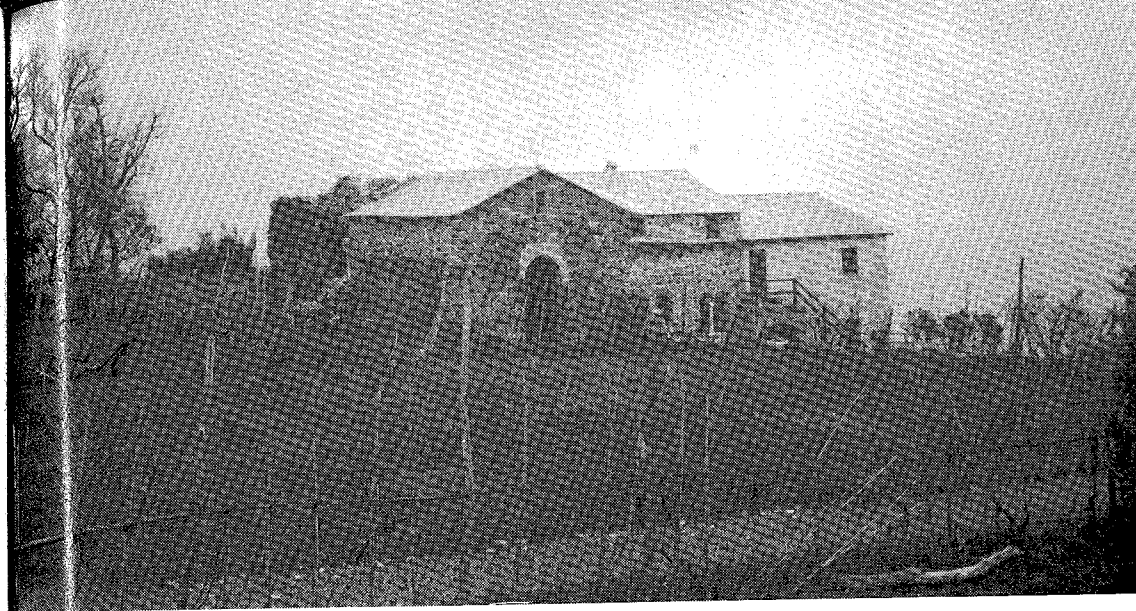
Oggetto: Uscio, Parrocchiale di S. Ambrogio
Torino, addì 14-7-1905

Al Molto Reverendo Sig. Giacomo Benvenuti, Arciprete

In evasione alla pregiata del 7 luglio corr.te della S. V. R. posso significarle che le informazioni pervenute a quest'Ufficio, relativamente all'antica parrocchiale di S. Ambrogio, furono date da persona attendibilissima e che si ritiene non mossa da livore alcuno né contro di Lei né contro codesta Fabbriceria. Ad ogni modo lieto di poter prendere atto delle sue asserzioni.

Con osservanza,

il Direttore A. d'Andr.



1. — Veduta di S. Giacomo di Latronorio o di Areneto, da ponente, dopo il restauro. È evidente la sopraelevazione della navata della chiesa.

S. GIACOMO DI LATRONORIO O DI ARENETO Un fortunato recupero

In uno splendido pomeriggio di primavera, il 15 maggio 1970, fummo anche noi, con mons. Parodi Vescovo di Savona, il Soprintendente Mazzino, i marchesi Invrea — da tempo naturali « patroni » dei luminosi terrazzi, i « Piani », cui han dato il loro nome — don Lorenzo Vivaldo, Presidente della Società Savonese di Storia, oggi Vescovo di Massa Marittima, ed una folla di amici, di Savona e di Genova, all'inaugurazione, e consacrazione, del restaurato S. Giacomo di Latronorio o di Areneto, scoperto tra i « ruderi » della vecchia « cascina » e riscattato al culto, all'arte, alla storia dalla tenacia, confortata da spirito apostolico, di don Giovanni De Micheli, l'amico nostro di S. Siro di Struppa...

A S. Giacomo, ultimo lembo del Savonese verso il Genovesato, e gravitante più su Cogoleto genovese, che si stende ai suoi piedi, che su Varazze lontana, si è realizzato un cordiale incontro delle province sorelle: il quale peraltro è destinato a continuare, anzi ad estendersi ad ogni provincia e ad ogni paese, perché S. Giacomo non è la riesumazione di una mummia, che si chiude in un Museo, ma la rinascita di un centro vivo di culto, in un paesaggio incantevole, che si sta aprendo per il loro riposo a genti di tutte le terre. Sicché noi, pur limitandoci, in questa nostra sede « culturale », alla pura descrizione tecnica del restauro, che abbiamo chiesto alla cortesia e alla competenza del progettista e direttore dei lavori, arch. Carlo Leone Forti, non possiamo non sottolineare come in realtà non si tratti di un restauro integrale, ma di una semplice, e felicissima, sistemazione dei ruderi per quel tanto che valga a garantire la conservazione di quanto è stato reperito — im-

pregiudicato domani il restauro integrale — consentendone tuttavia la utilizzazione per rinnovare e continuare la funzione originaria della fabbrica, e cioè, in qualche modo, il culto religioso e l'« ospitalità »: non più per gli affaticati pellegrini di San Giacomo di Campostella, ma per i non meno affaticati uomini d'oggi, che hanno riscoperto i « Piani di S. Giacomo » per il riposo delle famiglie.

Don De Micheli giustifica invero il suo intervento e la sua opera appassionata con la prospettiva di una squisita funzione pastorale, la creazione di un luogo di culto e di riposo spirituale per chi, nella stagione estiva, già affolla, e più affollerà in avvenire, l'incantevole « Piano ». Ma si è preoccupato anche, il nostro Arciprete di S. Siro, contenendo il restauro entro i limiti della pura « funzionalità », di mantenere l'aspetto romantico dei ruderi, inseriti in un paesaggio deliziosamente rustico, boschetti di erce, pini, lecci e campi fioriti e profumati di fragole... Riuscirà don De Micheli, ed i suoi patroni ed amici, e la Soprintendenza che tutela il paesaggio, quando e come può, a contenere l'avanzata del cemento alla dovuta distanza, a riservare al « rudere » l'ambiente che è suo, o la speculazione incalzerà inesorabile a soffocare il debole respiro della casa di Dio, risorta alla vita ed al culto dopo secoli di silenzio?

T. O. De Negri*

Circa cinque anni fa Don Giovanni De Micheli, arciprete della chiesa di S. Siro di Struppa, di cui aveva favorito e seguito il restauro ad opera della Soprintendenza ai Monumenti (1), riconosceva, nascoste nelle muraure di una cascina, le vestigia di un antico monumento romano (2).

La sua segnalazione ebbe una conferma immediata da parte degli studiosi; senza alcun dubbio ci si trovava di fronte ai resti dell'antico complesso monastico di S. Giacomo di Latronorio; infatti quel piccolo nucleo di case rustiche sorge in un pianoro tra il torrente Arestra, situato a ponente di Cogoleto, e la insenatura di Portigliolo, in una zona che nel medioevo era nota col nome di *Latronorium* per essere stata per lunghi secoli rifugio di ladri, pirati e contrabbandieri. Per di più, nella toponomastica tradizionale e nella cartografia corrente l'altipiano è costantemente indicato col nome di « Piani di S. Giacomo », per cui fu facile attribuire

* Alla relazione puntuale dell'architetto Forti, in cordiale colloquio per una più adeguata presentazione grafica ed un più rigoroso inquadramento storico, ci siamo permessi di fare qualche aggiunta, avvalendoci sia degli appunti e delle informazioni di don Micheli, sia della nostra più consumata esperienza, specie in fatto di topografia. La carta del Brusco ci è stata cortesemente segnalata dal dott. Massimo Quaini, che vivamente ringraziamo.

- (1) V.: G. RATTANO, T. O. DE NEGRI ed altri, *San Siro di Struppa. A proposito di un restauro*. « Bollettino Ligustico », XIV-1962, pagg. 83-144.
- (2) Don De Micheli frequentava da tempo la località cogli scout della sua parrocchia di Struppa, che nei Piani di S. Giacomo trovavano un luogo ideale per i loro campeggi. Iniziatosi nella zona, già appartenente agli Invrea del Castello omonimo a ponente del fossato di Latronorio, un « piano di lottizzazione », il De Micheli ebbe occasione di tornare più assiduamente sul posto, e quindi di ravvisare nella cascina rustica, abitata da contadini che conservavano da antico il pio costume di innalzare una bandiera il 25 luglio, festa di S. Giacomo, i resti del monastero medioevale, di cui si era pressoché persa la memoria. Da quel momento l'impegno del De Micheli per salvare prima, e poi per redimere il monumento fu tenace e costante: ed oggi se ne colgono i frutti.

gli elementi architettonici segnalati all'antico monastero di S. Giacomo di Latronorio: complesso religioso di cui si erano perse del tutto le tracce, ma che l'Accinelli nel suo manoscritto « *Liguria Sacra* » (3) così menziona: « S. Giacomo de Latronorio. In atti del notaro Baldassare da Coronata evvi registrata la Bolla d'Innocenzo IV del 1252, in cui consta che la Chiesa di S. Giacomo de Latronorio, vicino a Cogoleto, era de' Monaci di Vallombrosa, e dal 1332, n'era Abbate D. Leonardo di Chiavari, come in notaro Ampeglio di Sampierdarena, e dipendeva dal monastero di S. Bartolomeo del Fossato dello stesso ordine e dice il Schiaffino che se ne avesse anco memoria nel 1522; e passò poi in commendata » (4).

Risalendo nel tempo lo stesso Schiaffino ricorda S. Giacomo de Latronorio nella Bolla di Alessandro III del 14 febbraio 1168, mentre in un documento del Notaro Oberto de Langasco si legge che il 9 aprile 1259 un certo « Giovanni, monaco di S. Giacomo di Latronorio nella diocesi di Savona, dipendente pure dai Vollombrosani di Fiesole, fu eletto abate [di S. Bartolomeo] del Fossato » (5). Il monastero è ancora citato in vari documenti del 1270, 1274, 1277 e 1280, in cui viene quasi sempre messo in relazione con S. Bartolomeo del Fossato di Sampierdarena e come quest'ultimo « dipendente dai Vallombrosani di Fiesole » (6).

A questo proposito è utile ricordare che i monaci Vallombrosani giunsero a Genova su richiesta dei Padri del Comune nel 1064, fondando verso il 1080 il Monastero e la Chiesa di S. Bartolomeo del Fossato (7). L'anno di fondazione del convento di S. Giacomo di Latronorio si può dunque porre nella prima metà del XII sec., sia come ampliamento e sviluppo della comunità dei frati di S. Bartolomeo, sia come eremo ed ospizio lungo l'antica strada romana di Emilio Scauro, divenuta forse nel Medioevo uno degli itinerari dei pellegrini che da Genova avevano come loro ultima meta il Santuario di S. Giacomo di Campostella.

È anzi probabile che il nucleo principale della nostra chiesa sia stato sistemato utilizzando le strutture di una costruzione molto più antica, di

(3) F. M. ACCINELLI, *Liguria Sacra*. Ms. presso la Civ. Bibl. Berio, Genova, vol. II, pag. 1.

(4) Conforme è la notizia che riferisce NICOLÒ PERASSO, *Memorie e notizie di chiese e opere pie di Genova*. Archivio di Stato di Genova, ms. 845, carta 401: « Vicino al borgo di Cogoleto nella Diocesi di Savona fu anticamente fondato un Monastero sotto l'invocazione di S. Giacomo per i Monaci dell'Ordine di Vall'Ombrosa, che dal poco lontano fossato prendendo la denominazione si chiamava di S. Giacomo de Latronorio. La prima memoria pervenutami d'un tal monastero è dell'anno 1168 mediante una bolla di Papa Alessandro III de quattordici del mese di Febraro, con cui conferma e concede diversi privilegi allo anzidetto Ordine Vallombrosano, e specifica tutti i suoi Monasteri fra i quali annovera questo de Latronorio, qual Bolla si può veder riportata nella relazione e Trattato del Monastero di San Bartolomeo del Fossato già dell'Ordine medesimo ».

(5) A. FERRETTO, *Codice Diplomatico delle relazioni fra la Liguria la Toscana e la Lunigiana ai tempi di Dante*. ASLig. XXXI, I, pag. 44, nota I.

(6) A. FERRETTO, op. cit., vol. I, pag. 214, 218 (Benvenuto abate di L.), 373; vol. II, pag. 297. A. FERRETTO, *Annali storici di Sestri Ponente...*, ASLig., XXXIV, passim.

(7) Cfr. C. CESCHI, *Architettura romanica genovese*, Milano 1955, pag. 135 e 140 nota.

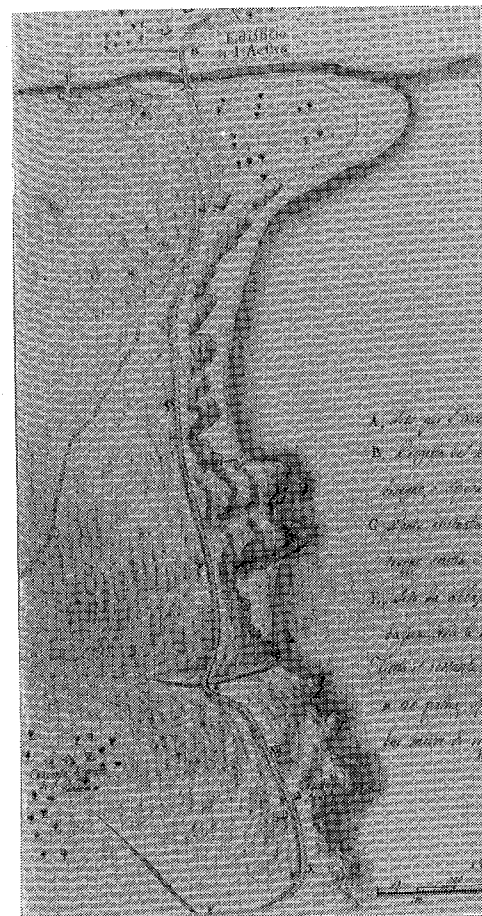
cui nella parete esterna del presbiterio potrebbe essere ricordo e testimonianza un primo tratto di muratura in « *opus spicatum* », nettamente diverso dall'apparato murario soprastante in muratura a vista a corsi piuttosto rozzi (v. fig. 7). Per di più a convalidare questa tesi, nella varietà eterogenea del paramento medioevale si notano conci di forme particolari, certamente riutilizzati dai monaci nella costruzione del XII sec. (v. figg. 9,10). L'ipotesi infine della preesistenza di una costruzione preromanica al posto della badia Vallombrosana, può essere ancora avvalorata dal fatto stesso del nome di S. Giacomo, non giustificato dalla tradizione vallombrosana e che pertanto sembra dover derivare da una fondazione ecclesiastica preesistente: la stazione dei pellegrini sulla via Romea. E non importa dove effettivamente la via potesse passare: i viaggiatori medioevali non avevano fretta, e gli ospizi in prossimità degli itinerari cercavano di preferenza una posizione favorevole al tranquillo soggiorno, piuttosto che un luogo purchessia, ma sulla strada. E in verità per un monastero-ospizio in zona pericolosa per insidie di « ladri » non si potrebbe pensarne uno più felice di questa nostra Piana di S. Giacomo, che sta in posizione dominante sul mare tra il torrente Arestra e l'altro che divalla nell'insenatura del Portigliolo; ed entrambi bentosto si incurvano a monte fino quasi a ricongiungersi alle spalle della piana, e così a chiudere il « luogo » di S. Giacomo come in una difesa naturale (fig. 3) (8).

- (8) La morfologia del terreno lungo questo tratto della Riviera lascia poche possibilità di scelta al tracciamento di una strada. Tra Cogoleto e Varazze elementi obbligati sono ovviamente l'ascesa ai Piani d'Invrea (m. 60/80 sul livello del mare) e la discesa ai « ponti » sull'Arestra e sul rivo del Portigliolo o di Latronorio. Tra questi due fossati, che distano tra loro meno di un chilometro, il terrazzo di S. Giacomo si eleva a quasi 100 metri, e la strada ha sempre trovato modo di svolgersi a mezza quota, sul pendio a mare, al limite delle balze precipiti ed impervie.

Non esistono tracce concrete dell'« Aurelia » o *Aemilia Scauri* romana, il cui tratto Genova-Vado d'altronde, come è noto, con il potenziamento della *Julia Augusta* (Tortona-Acquidao... Ventimiglia) come principale via delle Gallie, deve essere scaduta molto per tempo al rango di itinerario locale, o poco più: donde la detta mancanza di ricordi monumentali o toponomastici sicuri. Tuttavia sia per essa, sia per l'itinerario medioevale che ne avrà ricalcato le tracce, non c'è motivo di pensare un cammino diverso da quello della strada « genovese » che ancor oggi l'Aurelia in sostanza percorre, salvo, in corrispondenza dei due fossati, le correzioni, imposte dalle pendenze, che già prevedeva, nel 1772, il... « ...progetto per rendere Carrozzabile la strada tra Voltri e Savona » di Giacomo Brusco (Ms. alla Civ. Bibl. Berio) (fig. 2).

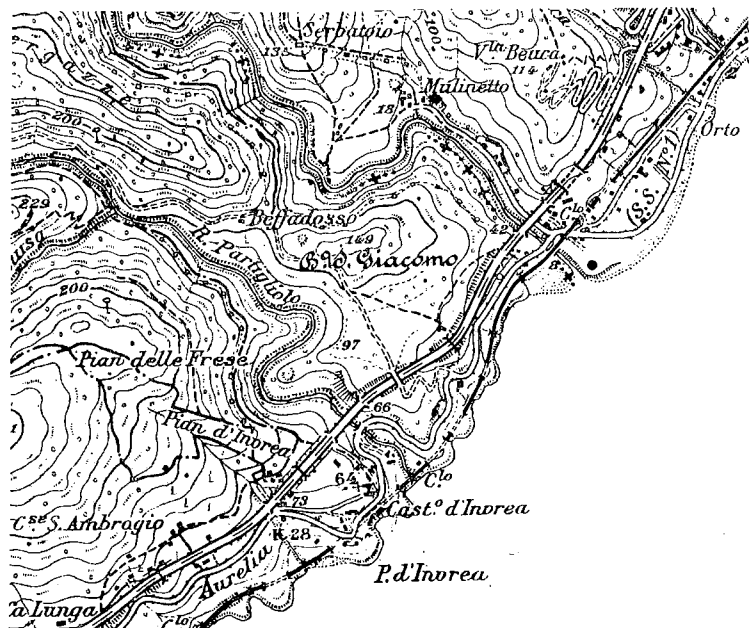
Per la strada romana ci limitiamo a ricordare N. LAMBOGLIA, *Liguria Romana*, Roma, 1939, e dello STESSO, *Liguria Antica*, 1941, pag. 205 ss. Per un aggiornamento sommario v. T. O. DE NEGRI, *Storia di Genova*, Milano 1968, pag. 54 s. Per l'itinerario « medioevale » riproduciamo i rilievi del Brusco, in cui è chiaramente segnato il monastero di S. Giacomo (peraltro « distrutto »), raggiunto da un sentiero da levante, dal ponte dell'Arestra (indicato anche nella tavoletta al 25.000 dell'IGM, ove la casa di S. Giacomo è segnata, ma non nominata): ed è il « raccordo » con la litoranea di cui sussistono le pietre lungo il fossato che raggiunge i Piani (fig. 7).

Che il cenobio-ospizio di S. Giacomo non fosse nell'immediata prossimità della strada non deve far specie, sia per le ragioni di sicurezza, di cui s'è detto, sia soprattutto perché solo sull'ampio terrazzo a ridosso del Bric S. Giacomo i monaci potevano trovare l'ambiente e lo « spazio » sufficienti per l'autonomia della loro vita monastica. (t.o.d.)



2. — « San Giacomo » nella planimetria di Giacomo Brusco, nel « ...progetto per... la Carrozzabile ...Voltri-Savona », del 1772. Riproduciamo parte delle Tavv. XVI e XVII, da cui risulta evidente la coincidenza della strada « genovese » e della nuova rotabile, salvo al varco dei torrenti. È intuitivo che anche la strada romana non dovesse salire fino al « Piano », dove peraltro appare ovvio il sorgere nel Medioevo di un luogo di riposo, un monastero-ospizio, abbandonato in età moderna e « distrutto », come risulta nel tipo. — Dobbiamo la segnalazione del prezioso ed inedito manoscritto del Brusco, oggi alla Beriana, alla cortesia del prof. M. Quaini, che ringraziamo vivamente.





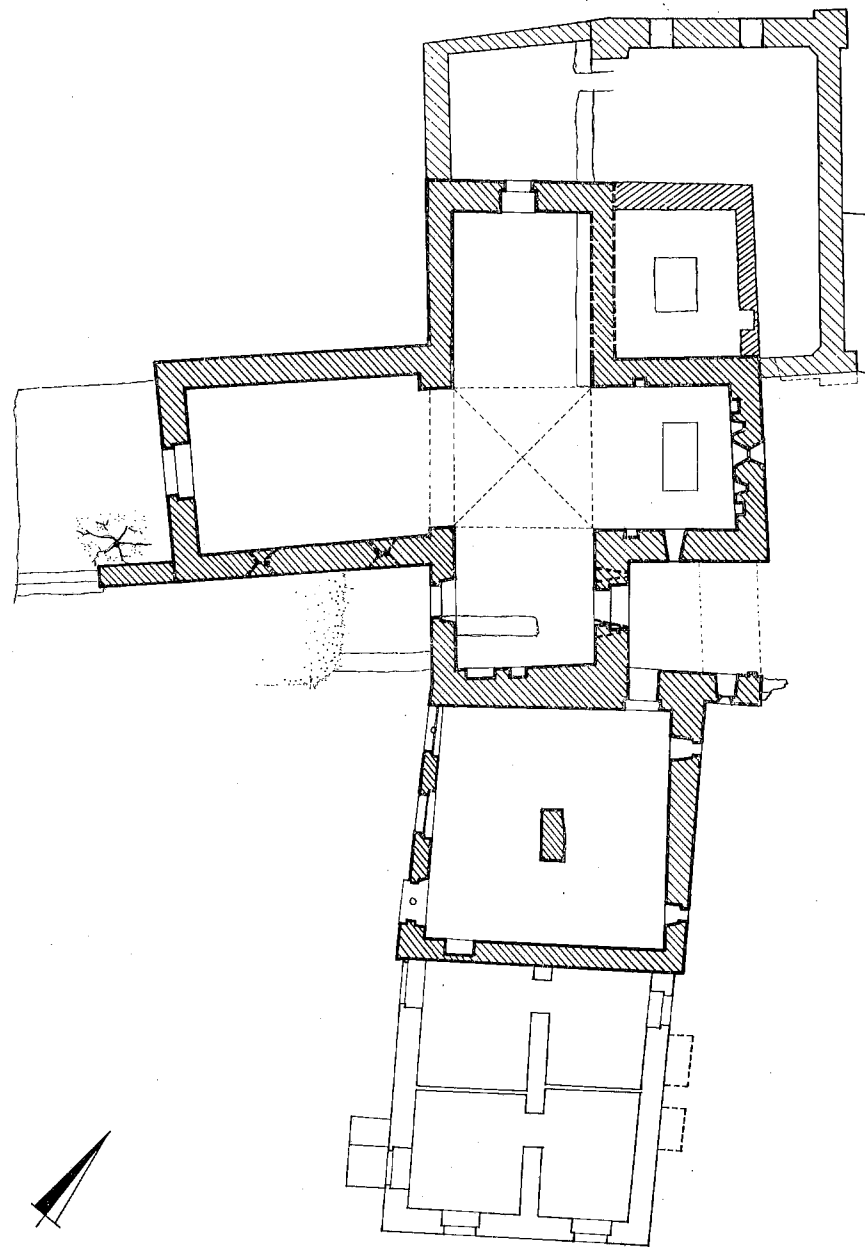
3. — Stralcio della tavoletta IGM al 25.000, «Arenzano», con la zona di S. Giacomo. Notare la convergenza delle convalle dell'Arestre e del Portigliolo a monte del Bric S. Giacomo, per cui la dispiuviale a Beffadosso si riduce ad un istmo sottile, quasi isolando i nostri «Piani». Di là del Portigliolo il Pian delle Frese, dall'alto del quale (c. 250 m.) l'artiglieria austriaca il 13 aprile 1800 ha battuto le posizioni francesi di S. Giacomo.

Immediatamente dopo il ritrovamento dei ruderi, con il contributo della Soprintendenza ai Monumenti della Liguria, sono iniziate le opere di restauro (9), dapprima con la demolizione delle soprastrutture evidentemente estranee al monumento ed eseguendo un accurato scavo perimetrale, che permise di mettere in luce l'intera zona settentrionale e di riconoscere chiaramente tutto l'organismo monastico, il quale si compone di tre parti distinte:

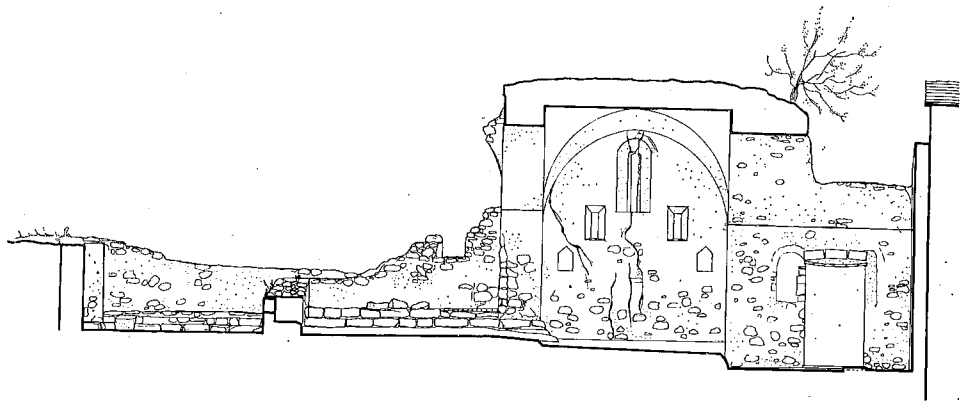
1) un corpo a monte, a pianta pressoché quadrata, oggi quasi totalmente abbattuto, il quale per la grossezza dei muri e dei contrafforti angolari, doveva costituire un elemento preponderante nell'insieme del monastero;

2) un corpo al centro, formato dalla chiesa vera e propria a pianta a croce latina orientata con l'abside quadrato verso levante, ed il cui fulcro è costituito da uno spazio centrale coperto da volta a crociera di struttura «classica», al di sopra del quale poggiava certamente la torre nolare. Le due ali del transetto e il piccolo vano quadrato presbiteriale (l'abside di cui si diceva sopra) hanno la copertura con volte a botte,

(9) Per l'interessamento di don De Micheli la Soprintendenza (arch. E. Mazzino) in data 30 settembre 1966 provocava il decreto ministeriale di vincolo. A seguito di ciò la proprietaria marchesa Giulia Invrea nata del Mayno passava la proprietà del rudere allo stesso don De Micheli perché provvedesse al funzionale restauro in vista anche di dotare il nuovo complesso edilizio dell'insediamento turistico di S. Giacomo di una cappella per l'assistenza religiosa. Il rilievo del monumento, lo studio per il restauro e la direzione stessa dei lavori vennero affidati all'arch. prof. Leone Carlo Forti (per la precisione, già dal maggio del '66), che oggi ne stende questa relazione (t.o.d.).



4. — Planimetria del complesso di S. Giacomo. Sono a tratteggio fitto le opere originarie essenziali, chiesa e monastero, a tratteggio più rado il gran vano quadrilatero a settentrione, entro il quale a tratteggio inverso è segnata l'ipotetica cappella absidale quattrocentesca affiancata al transetto, ove fu reperito il basamento di un altare. Del monastero è qui rilevata la vasta aula a piano terra col pilastro centrale che si eleva fino al colmo del tetto.



5. — Sezione nord-sud della chiesa sull'asse del transetto prima dei restauri, con le fondamenta del rettangolo a settentrione che incorporava il braccio a monte della crociera.

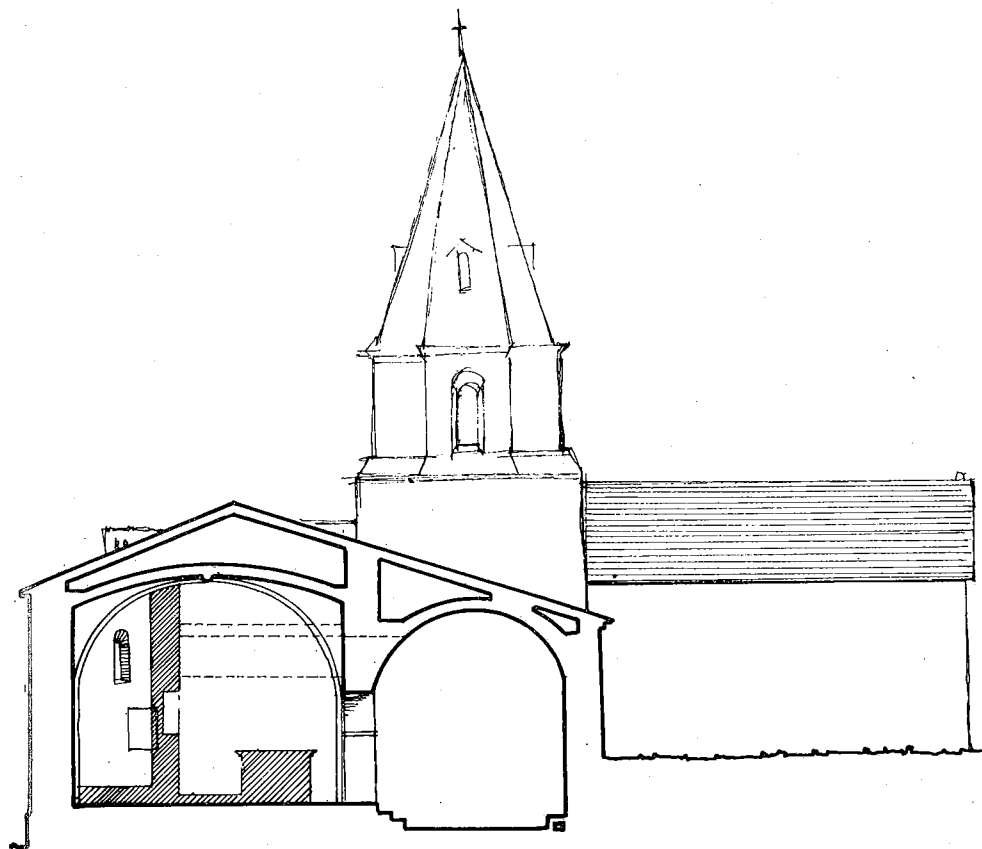
mentre la navata, orientata verso ponente, come per lo più in Liguria, era a copertura lignea;

3) un corpo a valle, il cui elemento architettonico più interessante è un edificio certamente coevo alla fondazione della chiesa e che volumetricamente riproduce un cubo, il cui lato verso ponente presenta una facciata singolarmente curata nei dettagli con due finestre a bifora con capitello cubico (di cui uno è stato ritrovato intatto) che inquadrano una porta centrale ad arco.

Il corpo architettonico della chiesa a croce latina con navata unica riprende un'iconografia tipica di molti edifici monastici, ed in particolare ripete alcune forme consuete delle badie Vallombrosane in Toscana; un esempio citato dal Ceschi (10), a proposito di S. Bartolomeo del Fossato, è quello della Badia Vallombrosana di S. Maria a Coneo nell'area senese, mentre per l'area aretina deve essere ricordata la badia Vallombrosana di Coltibuono e quella Camaldolese di Roti in Valdambra, quest'ultima come S. Giacomo di Latronorio con volte a botte nel transetto (11). In Liguria nelle tre chiese Vallombrosane di S. Bartolomeo del Fossato, di S. Bartolomeo della Costa e di S. Giacomo di Latronorio, oltre al modello consueto a croce latina con navata unica, si ritrovano altri elementi architettonici comuni. Mentre al Fossato, all'incrocio del transetto, avevamo un tiburio ottagonale di tipo lombardo, nelle altre due, costruite forse contemporaneamente tra il 1100 e il 1130, ritroviamo l'elemento a torre nolare; il che dimostra quanto questo tipo costruttivo di origine certamente locale abbia influenzato tutta l'architettura religiosa dell'età roma-

(10) Cfr. C. CESCHI, cit., pag. 136.

(11) MARIO SALMI, *L'Architettura romanica in Toscana*, Milano, 1927, pag. 50 e 54.

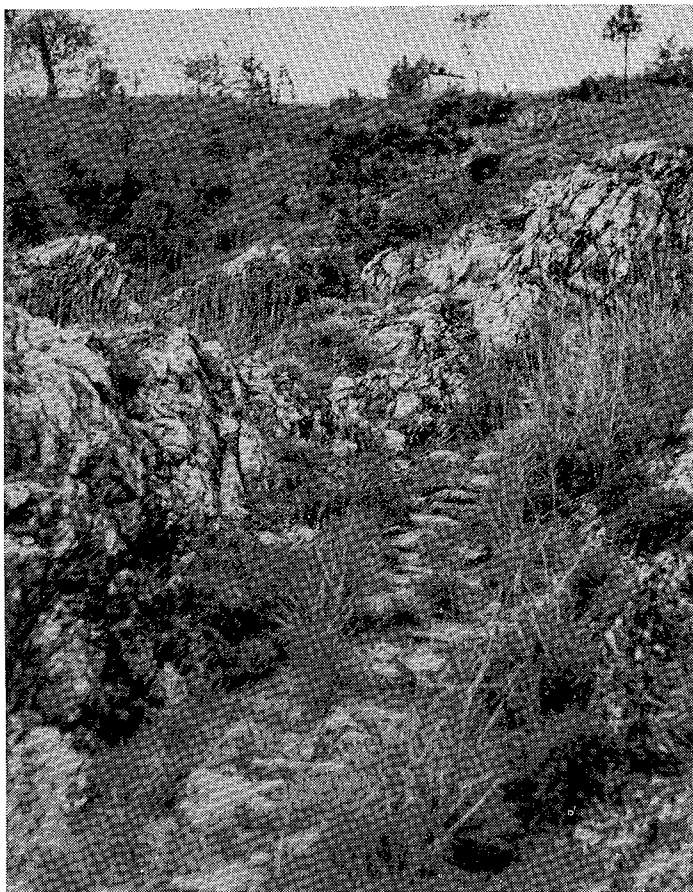


6. — Un'ipotesi per il restauro del grande vano a nord, con copertura a volta a crociera costolonata, quale viene suggerita dalla massiccia struttura dei muri d'ambito esistenti. — Sembra però più conforme alla povertà e semplicità dell'ambiente una copertura lignea, con grossi puntoni appoggiati ad un pilastro centrale e alle lesene angolari in mattoni; la qual cosa spiega pure l'inserimento successivo di una volta a botte, opportunamente raccordata all'antica volta del transetto, quando si volle utilizzare come cappella una parte della grande aula.

nica genovese anche presso comunità monastiche di origine e di estrazione profondamente diversa.

Un altro elemento costruttivo interessante in comune con la chiesa del Fossato è quello dell'ingresso principale della navata protetto da un'alta muratura, particolare che si trova anche a S. Maria a Coneo, ma che suppongo sia legato a una distribuzione delle diverse zone conventuali. Per giunta lo stesso particolare costruttivo si ritrova anche nel vicino convento di S. Maria di Latronorio (12), e per esso è lecito formulare alcune ipotesi distributive.

(12) Cfr. in L. VIVALDO, *Santa Maria di Latronorio all'Invrea di Varazze*, in « Boll. Ligustico » XV 1963, pagg. 41-53, la pianta del palazzo e della chiesa, in un disegno di « Andrea Parodi Architetto », conservato nell'Archivio Vescovile di Savona. Altra analoga preziosa pianta, molto più dettagliata, della sola chiesa, pubblicheremo tra breve, illustrando l'insigne monumento anche sotto il profilo dell'arte.

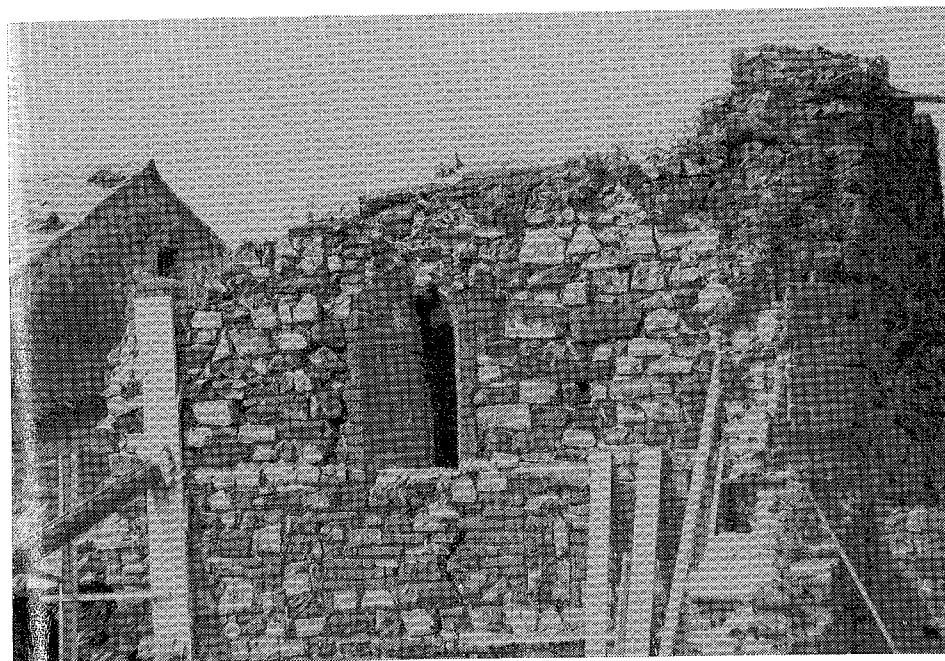
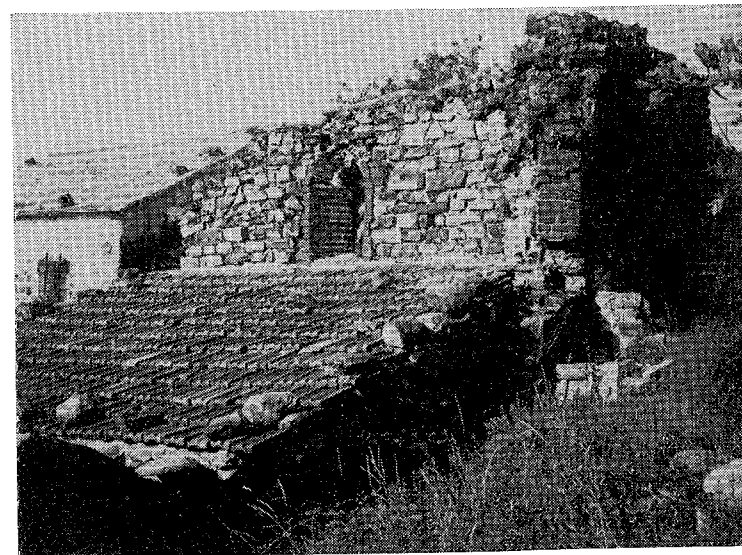


7. — Un tratto del viottolo, selciato a grosse lastre di pietra, che dal fossato dell'Arestra sale al monastero di S. Giacomo.

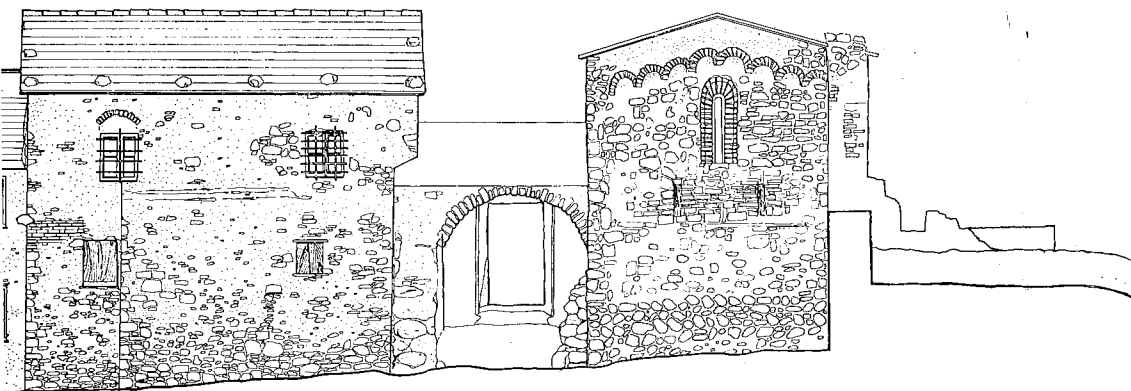


8. — Un campione della muratura arcaica di ciotoli di fiume cementati con malta, alla base del muro « romanico », in cui si notano pietre lavorate, forse di reimpiego, nella parete di levante e sotto l'abside.

9. - 10. — La parete absidale di levante ancora soffocata dalle baracche rustiche cresciute attorno ai ruderi dell'abbazia, e la stessa durante i lavori di isolamento e di restauro, con risarcimenti vari in cotto o con pietre di recupero. Anche la monofora centrale a sguancio è realizzata in mattoni.



Nella sua lontana origine — per lo meno alla fine del XII sec. — il monastero di S. Giacomo era probabilmente costituito da una chiesa a croce latina a navata unica e da due robuste costruzioni laterali di pianta pressoché quadrata. La prima, che abbiamo già distinto come quella a monte del complesso, è inserita nell'angolo settentrionale del transetto e doveva avere forse la funzione di ospizio per i pellegrini. Era un grande



11. — Prospetto di levante dell'abbazia, con la parete absidale restaurata, e sezione dei suoli fino al limite nord dell'« aggiunta » rettangolare.

vano probabilmente su due piani, con il piano terreno coperto da un'ampia crociera i cui grossi contrafforti esterni e gli angoli smussati interni in mattoni potrebbero far pensare a una crociera con costoloni. La seconda costruzione, a valle della chiesa, si appoggiava al lato meridionale del transetto e doveva avere la funzione a piano terra di sala capitolare, e al contempo quella di dormitorio per i monaci nella parte superiore sotto tetto.

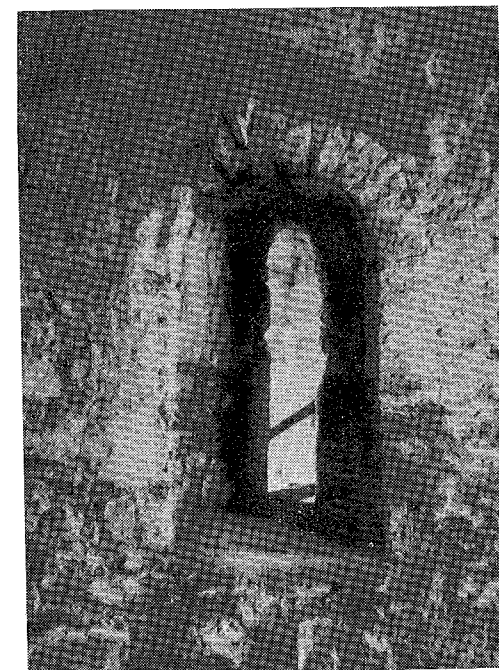
La distribuzione volumetrica dei tre edifici dava origine a tre diverse zone esterne. Nella prima verso levante, ossia verso il viottolo di accesso che dalla via « romana » si inerpicava lungo la gola di un rivo, il monastero era completamente isolato e accessibile solamente attraverso una piccola porta laterale: un accesso ben protetto aperto sotto un portico difeso da una grossa muratura laterale che si prolungava esternamente verso levante con funzione di muro di recinzione, imitando certe soluzioni proprie dell'architettura castellana. Il viandante che, attraversato il recinto esterno, bussava alla porta del convento poteva essere osservato e controllato dall'interno della chiesa attraverso tre strette feritoie; per di più la volta a botte del portico proprio in corrispondenza della porta era interrotta con una parte di copertura in piano che in origine aveva la funzione di caditoia, apribile forse con una botola, per il lancio dall'alto di grossi sassi nel caso di necessità: cosa certo non rara e non impensabile di quei tempi, al Latronorio...

La seconda zona esterna verso nord-ovest era anch'essa quasi certamente recintata e riservata ai pellegrini. Da questo lato la chiesa era accessibile sia dalla porta principale della navata, sia da una seconda porta laterale in asse con il transetto.

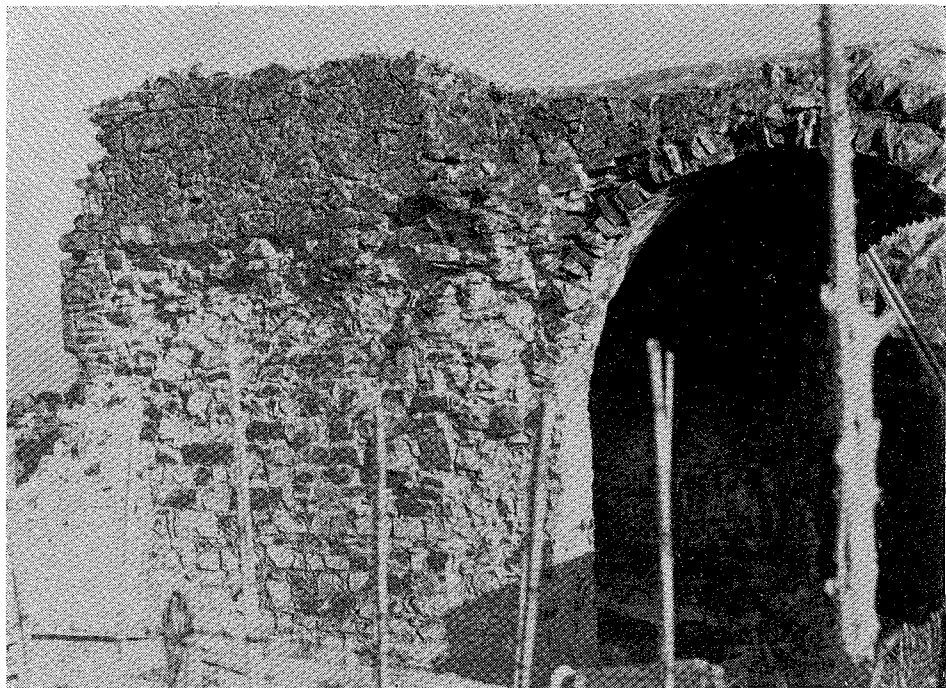
Infine la terza zona esterna, verso ponente, era riservata alla comunità monastica ed era chiusa su di un lato dal corpo della navata e sull'altro lato dall'edificio della sala capitolare. Il muro della navata che si



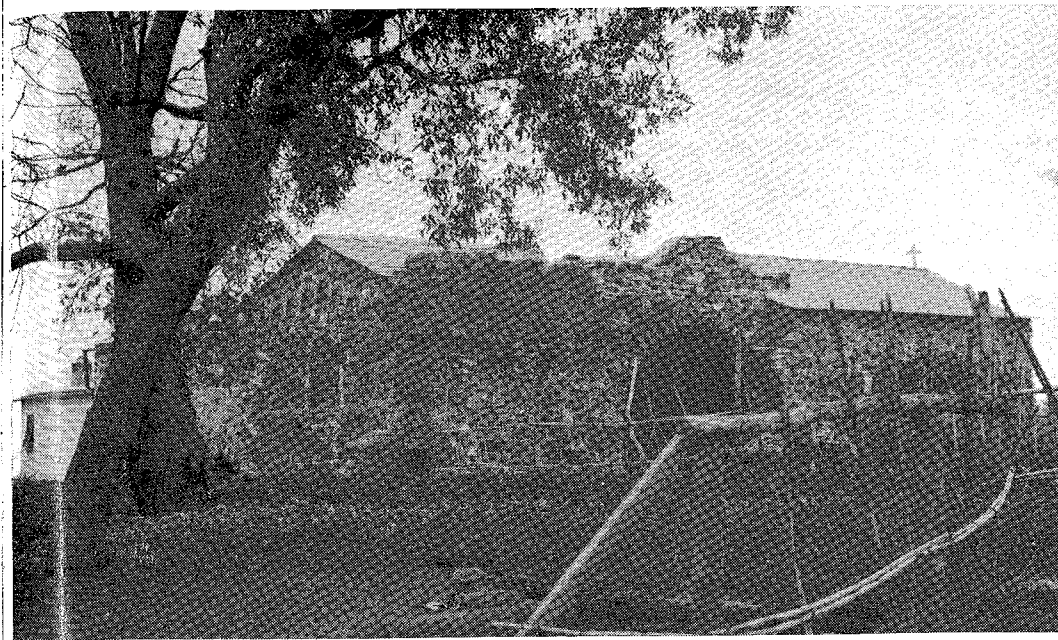
12. — Veduta da levante del complesso, a restauro compiuto. Le integrazioni e le aggiunte si distinguono per la diversa tecnica muraria adottata. Notevoli le murature arcaiche, di grosse pietre arrotondate, alla base della grande arcata di ingresso al monastero. Il campaniletto a vela è di restauro.



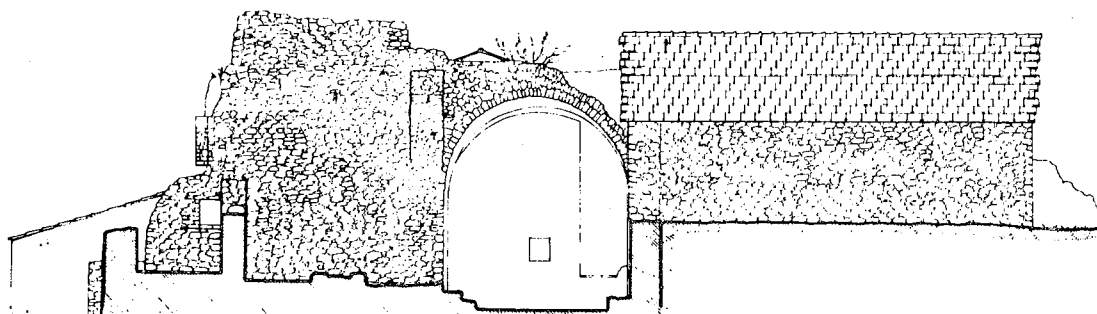
13. — La feritoia dell'abside che si apre sul portico di ingresso al monastero.



14. — Il lato nord dell'abside e l'arco di innesto in crociera del transetto sinistro, oggi perduto, dopo l'eliminazione delle soprastrutture. Notare a una certa altezza la crena per l'innesto di una volta a botte costruita posteriormente a copertura dell'ipotetica cappella quattrocentesca (v. fig. 6).



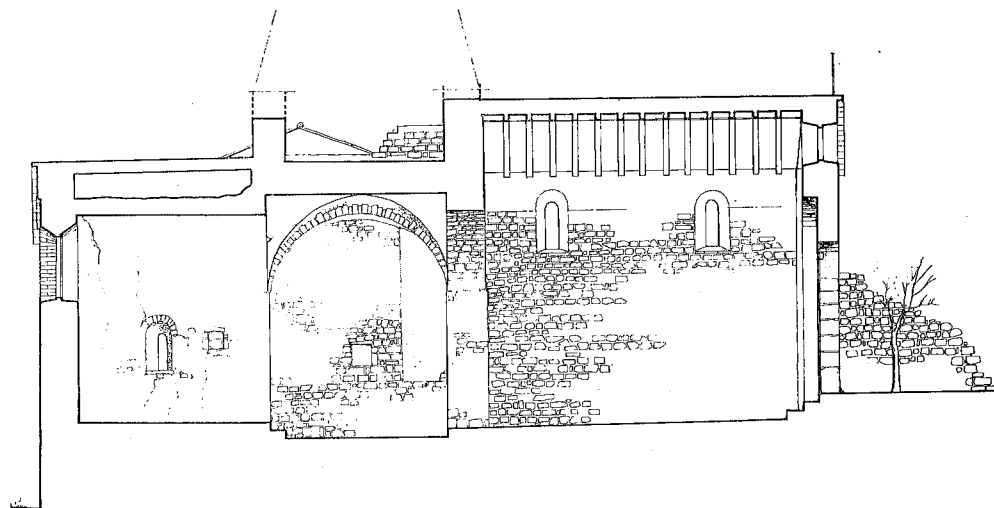
16. — Veduta generale da settentrione, dopo il ripristino delle murature essenziali e delle coperture.



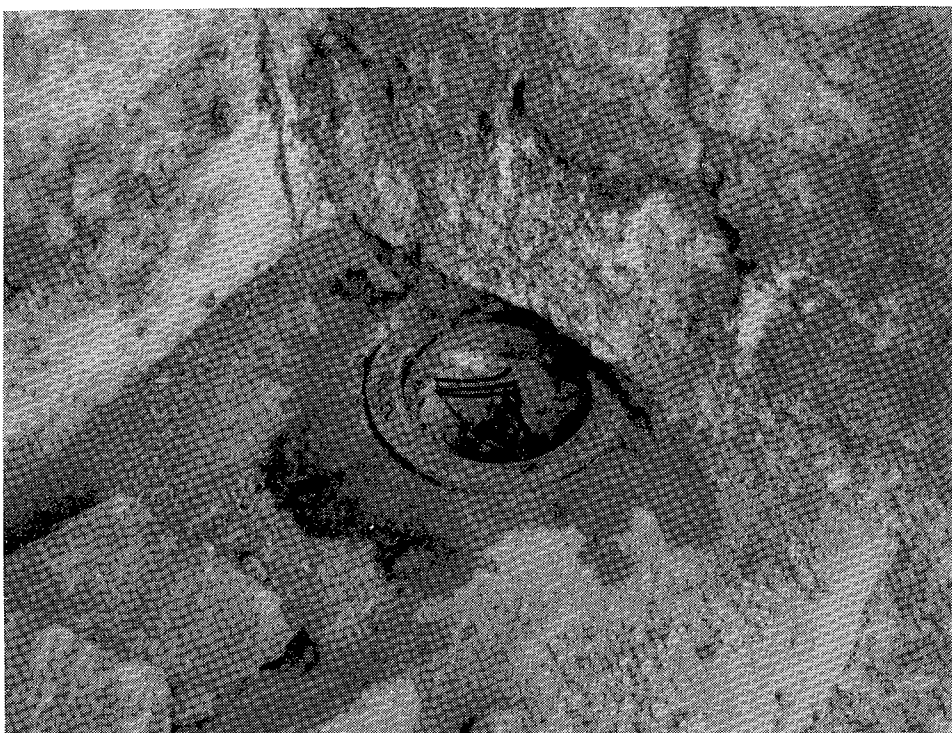
15. — Sezione-prospetto della chiesa lungo l'asse longitudinale prima del restauro.

prolunga oltre la facciata aveva il compito di dividere la zona accessibile ai pellegrini da quella riservata ai monaci.

Verso l'esterno del convento, ossia verso levante, si aprono poche finestrelle alte sul piano di campagna, e tutta la ricerca formale è concentrata solamente sulla facciata posteriore della chiesa, quasi a voler sottolineare con gli archetti pensili e l'elegante monofora centrale, gli uni e



17. — Sezione longitudinale della chiesa dopo il restauro, che ha recuperato le due monofore della navata ed ha riportato la navata stessa alle sue proporzioni originarie.

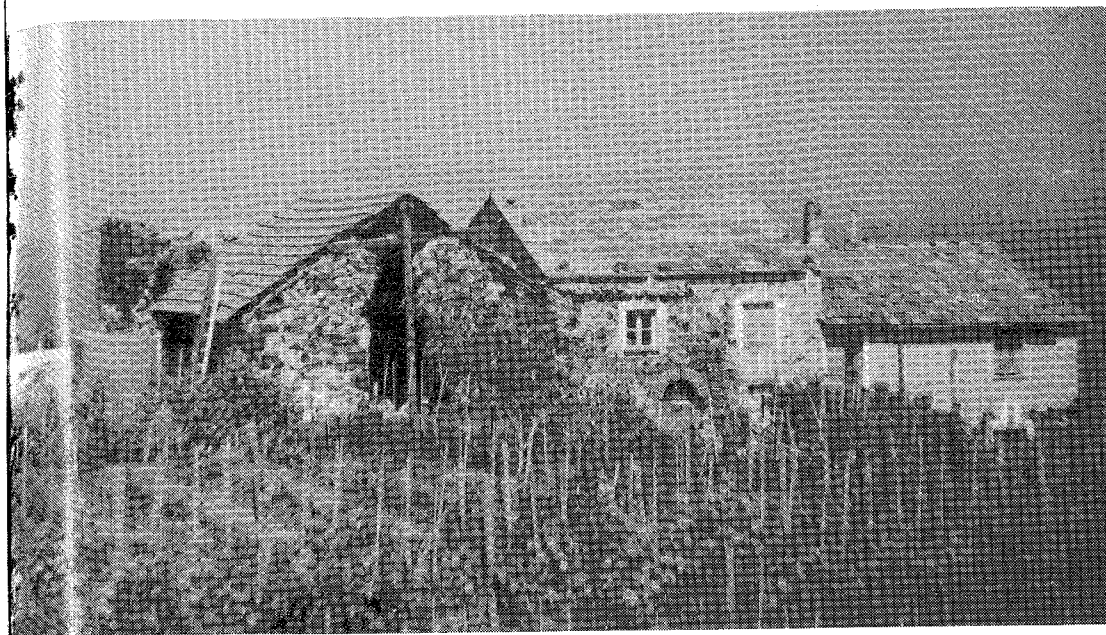


18. — L'acquasantiera (?) quattrocentesca con la scodella ceramica perforata, rinvenuta in prossimità dello spigolo nord dell'abside — La maiolica, con decorazione celeste, appare di un tipo mediterraneo occidentale (non esente da ispirazioni ispano-moresche) e può essere assegnata ad una età intorno alla terza o quarta decade del sec. XV (Valutazione del dott. T. Mannoni, convalidata dalla specifica competenza del dott. Hugo Blake, che ha potuto esaminare il reperto).

l'altra in mattoni, il valore preminente della casa di Dio su quella riservata ai monaci.

Verso ponente invece l'edificio monastico e non la chiesa sembra tradire un vero e proprio intento formale, nell'uso coloristico dei materiali e nella disposizione simmetrica delle due bifore e della porta centrale. Questa ricerca del « finito », con mattoni accuratamente disposti, con l'impiego spesso di elementi in cotto speciali (come nella monofora centrale del presbiterio) che contrasta vivacemente con l'aspetto rustico e massiccio delle grandi pareti in pietra, può far nascere il dubbio che si tratti di un abbellimento posteriore, eseguito comunque non molto oltre la prima metà del XIII sec., forse ad opera delle stesse maestranze che lavorarono alla sistemazione del vicino monastero femminile di S. Maria di Latronorio, fondato nel 1192 per donazione ed iniziativa dei marchesi del Bosco e che con S. Giacomo ebbe una vita parallela fino alla comune soppressione, avvenuta negli stessi anni, intorno al 1530 (13).

(13) Cfr. per tutti L. VIVALDO, cit., pag. 41 ss.



19. — Il complesso di S. Giacomo da ponente dopo i primi sondaggi. La navata della chiesa è ridotta ad un rudere, declassato ad uso stalla. La porta, già murata, è stata riaperta con l'eliminazione dei soprastanti risarcimenti murari della rovina.

Una prima profonda trasformazione del monastero Vallombrosano avvenne probabilmente intorno al XV sec., quando l'*Ospitium* fu in parte trasformato in seconda cappella adiacente al presbiterio originale e in parte a sacrestia con l'innesto di due tratti di muratura in pietra, di cui uno si inserisce senza ammorsature sullo spigolo settentrionale dell'abside, inoltrandosi con una parte in mattoni in una piccola nicchia quadrangolare sul cui fondo è incastonata una scodella in ceramica bianca e blu, che doveva servire da piccolo lavamano. Una datazione della ceramica potrebbe risultare utilissima, poiché il servizio del lavamano precede certamente la sistemazione della sacrestia e dovrebbe permettere una datazione meno approssimativa di questa prima trasformazione di S. Giacomo (14).

La costruzione rustica appoggiata a valle, a prolungamento dell'edificio conventuale, a differenza di quest'ultimo, non presenta alcun elemento architettonico interessante. Nel suo aspetto attuale è certamente un ampliamento piuttosto recente, ricostruito forse sulle tracce di mura-

(14) Dobbiamo alla cortesia dell'amico dott. T. Mannoni una precisa risposta al quesito dell'architetto. La nostra ceramica bianca e « azzurra », molto prossima a tipi arcaici, trova riscontri nel Mediterraneo Occidentale, dalla Sicilia alle Baleari a Valenza, né manca a Genova, e si data con notevole precisione tra il 1420 ed il 1440. La valutazione è stata confermata al Mannoni anche dal dott. Hugo Blake, specialista in materia (t.o.d.).

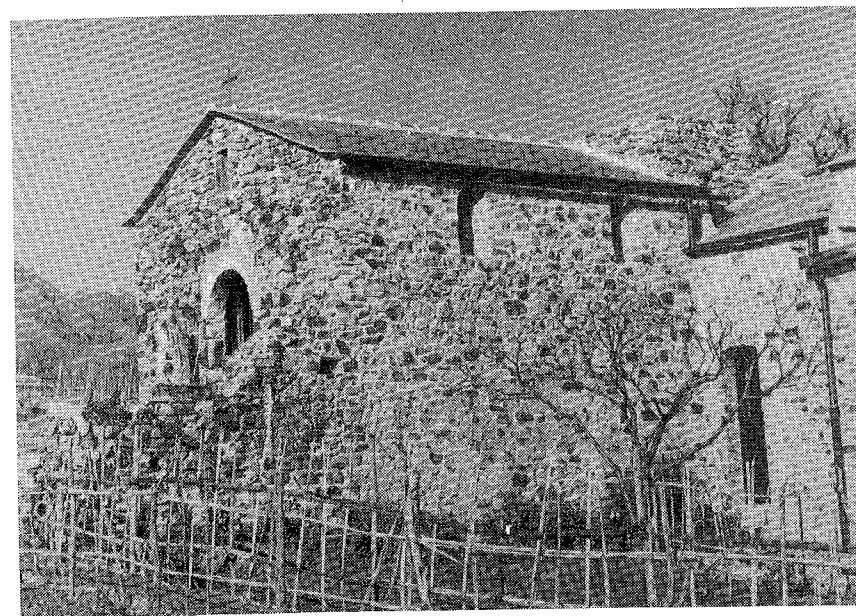


20. — Chiesa e monastero da sud-ovest dopo i primi restauri: la porta della chiesa è ricomposta e sono messi in evidenza gli elementi originari delle bifore e l'arco della porta della Sala Capitolare.

ture più antiche. È infatti probabile che l'orto, o il chiostro, a ponente del convento fosse protetto dal lato esterno di levante o da un grosso muro di recinzione o da un altro edificio, di cui quello che scorgiamo oggi forse non è che una ricostruzione ottocentesca.

Dal 1522 in poi gli edifici dell'antico convento di S. Giacomo subirono una lenta degradazione, e già verso la metà del Settecento le vestigia di cui parla l'Accinelli dovevano essere solo un ricordo. Di fatto il « tipo » del Brusco del 1772 (fig. 2) segna già come « distrutto » il monastero.

Purtroppo però oltre quattro secoli di abbandono non causarono tanta rovina quanto le poche ore della battaglia che si svolse il 13 aprile del 1800 — al tempo dell'assedio di Genova che prende nome dal generale napoleonico Massena — nella quale si fronteggiarono nella Piana di S. Giacomo le truppe francesi del generale Soult, che si ritiravano verso Voltri e Genova, e quelle austriache avanzanti. Verso sera dello stesso giorno la ritirata del grosso delle truppe bonapartiane oltre il torrente Arestra divenne una vera e propria fuga disordinata verso la spiaggia di Cogoleto, e veniva abbandonato alla furia degli Austriaci un piccolo gruppo di veterani asserragliati dietro le robuste mura del convento di S. Giacomo, utilizzato come fortino. L'antico monumento fu preso tra



21. — La chiesa dopo il restauro, col tetto sopraelevato e le due monofore ripristinate.

due fuochi: l'artiglieria di campagna che colpiva da nord e da ponente e quella della flotta inglese che sparava da sud e da levante. Dopo quel combattimento ben poco doveva rimanere in piedi di quelle antiche mura (15).

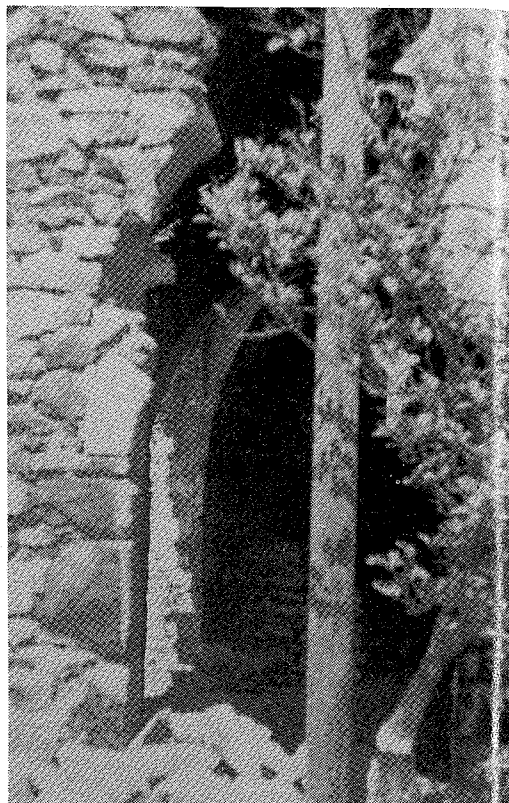
Nel XIX sec. quei miseri resti semidiroccati servirono da rifugio ad una famiglia di contadini, che ripristinarono le vecchie strutture e trasformarono S. Giacomo in una cascina, alterando naturalmente la costruzione romanica, ma salvando inconsiamente delle mura altrimenti destinate forse a scomparire.

Poco dopo il rinvenimento dei ruderi, come si è detto, lo stesso don De Micheli ebbe dalla Curia di Savona e dalla proprietaria marchesa Invrea l'incarico di farne curare il restauro, affidato al sottoscritto nel mese di maggio del 1966; i lavori si protrassero poi fino alla primavera del 1970. Durante una prima fase, si dette inizio alla demolizione di tutte le soprastrutture estranee al monumento (costruzioni che erano state aggiunte nel corso di un secolo appoggiando qui un fienile, là una stalla, costruendo muri di divisione interni e aprendo finestre e porte per una migliore distribuzione delle parti funzionali della « cascina ») e si proseguì in uno scavo esplorativo che permise ben presto di mettere in

(15) La battaglia di retroguardia, diretta dal gen. Soult, è già descritta in P. THIEBAULT, « *Giornale delle operazioni militari dell'assedio e blocco di Genova*, trad. G. MASSUCCO, Genova, 1800, stamperia Dellepiane, e dall'accurato lavoro di H. GACHOT, *Le siège de Gênes*, Paris, 1908.



22. - 23. — Il vano della porta della chiesa, murato con materiale di recupero, tra cui diversi conci lavorati dell'arco originario, e lo squarcio residuo dopo la rimozione dei risarcimenti posticci.



24. — L'arco di porta ricomposto in parte coi conci originari recuperati. I conci mancanti sono suppliti con cemento a vista.

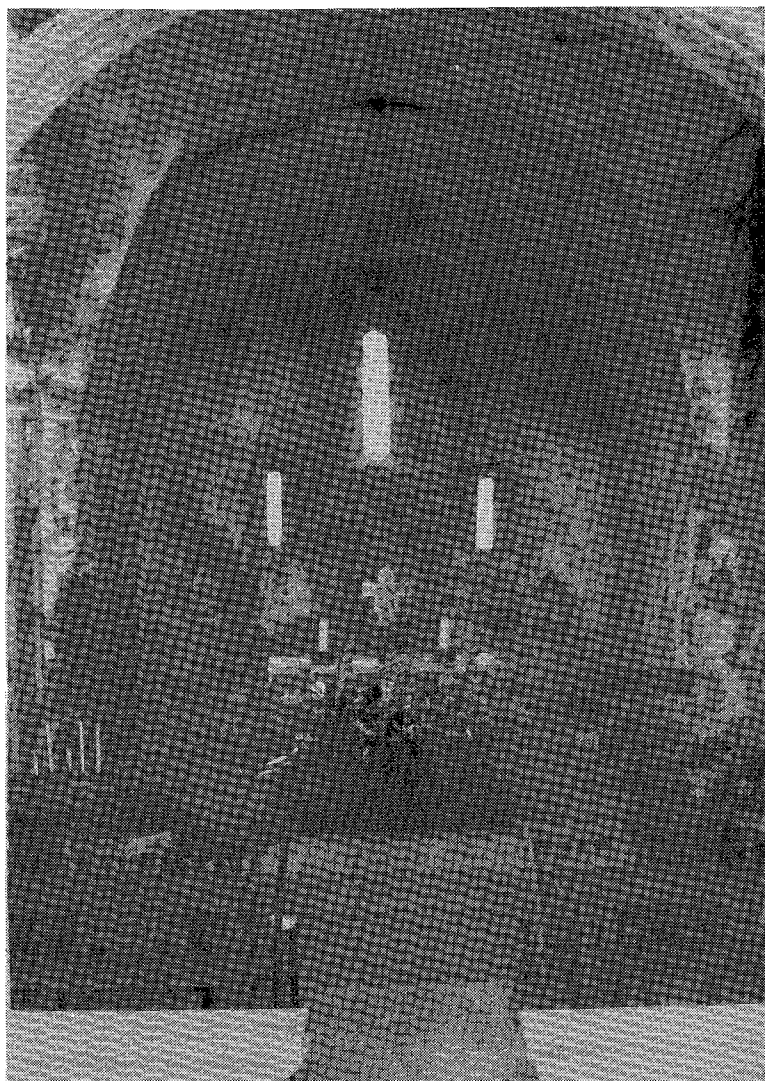


25. — L'arco della crociera al limite della navata durante la demolizione del diaframma che chiudeva a levante la stalla sistemata nella navata. Notare a destra la croce dipinta sull'arco in fronte all'abside.

luce i resti delle mura e l'intera pavimentazione originale dell'edificio appoggiato a settentrione della chiesa.

Questa paziente opera di « chirurgia », oltre a porre in evidenza buona parte dell'organismo architettonico del monastero medioevale, fece apparire in tutta la sua cruda realtà lo stato disastroso in cui versavano le strutture del monumento. Profonde crepe attraversavano da parte a parte, quasi verticalmente, i muri del transetto e dell'abside e proseguivano in maniera ancora più preoccupante nelle volte e negli archi. La stessa crociera centrale era fessurata trasversalmente, denunciando una rotazione dell'intera massa del presbiterio verso levante. Una sottofondazione condotta con la massima urgenza e la ricostituzione quasi totale delle due murature d'angolo dell'abside quadrato furono sufficienti, sul momento, a bilanciare il cedimento delle strutture; in seguito una sigillatura delle fessure e l'inserimento di un cordolo di cemento armato nascosto nella parte basamentale di quella che avrebbe dovuto essere la torre nolare, completarono il rafforzamento delle strutture voltate.

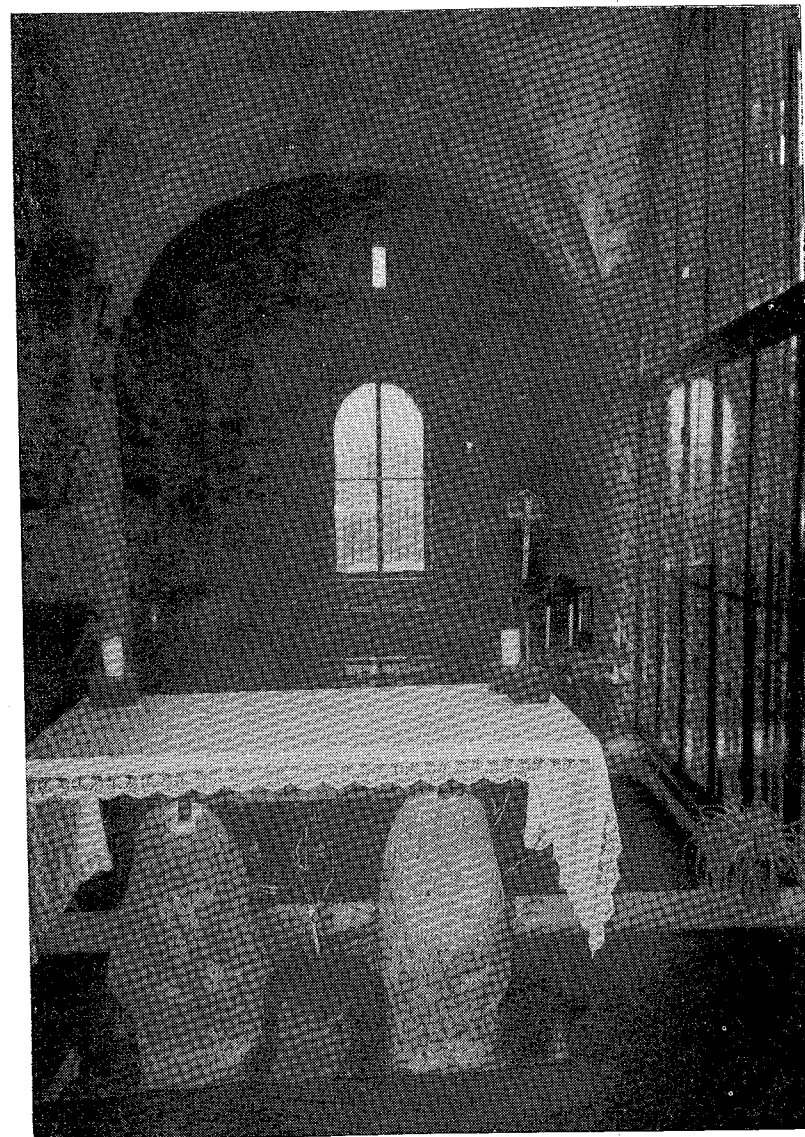
In una successiva fase del restauro, al fine di rendere funzionante l'edificio religioso, si è cercato di ripristinare l'intero corpo della chiesa, col porre in evidenza gli elementi antichi rimasti nella loro più pura semplicità e lasciando appena accennati quelli la cui totale ricostruzione



26. — Interno dell'abside a restauro compiuto. Si notino nelle vele della crociera gli emblemi dipinti, uno dei quali, a sinistra, è di restauro. La parete di fondo, oltre alle tre monofore a feritoia, presenta due piccole nicchie pentagonali, tipiche dell'architettura rustica « perenne » di tradizione medioevale, ovviamente qui in funzione di « credenze » per il servizio liturgico.

sarebbe apparsa falsa ed arbitraria. Il rinvenimento di alcuni conci del portale murato al centro della facciata permise una parziale ricostruzione dell'arco falcato esterno, mentre all'interno l'arco a tutto centro fu ricostruito in pietra seguendo puntualmente la curvatura dei rozzi conci superstiti.

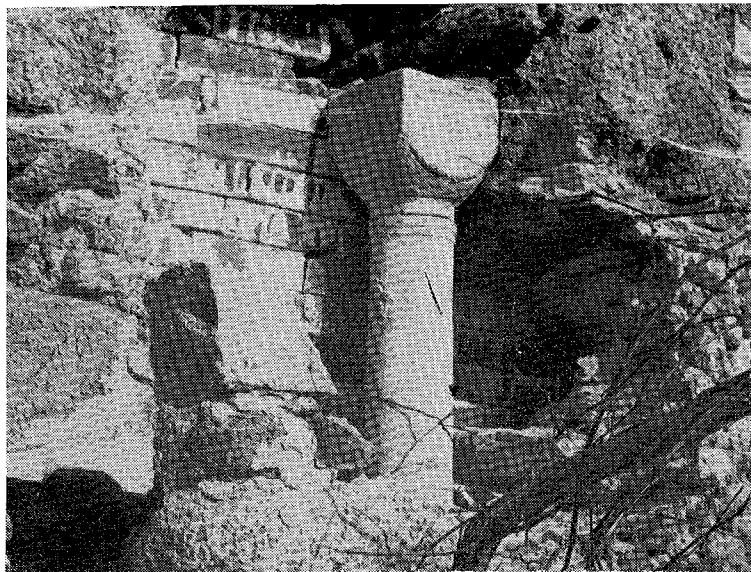
I muri della navata furono rialzati secondo una proporzione ricavata dalle misure della parete interna del presbiterio e vi furono ripristinate



27. — Interno della chiesa verso la facciata, dall'abside. L'altare, ovviamente di invenzione, è realizzato con una semplice tavola sorretta da una coppia di pietre fitte, del tipo osservato già nella base delle murature a levante. Il transetto di sinistra, intenzionalmente non ricostruito, è chiuso da una semplice inferriata a vetri che consente di spaziare con lo sguardo verso l'aperta campagna.

le due monofore, di cui si sono reperiti gli elementi di base; ed il tetto fu ricostruito con quella caratteristica orditura lignea che è consueta nell'area ligure.

Il braccio destro del transetto fu rifatto continuando la volta a botte in pietra con una parte in cemento armato, mentre l'ampia arcata che denunciava la volta a botte del braccio sinistro, ormai totalmente abbat-

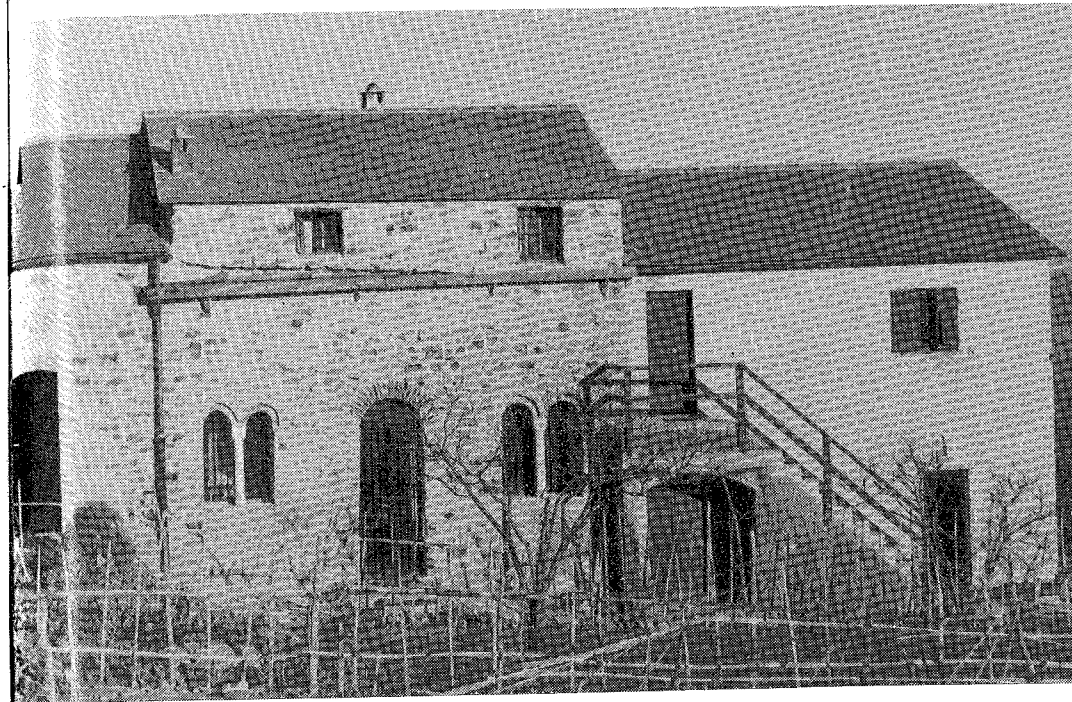


28. — La colonnetta originale della bifora di destra della Sala Capitolare, con il relativo capitello cubico di rara fattura, liberati dalle murature recenti che li occultavano.

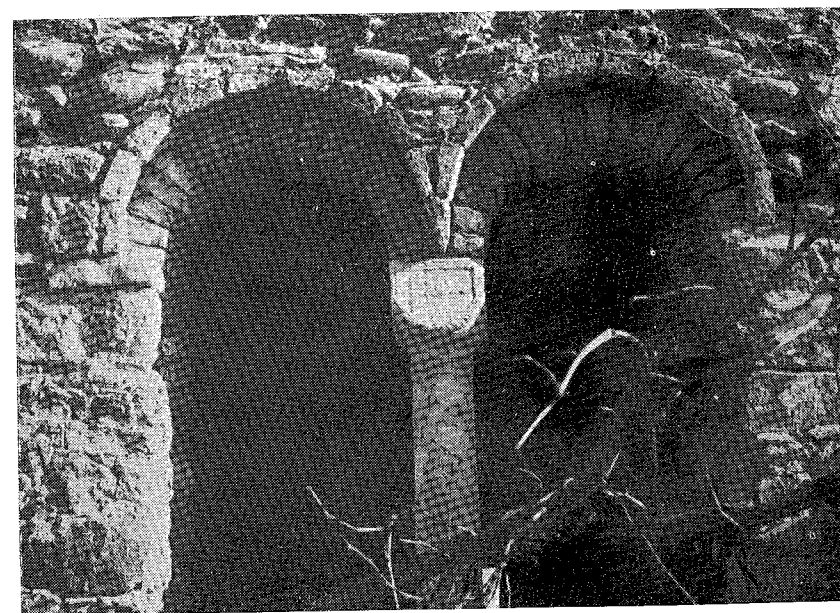
29. — Gli archetti a doppia ghiera della finestra di sinistra, sorretti dal trave ligneo inserito a chiusura del vano della finestra rustica che ha sostituito l'antica.



30. — La bifora di sinistra, ripristinata con l'inserimento di una colonnina di restauro, eseguita sul modello della superstita di destra, deliberatamente senza ornati; ma il lapicida non ha saputo rinunciare ad esprimere una sua sensibilità nettamente difforme.



31. — La fronte del monastero e delle altre fabbriche a valle, verso il chiostro o orto a ponente: in basso le bifore e la porta della grande sala a terreno; sopra il mezzanino-sottotetto, ricomposto nelle misure essenziali dell'originario dormitorio, cui forse si accedeva in antico dall'atrio verso la chiesa con una scala, di cui si sono ritrovate le tracce.



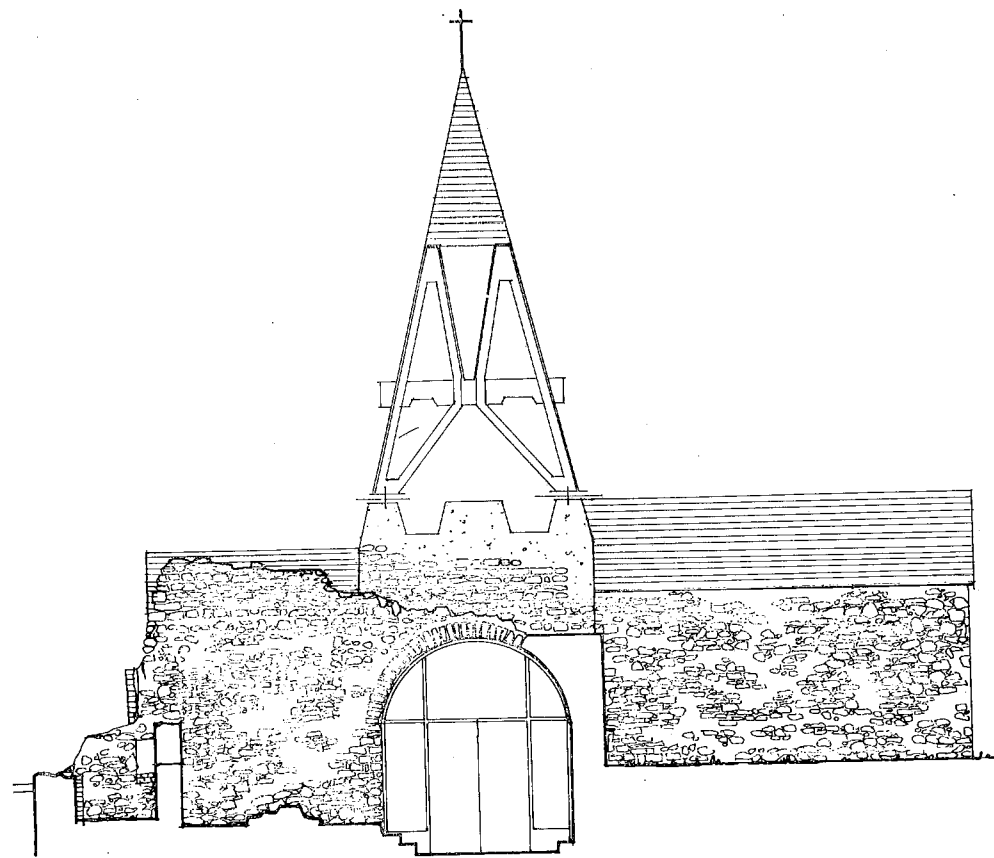
32. — La bifora di destra, ricomposta con la colonnetta e gli stipiti originali ed archetti di restauro sul modello di quelli originali di sinistra.



33. - 34. — Due scorci paralleli dell'« Aula Capitolare » con le tre luci di ponente e, nello sfondo, la campagna dei Piani.

tuto, fu semplicemente chiuso con una vetrata, permettendo così (pur senza alterare l'armonia del complesso con false ricostruzioni delle parti architettoniche mancanti), una maggiore apertura della chiesa verso il vasto paesaggio circostante, e quindi una maggiore partecipazione ad esso.

Una terza fase di restauro fu dedicata alla ricostituzione e al ripristino della parte conventuale. L'antica costruzione appoggiata a valle della chiesa fu appena rialzata di quel tanto che permettesse l'inserimento di un dormitorio ripristinandone la funzione originaria, e fu completamente rifatto il tetto in ardesia. Sulla sua facciata di levante furono ritrovate e riaperte due monofore originali che conservano intatto, sulla loro forte strombatura interna, il colore rosa pastello dell'intonaco. Nella facciata di ponente il restauro delle due bifore e del portale centrale è stato facilitato dal ritrovamento nell'interno della muratura di una quantità di elementi architettonici, tra i quali la colonnina marmorea col suo capitello cubico ornato appena da un cordoncino costituisce il pezzo più interessante.



35. — Sezione e prospetto della chiesa da tramontana, con la grande vetrata che chiude l'arco di innesto del transetto sinistro e sulla crociera la simbolica cuspidetiburio, progettata per ricomporre idealmente le proporzioni « romaniche » dell'insieme senza proporre ricostruzioni arbitrarie che non sarebbero criticamente attendibili.

Per riaprire la chiesa al culto fu infine necessario scavare un piccolo sagrato di fronte alla facciata; ed in tale circostanza si ritrovarono i resti di sei uomini seppelliti in una fossa comune che potrebbero appartenere ai veterani caduti nel difendere la ritirata dell'armata francese, ed ora fanno parte della lunga storia di S. Giacomo.

L'antica badia vallombrosana ha riacquisito oggi un frammento della sua funzione perduta; sulle sue mura ripristinate è possibile ricostruire mentalmente il semplice, pur così razionale spazio di una architettura romanica per una lettura che sarà però più completa solamente quando, con la realizzazione della torre nolare, il restauro entrerà nella sua ultima fase. Il nostro progetto, che ha già conseguito l'approvazione della Soprintendenza ai Monumenti della Liguria, è stato ideato fin dal primo momento prescindendo da qualsiasi velleità di ricostruzione storica. La

torre nolare, che certamente nell'articolazione dei volumi attuali, oggi ancora troppo dimessi, costituiva un elemento verticale indispensabile, è stata pensata come una guglia trasparente, un semplice traliccio metallico appoggiato sui muri della crociera. Si è voluto così sottolineare con delle linee nere svettanti verso l'alto il disegno di una massa architettonica che non è più lecito inventare, ma che sarà necessaria al completamento del restauro per puntualizzare la funzione della chiesa come centro e fulcro del nuovo nucleo turistico che si estende ai limiti dei Piani d'Invrea.

Leone Carlo Forti

Bollettino Ligustico

COLLEZIONI ED ABBONAMENTI

Collezione completa delle 20 annate 1949-1968: nette L. 42.000

Collezione c.s. escluso il fascicolo 1/3 1956: L. 36.000

Singole annate: L. 3.000 - Fascicoli semplici: L. 800, doppi: L. 1.400

Abbonamento anno XXI-1969: Ordinario L. 2.000 - Sostenitore L. 3.000
- Benemerito L. 5.000

Ordinario Enti e Biblioteche, ed Estero: L. 3.000

NUOVI QUADERNI LIGUSTICI

166 - T. O. DE NEGRI, M. PUPPO, Due Maestri genovesi: E. G. Parodi ed Alfredo Schiaffini - L. 350

167 - T. MANNONI, L'« Aurelia » a S. Vincenzo. Nuovi reperti archeologici nell'area suburbana genovese, 1968-1969 - L. 350

168 - M. QUAINI, Scali e porticcioli nel Levante ligustico: Framura-Deiva, Sestri Levante, Levanto - L. 500

169 - M. G. RUTTERI, Di Lazzaro Tavarone e dell'inedito « modelletto » su tela per l'affresco absidale di S. Lorenzo - L. 400

Quaderni speciali:

P. TORRITI, Le tarsie del coro di S. Lorenzo - L. 800

G. V. CASTELNOVI, Il Museo di S. Maria di Castello - L. 800

V. VITALE, Pagine genovesi - L. 800

G. RAITANO - T. O. DE NEGRI, S. Siro di Struppa. A proposito di un restauro - L. 800

Nuovi apporti per VINCENZO MALÒ

Per la terza volta Maria Grazia Rutteri torna su un pittore alla cui conoscenza anche fuori della cerchia degli specialisti, ed alla definizione della sua importanza in assoluto, — e non solo in rapporto al rinnovamento della pittura genovese nel primo Seicento, con l'avvento determinante dei maestri « fiamminghi » — ha contribuito largamente nelle pagine del nostro Bollettino, ricomponendo una galleria di opere sue, in parte fino ad oggi sconosciute, che ne definiscono ormai la personalità e lo collocano in una posizione non di secondo piano nel quadro della pittura europea. Sicché appare prossimo il giorno in cui i vari « contributi » gemmati a catena trovino unità in una « monografia » organica che vivamente auspichiamo.

Sul ruolo di prim'ordine sostenuto dal Malò a Genova in chiave di operazione figurativa — e pittorica in particolare — per il passaggio dal manierismo al barocco, s'è già insistito a lungo sulle pagine di questa Rivista. Un *barocco* — si diceva allora e si ripete oggi — nella splendida accezione rubensiana, cui soltanto Anthony van Dyck aveva saputo offrire un precedente cronologico altamente qualitativo, ma non allora maturo per i tempi. Non allora maturo e pertanto isterilitosi nel giro di pochi anni nell'accademia della ritrattistica. Mentre antibarocchi sin dall'arrivo si erano presentati — ottenendo immediati favori — i fratelli van de Wael e i numerosi accolti stranieri e genovesi che in brevissimo tempo resero possibile l'istituzione di un'ennesima Accademia manieristica, plaudita dai committenti autoctoni (1).

Per testimoniare la *rottura* prodotta dal linguaggio barocco-rubensiano di Vincenzo Malò e la felice immediatezza comprensiva nello stretto mondo ligustico delle « nuove mura » avevamo collezionato nelle pagine succitate un corollario fotografico indispensabile di opere inedite, di opere segnalate o attribuite oralmente, di opere citate dalle fonti o dalla bibliografia e di due piccole opere già offerte alla fruizione nella loro essenziale bellezza cromatica (2). Restava tuttavia ferma l'attesa di ulteriori collaborazioni nella speranza di ulteriori recuperi, già brevemente segnalati

(1) Per ogni notizia e commento al riguardo si veda M. G. RUTTERI, *Vincenzo Malò dal manierismo al barocco*, in « Bollettino Ligustico » XVIII-1966 (ma '68) pagg. 121-148; Id., *Di Lazzaro Tavarone*, in « Boll. Lig. », XX-1968 (ma '70), pagg. 129-41.

(2) P. TORRITI, *La Quadreria dell'Accademia Ligustica di Belle Arti in Genova*, Genova 1963, tav. 57 (2 ill.): si tratta di due rametti raffiguranti l'Adorazione dei Magi e la Samaritana al pozzo.

in un articolo successivo (3). Oggi si è in grado di riprendere il discorso con nuova dovizia di testi figurativi.

Forse strutturalmente più vicina alla giovanile *Circoncisione* che al *S. Ignazio* ormai maturo, eseguiti da Rubens per la Chiesa genovese di S. Ambrogio (« del Gesù ») (4), ma stilisticamente addentellata alle pennellate irrequiete ed irruenti del Pieter Paul più tardo, ci sembra la stupenda raffigurazione di *Maria Bimbo e Giovannino*, irrefutabilmente — perché firmata, ubicata e datata — eseguita a Genova nel 1637 (5) (fig. 1). La grande tela, pur ricollegandosi in parte all'*Adorazione dei Magi*, ora alla Pinacoteca Vaticana (6), o all'*Ultima Cena* Piuma o alla *Cena di Cristo da Marta e Maria*, da tempo ad Amsterdam (7), svela un'adesione più coerente e completa alle migliori pagine del Rubens, a quelle cioè più avvincenti perché più *moderne* sia nei raffronti del *nuovo corso* di allora che nel fruibile dialogo di oggi. Lezione che non poté non essere intesa, anche se con limitate possibilità cronologiche di audizione diretta (8), dal giovanissimo Valerio o da Giovanni Andrea De Ferrari, che in quel tempo lo teneva a bottega. Lezione che troveremo più tardi in Domenico Piola e in Bartolomeo Guidobono, per tralasciare la super-ovvia menzione di Grechetto e Gregorio.

(3) M. G. RUTTERI, *Ancora di Vincenzo Malò*, in « Boll. Lig. », XIX-1967 (ma '69), pagg. 139-41.

(4) Cfr. P. ROTONDI, *Rubens e la Circoncisione*, Genova, 1955; M. LABÒ, *Il Gesù*, Genova, 1932, etc.

(5) Olio su tela di notevoli dimensioni già da noi citato, con ubicazione errata, a causa di omonimia, a Weingarten in Austria, sotto il catalogo delle opere attribuite o siglate, di cui non si erano potute avere notizie (art. cit., 1966, p. 146). La tela in realtà venne eseguita (e vi si trova tuttora) per l'abbazia benedettina (più nota col nome di Kloster) di Weingarten (Germania Federale) ed è firmata etc. *V° Malò a Genova 1637*. La scritta si trova a sinistra in basso sotto due ciuffi di piante. La tela venne inviata immediatamente a destinazione perché essa è documentata nelle *Ephemerides* (diario ms.) dell'abate FRANZ DIE-TRICH, iniziate nel 1629 e cessate nel 1637 appunto.

In esse si trovano interessanti notizie sugli invii di opere pittoriche genovesi a partire dal 13 febbraio 1629, quando giunse la prima di una numerosa serie di tele commesse a Giulio Benso. Il documento è pertanto interessantissimo per la ricostituzione bio-stilistica dell'attività del Benso, che aveva contatti con gli ambienti tedeschi ben prima di quel 1644 ricordato da V. BELLONI, *Pittura genovese del Seicento*, Genova 1969, pagg. 264-5, a proposito d'una lettera inviata da Vienna dall'artefice e già trascritta dal SOPRANI. I conti di Württemberg, creati duchi da Massimiliano I nel 1495, vennero a trovarsi politicamente indeboliti a favore degli Absburgo, sicché furono tra i primi ad appoggiare non solo la Riforma di Lutero, ma ad accordare generosa ospitalità ai « protestanti ». In seguito, durante tutte le guerre cosiddette « di religione » del secolo XVII, si schierarono sempre contro il Sacro Romano Impero Germanico. Non poterono tuttavia impedire l'esistenza delle comunità religiose cattoliche né l'infiltrazione di nuovi gruppi associativi protetti dal Papa e dall'Imperatore, come appunto i benedettini che edificarono l'imponente convento e la bella chiesa di Weingarten.

(6) Cfr. RUTTERI, 1967, cit., pag. 140, fig. 2.

(7) Cfr. RUTTERI, 1966, cit., figg. 11 e 9.

(8) Come già detto a Nota 5, la tela venne inviata immediatamente nel Württemberg e Valerio Castello, nato nel dicembre del '24, a quell'epoca non era che un apprendista, un po' dal Fiasella un po' dal De Ferrari.



1. — V. MALÒ, *Madonna, Bimbo e S. Giovannino*, olio su tela. Weingarten. Chiesa del Convento benedettino.

Questo in accezione puramente stilistica, ché altrimenti, nei limiti del tutto insignificanti di una proposta iconografica, non ci imbarazza affatto l'ammettere un mancato riscontro ripetitivo. Ma la tavolozza parca di contrasti e ricchissima di sfumature (per i verdi, per gli azzurri, per gli incarnati e per il rosso-oro di balugini tizianesche) e la scenografia cromatica di ombre *corematiche* in perfetta simbiosi con qualche luci vio-



2. — V. Malò, *Dalila e Sansone*, olio su cartone (bozzetto). Torino, coll. privata.

lente, troveranno cervello ed animo ammirati e comprensivi tra i pittori genovesi degli « anni quaranta » e successivi. Né può essere trascurato l'apporto contenutistico a quella « propaganda fidei » controriformistica, accettata dagli operatori barocchi e più che mai attuale per un'opera richiesta da una potente abbazia cattolica benedettina nel Württemberg, in serrato antagonismo con il radicato protestantesimo della famiglia ducale, a sua volta ostile a Roma e soprattutto ostile agli Absburgo.

Ma quanto fosse dinamica, antigrafica ed immediata la visione pittorica di Vincenzo Malò, lo testimonia ancor meglio il bozzetto su carta raffigurante il tranello teso da *Dalila a Sansone* (fig. 2), privo di sigla ma inconfondibilmente autografo (9). Inedito estremamente interessante perché, contrariamente all'opera finita di Weingarten, rivela una pre-

(9) Olio su carta, cm. 23 x 30, acquistato dall'attuale proprietario torinese sul mercato antiquario di Parma nel 1960. Il bozzetto, che era stato in precedenza attribuito al Rubens, si trova in condizioni poco felici a causa di pesanti verniciature ottocentesche. La tematica va riconosciuta nel particolare dei lunghi capelli recisi in primo piano a destra. La segnalazione mi è pervenuta direttamente.



3. — V. Malò e bottega (?), *Conversione di S. Paolo*, olio su tela. Londra. Hampton Court (Copyright Reserved - per grazioso permesso di S. M. la Regina).

gnante genovese in numerosi particolari di rapidi appunti: un *mondo genovese* non eccelso, da un Tavarone a un Fiasella o — al massimo — a un Giò Andrea De Ferrari, ma, finalmente, mondo genovese: rarissimo esempio di più *avere* che *dare* nell'interscambio altrimenti all'opposto tra Malò Vincenzo e Repubblica Superba.

Le poche notizie biografiche concernenti il pittore e la successiva bibliografia alquanto trascurata di puntualità non consentono di poter indicare in questo piccolo studio la prima stesura per una grande opera (persa o esistente in oblio). Esso comunque, oltre a ricollegarsi alla bellissima *Battaglia delle Amazzoni* Doria anche per l'atmosfera tonale, e al meno felice *Soggetto mitologico* di collezione privata genovese per evidenti esasperazioni plastico-grafiche (10), permette interessanti raffronti iconografici con la *Strage degli Innocenti* di Palazzo Bianco onde

(10) Cfr. RUTTERI, 1966, cit., figg. 8, 7.



4. — A. M. VASSALLO, *Assunta* (o *S. Rosalia?*), olio su tela. Genova. Palazzo Bianco (depositi).

convalidare entrambe le attribuzioni: si osservi solamente il groviglio laterale nel bozzetto che ritorna (o si ripete) centrale, nella tela delle civiche collezioni genovesi (11).

Su questo *fare* del Malò violento — ed è giocoforza che rammenti anche la *Scena di martirio* della Vaticana, già da me pubblicata (12) — posso offrire oggi l'inedita impostazione prefuturista della *Conversione di S. Paolo* (fig. 3) esistente nelle collezioni reali inglesi sin dal 1710 (13).

(11) Cfr. RUTTERI, 1966, cit., fig. 4, pag. 133.

(12) RUTTERI, 1967, cit., fig. 1, pag. 139.

(13) Cfr. RUTTERI, 1966, pag. 145, n. 19. Citata nel *Dictionnaire...*, del BÉNÉZIT e nel *Künstler Lexicon* di THIEME e BECKER (*ad vocem*), l'opera compare per la prima volta nei *Cataloghi*

5. — MALÒ, *Assunta* (o *S. Rosalia?*), olio su tela. Moncalvo (Asti). Chiesa di S. Francesco.



Il pessimo stato di conservazione e, come detto in nota, la scarsità di dati bibliografici, non consentono di non porre un punto interrogativo

ms. delle Collezioni Reali inglesi nel 1710 con l'attribuzione al Malò. Data la scarsa nomea del pittore, ritengo improbabile che a mezzo secolo o poco più dalla morte si commerciassero su una firma pressoché ignota e del tutto sconosciuta in Inghilterra. Il « Surveyor of the Queen's Pictures », che ha fatto espressamente fotografare la tela, ribadisce le sue precedenti osservazioni di dubbio già da me riportate nell'art. cit., ma che vanno tuttavia ricorrette su questa nuova analisi diretta. Le condizioni sono pessime, l'opera si trova nei depositi ed oltre a quella rammentata non esiste altra bibliografia. Data l'estrema originalità interpretativa del ben noto soggetto, è presumibile che il lavoro, eseguito anche con l'aiuto della bottega, abbia subito un esporto immediato. Per i natali anagrafici proporrei senz'altro Genova.

accanto al nome del Maestro, senza tuttavia toglier l'opera dalla sua bottega. I segni iconografici portano diritto diritto alla *Battaglia* Doria, e il viluppo al centro si disarticola in un'infinità di *particolari* scenografici tipicamente malotiani. Di un Malò non soltanto allievo di Rubens, ma pure di David Teniers, il suo primo maestro: da questo le annotazioni icastiche dei soldati urlanti dallo spavento, dall'altro la figurazione predechirichiana del cavallo-fulcro alla convergenza delle pupille fruitrici.

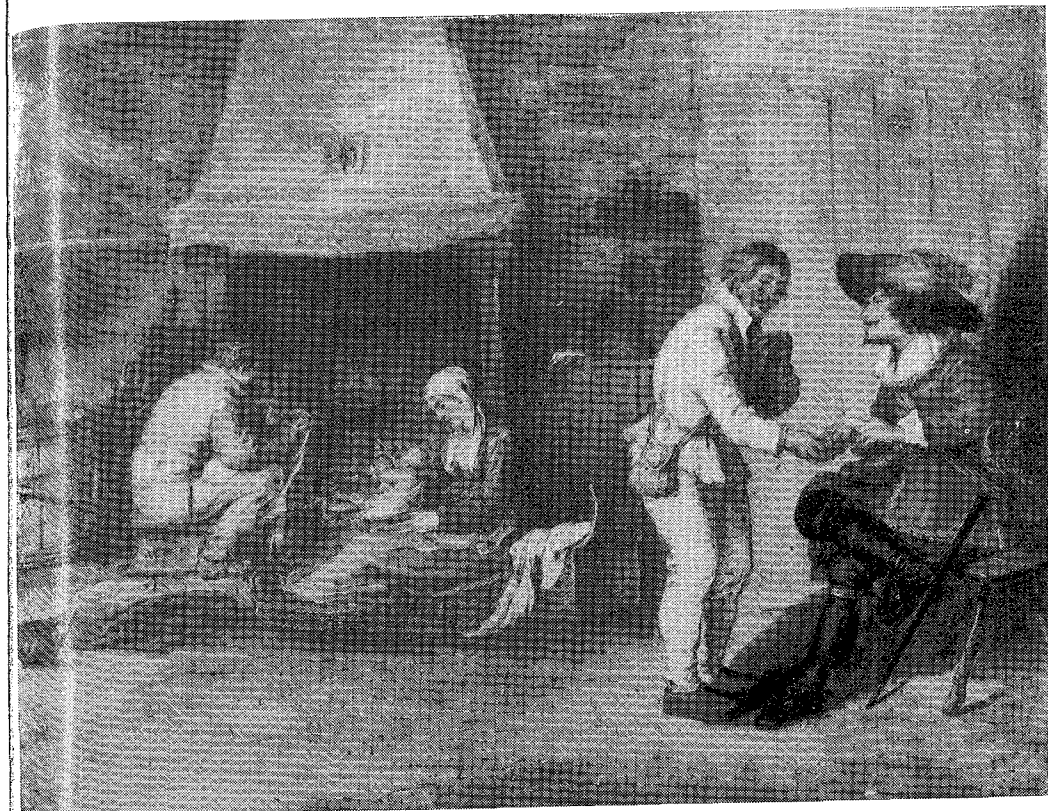
Eseguita certamente ancora a Genova, questa tela permette di aprire un discorso nuovo sull'ascendente che Vincenzo ebbe più tardi (o immediatamente) sui *naturalisti* già allievi dei van de Wael. Discorso che volutamente tralascia Antonio Travi detto *il Sestri* (ma offre tuttavia uno spunto ai critici d'arte genovesi), per soffermarsi su quell'Anton Maria Vassallo, allievo documentato, a cui già avevo attribuito la cosiddetta *Assunta* (ma credo *S. Rosalia*) di Palazzo Bianco (depositi), schedata sotto il nome di Vincenzo (14). In quell'occasione ipotecavo una derivazione malotiana che, oggi, crede d'essere in grado di confermare con nuove testimonianze (figg. 4, 5).

La bellissima « tela madre » respira da secoli (notizie bibliografiche scarseggiano) la polvere della semi-abbandonata Chiesa di S. Francesco a Moncalvo d'Asti. Ed è naturalmente attribuita ad Anthony van Dyck (15). Non ritengo dover passare in rassegna i dati e stilistici e iconografici che inevitabilmente riportano al Malò abituale l'inconfondibile *segno* della *S. Rosalia* di Moncalvo. Ma vorrei sottolineare le antitesi con la scadente replica di Palazzo Bianco dove, a parte una coppia di angioletti e alcune testine angeliche sullo sfondo di sinistra, tutto è stato ripreso alla lettera ma con mano più pesante, direi passiva, e con pennellata meno sciolta, direi opaca: il giovane allievo genovese, erede a sua volta di una tradizione manieristica vecchia di più d'un secolo, non ha saputo fruire della *lezione* nuova. Penso che a comprendere — e ad aver documentazione su testi pittorici — la fondamentale dicotomia tra manierismo e barocco non ci si possa offrire testimonianza più attenta che queste due tele, eseguite probabilmente a qualche anno di distanza, dove un giovane insensibile ai nuovi fermenti ricopia un anziano che ai fermenti stessi aveva partecipato con lucida coerenza. Ed è il medesimo « giovane insensibile » a cui la recente Mostra pittorica dei Sei-Settecento genovesi aveva attribuito giustamente un'inedita *Danza di putti* graficamente volgare e cromaticamente opaca (16) affiancandola a due deliziose allegorie della *Primavera* e dell'*Autunno* certamente di mano di Bartolomeo Guidobono, nato quando,

(14) Cfr. RUTTERI, 1966, pag. 134, fig. 5 e bibl. critica a pag. 144.

(15) Ringrazio la cortesia del Parroco Don Francesco Finazzi per la possibilità della riproduzione. La tela mi era stata segnalata da un collezionista piemontese. Da ricerche fatte non mi risulta abbia bibliografia.

(16) Cfr. *Catalogo*, Genova 1969, p. 88, fig. 35.



6. — V. MALÒ, *Ufficiale tra contadini*, olio su tavola. Praha. Národní Galerie.

probabilmente, il Vassallo esalava il suo ultimo respiro terreno (17). Quel Vassallo che, a giudicare la tela di Palazzo Bianco, mai seppe apprendere né dal Malò né, globalmente, dal nuovo linguaggio barocco la mistificante apertura dinamica, precedente intellettuale al futurismo invece demistificante di Balla, Carrà, Severini e Boccioni.

Nei precedenti articoli, più volte — a forziori — rammentati, s'era discussa, per non accettare, l'identificazione di Vincenzo Malò in Vincenzo Armanno, operoso a Roma verso gli « anni quaranta ». Ed alla siglata *Riunione di paesani*, ora ad Amsterdam, che ci sembrava eseguita a Roma appunto (18) s'era contrapposto lo scadente affresco dell'Armanno nella sacrestia di S. Maria Sopra Minerva (19). Di questo forse assai breve soggiorno romano, affermato del resto dal Soprani in parte contemporaneo, pubblichiamo oggi una tavoletta sorprendente per viva-

(17) Cfr. *Catalogo*, pagg. 90-91, figg. 36,37. Le notizie su Vassallo si arrestano a metà secolo. Bartolomeo Guidobono nascerà a Savona nel 1654.

(18) Cfr. RUTTERI, 1966, p. 139, fig. 10.

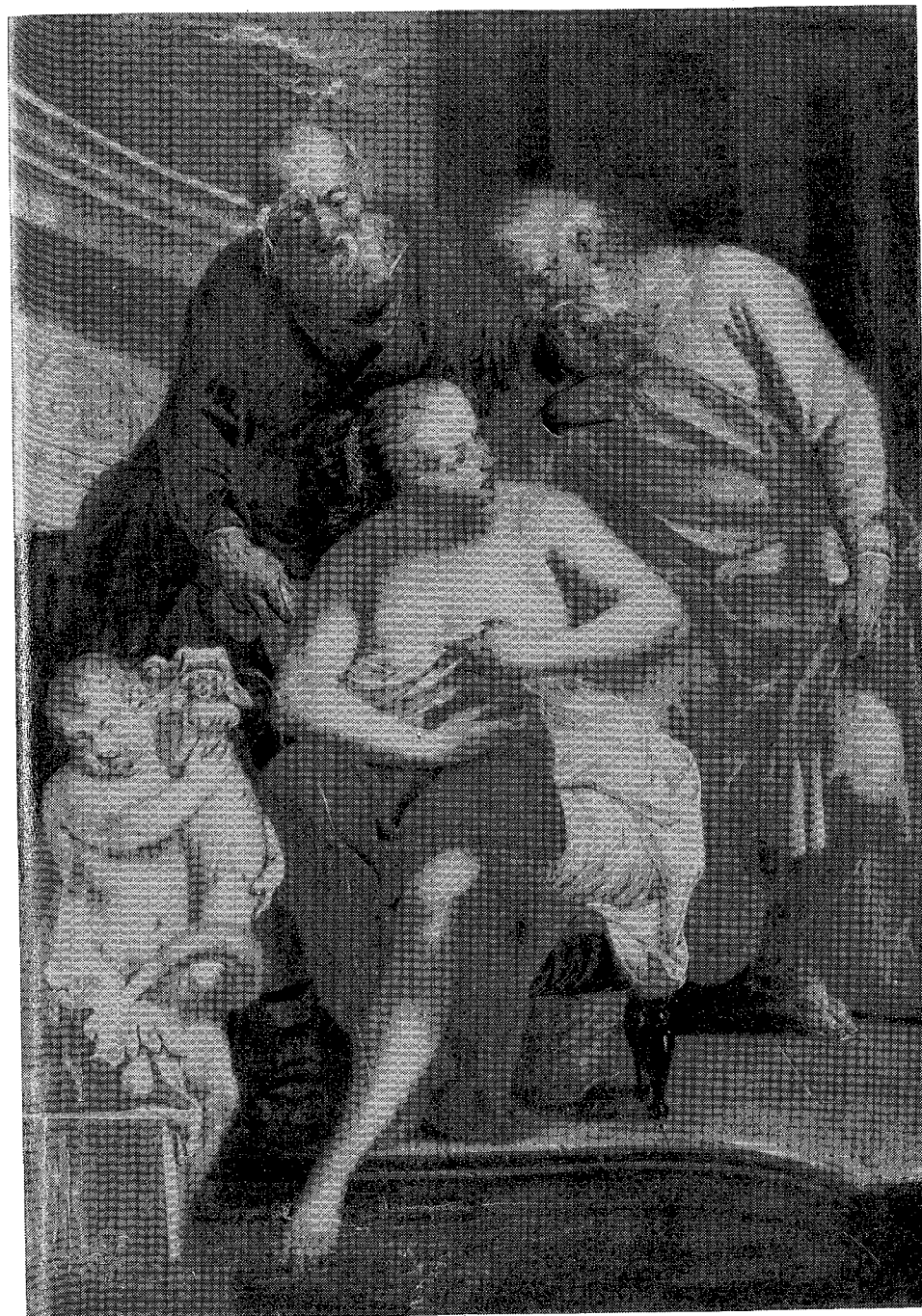
(19) Cfr. RUTTERI, 1967, pagg. 139-41, fig. 3.

cià e immediatezza, a Praga da quasi due secoli (fig. 6). La sigla, sotto lo sgabello del padrone di casa, è chiaramente leggibile (20), per cui ogni eventuale dubbio, data l'altissima qualità dell'opera, viene automaticamente a cadere. Ci troviamo ancora, come nella tela di Amsterdam, di fronte a una specie di ritorno al primo maestro, al Teniers senior di Anversa, agevolato dal cosmopolita ambiente romano tematicamente *naturalista* nell'unica contestazione possibile ai dettami estetico-legali della Controriforma e della Curia.

Questa nuova osservazione veristica (un frugalissimo ambiente contadino economicamente sollevato per un attimo dalla generosa visita di un ufficiale tutto frozoli, la luce naturale che riscatta i realistici bianchi ora nocciolati, ora rosati, ora vivissimi dei poveri panni, le pennellate anti-grafiche e a largo impasto) è lezione che Vincenzo Malò a Genova non poteva averla riappresa. Si rivedano infatti le produzioni dei *fiamminghi* allora circolanti o l'apporto locale di un Sinibaldo Scorza. Si è detto « riappresa », ma alla finalità del nostro discorso si sarebbe dovuto usare un vocabolo più chiaramente critico per denunciare un'impossibilità di coerenza tematica causata dall'ambiente. Se Genova infatti accettò da Vincenzo l'apporto barocco, lo fece a condizione restrittiva nei riguardi dei soggetti espressi: soltanto biblico-mitologici o evangelici. A Roma invece la denuncia sociale, ossia il mondo della *bohème*, era stata accettata come un fatto, squallidamente snobistico se non addirittura di propaganda politico-elettorale, che permetteva un frodisimo nei riguardi, per esempio, di un Urbano VIII Barberini. Ma era già un passo avanti.

Pertanto ancora nella Capitale, che a tutti gli operatori figurativi offriva un tozzo di pane, Vincenzo avrà eseguito quella persa *Riunione di contadini*, già a Magdeburgo sino al 1943 e distrutta durante un'incurisione aerea dell'aprile '45, che colpì il Kaiser Friedrich di Berlino e i suoi rifugi allestiti a depositi nazionali. Di quest'opera non esistono foto. La tela aveva una base di 95 cm. e un'altezza di 92. Erano raffigurati alcuni

(20) Praha, Národní Galerie; *Ufficiale dai contadini*; olio su legno, cm. 35 x 45, N. inv. 45. Acquistato nel 1802 dalla collezione Vernier per la galleria della « Società degli amici patriottici dell'arte », da cui poi si sviluppò l'odierna Galleria Nazionale. L'opera era stata da me elencata, con l'errata notizia di « provenienza ignota », nel regesto dei lavori esistenti all'estero e privi inoltre di documentazione (art. cit. 1966, p. 145, n. 18). La sigla autografa, chiaramente leggibile, come nella *Cena Piuma*, su uno sgabello centrale (art. cit., figg. 11,13, presenta in maiuscola le lettere VCM (o VML) compenstrate, seguite da una piccola O in alto. Seguono quattro aste, indi, ben fruibile, una F. Devo alla squisita gentilezza della Direzione della Galleria, e in particolare al suo Direttore, se, oltre a poter offrire la riproduzione di questo bellissimo lavoro, sono in grado di emendare le surricordate notizie già riprese dal *Lexicon* di THIEME e BECKER e dal *Dictionnaire...* del BÉNÉZIT, aggiornandole con una recentissima bibliografia che non mi è stata purtroppo possibile consultare: P. BERGNER, *Führer durch die Gemäldegalerie im Künstlerhause - Rudolfinum zu Prag*, Prag, 1963, n. 405; J. ŠÍP, *Tricetiletá válka* (catalogo), Praha 1965, n. 16; J. ŠÍP, *Flámská figurální malba* (catalogo), Praha 1968, n. 42; G. SPIESSSENS, *Vincent Manciola Leckerbetien Adrienssen* in « Bijdragen tot de Geschiedenis inzonderheid van Het Oud Hertogdom Brabant », 1968.



7. — V. MALÒ, *Susanna e i vecchi*, olio su tela. Reggio Calabria, coll. comm. Gaetano Marcianò-Agostinelli.

contadini seduti all'aperto di una piccola osteriuola, chi bevendo chi fumando. In primo piano una giovane donna di campagna teneva a bada due corteggiatori e lo sfondo si apriva su una vasta distesa di campi. Il lavoro, oltre ad essere siglato, era datato 1647 (21), per cui la guida biografica del Soprani, che fa morire il Nostro nell'« anno quarantacinquesimo di sua età », dovrebbe contribuire a spostare i termini cronologici di nascita dal tradizionale 1600 ad almeno un lustro più tardi (22).

Un lustro anche perché attualmente nel *curriculum* stilistico del pittore di Francia, allievo di maestri anversini e lungamente operoso a Genova, vengono ad inserirsi due interessanti inediti di ascendenza anagraficamente *veneziana*, come Pieter Paul Rubens aveva suggerito sin dal suo primo viaggio in Italia (figg. 7, 8). Ed esse ci dimostrano che un rapporto con Venezia — diretto o meno — indubbiamente da Vincenzo venne allacciato. Una Venezia ancor memore delle pagine alla fin fine più genialoidi che geniali di Paolo Veronese. Rimane dubbia la datazione, che da un lato dovrebbe venir supposta giovanile, addirittura precedente il decennio e rotti di residenza genovese; ma certe puntualità assai evidenti di lezioni caliaresche alla rubensiana fanno però constatare che tali lezioni, se apprese in tempo di apprendistato, sarebbero dovute permanere quale tangente a livello addirittura di *segno* nelle produzioni successive. Di cui invece non c'è riscontro. E allora: piuttosto una cronologia matura, dopo le opere romane, negli ultimissimi anni del quinto decennio o allo spuntare di quello successivo.

Parrebbero effettivamente essere le ultime espressioni figurative, perché Venezia, e non Roma o Genova, di quest'inedito linguaggio qualcosa seppe afferrare. Quella Venezia — e quel Veneto — ancora epidermicamente *manierati*, che dalle argentee schiarite ribelli di un Lyss e di un Fetti non avevano saputo trovar materia di antagonismi concreti ai tintorettismi di Palma junior e seguaci, alla concettualità tutta antologica di Varottari *il Padovanino*, alla monotona mediocrità dei da Bassano nipoti e loro allievi. Certo un apporto nuovo l'aveva innesso il Cappuccin fuggente — frà Bernardo da Genova nato Strozzi — con risultati comunque cronologicamente posticipati dal triumvirato *tenebroso* del Ruschi di Roma, dello Zanchi veneto da Este e del Langetti nato a Genova. I risultati si leggeranno appena nel « secondo stile » di Andrea Celesti e nel giovanissimo Carneio udinese, perché nel frattempo invano Giovanni Mazzoni da Firenze insisteva sulle *allegorie* manieristiche alla

(21) Ringrazio particolarmente il dott. Sigrid Bergmann, che, confermando le notizie da me precedentemente raccolte (art. cit., 1966, p. 146, n. 21), le ha aggiornate con il triste fine bellico. La tela era firmata e datata V. Malò 1647. Non ha mai avuto una bibliografia specifica, tranne le menzioni di BÉNÉZIT e del *Lexicon* di THIEME e BECKER. Provenienza ignota.

(22) Si veggia tutta la bibliografia storica e critica concernente il pittore, da me raggruppata nell'art. cit. di « Boll. Lig. » 1966, pag. 140 segg.



8. — V. Malò, *Apparizione di Cristo alla Maddalena*, olio su tela. Reggio Calabria, coll. comm. Gaetano Marciano-Agostinelli.

Teotocopuli, e invano il Maffei vicentino lo imitava, e invano Giulio Carpioni inaugurava — con un secolo d'anticipo — il neoclassicismo italiano. Ma Pietro e Marco Liberi (padovani) si inseriscono, prima dell'isolata visione carpionesca e della *schiarita barocca* di Andrea Celesti, in quell'ipotesi barocca che Venezia mai seppe intimamente assimilare.

Ed è proprio per la futura operazione figurativa dei fratelli Liberi (ma anche di Antonio Bellucci) che ritengo interessante riprodurre queste due bellissime tele, già a Venezia ed ora a Reggio Calabria, attribuite di recente al Malò con punti interrogativi, ma del Malò certamente (23). Soggetti ripresi, come detto, da Paolo Veronese, che ritroveremo in Pietro e soprattutto Marco Liberi a qualche decennio di distanza. Quando ormai Vincenzo Malò riposava da tempo in qualche sconosciuta tomba di un pezzo di terra d'Europa. Per queste tele la bibliografia malotiana non apporta contributi precisi; tuttavia nell'elenco delle *opere irreperibili di V. M. fuori Genova*, già da me stilato, compariva una *Susanna e i vecchi* priva di ubicazione, magnificata nel 1831 dallo Smit che ne sottolineava la derivazione assai stretta da Paolo Veronese (24).

Potrebbe trattarsi di questa tela, (fig. 7), che assieme al suo *pendant* (fig. 8) abbellivano un palazzo patrizio di Venezia sin dal 1797, ma forse precedentemente si trovavano in un'altra galleria di nobile casa lagunare. I giochi delle mani o dei panneggi, come pure alcuni elementi decorativi quali le anfore o la fontanella, richiamano facilmente il Malò del *Soggetto mitologico* di Genova, o della *Cena di Cristo tra Marta e*

(23) *Susanna e i vecchi, Cristo e Maddalena*; entrambi olii su tela di m. 1,60 x 1,10. Dall'archivio di famiglia essi risultano esposti, senza una data precisa, ma comunque già all'indomani della pace di Campoformio, nel nuovo palazzo che un marchese Charmet, esule dalla Francia rivoluzionaria, aveva acquistato a Venezia, e dove vi aveva condotta sposa la contessina Carlotta Zorzi, di antica famiglia veneziana.

La galleria del marchese Charmet era assai ricca: vi figuravano opere di Tiziano, Tintoretto, Veronese e Tiepolo; tuttavia negli inventari non è precisato se la raccolta fosse di provenienza francese (poco probabile date le leggi allora colà vigenti di esproprio nei riguardi dei nobili e dei sacerdoti) o non piuttosto di provenienza veneziana, costituita in parte da beni dotati, in parte da ulteriori acquisti. Più tardi Adele Charmet, figlia dei precedenti, porterà le due tele nel palazzo del marito, conte Antonio Agostinelli. Tra il 1890 ed il 1895 il conte Antonio si trasferirà sotto l'Aspromonte, essendo stato nominato Intendente di Finanza a Reggio Calabria. E con lui scesero, con altri beni mobili di valore, anche le tele in questione, che passarono poi in eredità alla figlia Ester Agostinelli vedova de Sartiani e da questa al nipote e tuttora proprietario, comm. Gaetano Marcianò-Agostinelli. Rimasti in famiglia con l'attribuzione al Tiepolo, i due lavori ebbero recentemente alcuni *expertises* alquanto discordanti: Tiepolo (1965) indi « non Tiepolo » (1968) dal Morassi; Bellucci, poi ambiente fiammingo-rubensiano-genovese, forse Malò dal Fiocco (1967 e 1969); Theodor van Thulden e riferimenti ad Adrian van der Werft, ma poi anche forse Malò da Giuseppe Pilo (1969).

(24) Cfr. J. SMITH, *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French Painters...*, London 1831, parte III, p. 447. È possibile che la *Susanna* sia stata vista dallo Smith a Venezia, in casa del marchese. Il fatto che non ne menzioni il *pendant* con la *Maddalena* non fa molta specie, perché la prima è l'unica opera citata dall'inglese sotto la voce Malò.

Maria di Amsterdam (25); ma in queste due tele si ritrova un'indulgenza nuova verso una staticità ambientale sacrificata alla figura. Si può leggere in esse come un ennesimo manierismo d'illogicità spaziale, cui il ricordato riferimento a Paolo Caliari potrebbe confermare l'esecuzione in terra veneta, se non addirittura a Venezia. Anche nei colori di ascendenza veronesiana, riscontrabili soprattutto nella *Susanna* (l'azzurro-verde del cielo, l'arancio cangiante del manto di un vecchio e le tonalità grigio-verde scuro e marrone intenso della veste del compagno, il rosso-*choc* dell'asciugamano e il bianco-argenteo della camicia), è facile documentare quel tramonto non mai accettato della scuola veneziana cinquecentesca, scuola che ritorna nella *Maddalena* inginocchiata e nel cielo consistentemente nuvoloso alle sue spalle, entrambi di ascendenza bassanesca.

Questo inedito connubio di Fiandra-Genova con Venezia, che sarà particolarmente fattivo per la contemporanea produttività di Pietro Liberi, non verrà ignorato più tardi dagli artefici veneti — o presto esulati in terra veneta — del barocco rococcheggiante, quali un Pellegrini, un Amigoni o un Bellucci. Un'indagine accurata sull'ambiente pittorico veneziano della seconda metà del secolo esula dai fini e dagli intenti di questa rivista; ma poiché essa aveva accolto per prima un'indagine del tutto inedita sulle operazioni figurative di Vincenzo Malò, pittore franco-fiammingo operoso a Genova, e poiché grazie alla rivista stessa sono stati ottenuti risultati di recupero insperabilmente positivi per il catalogo tuttora esistente, ma ignorato, di Vincenzo, è su queste pagine che ho ritenuto doveroso continuare (nella speranza ancora di non concludere) il discorso su uno dei maggiori artefici operativi barocchi nell'Italia degli anni 1630-1650 (26).

Maria Grazia Rutteri

(25) V. sopra, alle note 7 e 10.

Per gli argomenti bibliografici, oltre a quelli già messi nelle *Note*, non ho trovato altro di essenziale da aggiungere. Rammenterò comunque per correttezza le generiche menzioni fatte sul Malò nelle schede 36, 39 e 88 del *Catalogo della Mostra dei Pittori genovesi a Genova nel 600 e 700*, Genova, 1969.

(26) Colgo l'occasione per porre alcune rettifiche ai miei cataloghi pubblicati nel « Boll. Lig. » del 1966: alle « opere esistenti all'estero » vanno aggiunte la *Madonna* del Convento di Weingarten (Württemberg) e la *Caduta di S. Paolo* di Londra, mentre va tolta la *Riunione di contadini* già a Magdeburgo e distrutta nel 1945. Dalle « opere attribuite » e dalle opere irreperibili fuori Genova » vanno cancellate la *Madonna, Bambino e S. Giovannino* di Hampton Court (Londra), di probabile scuola emiliana, la *Sacra Famiglia* della medesima collezione e parimenti di scuola emiliana ed inoltre non tale tematicamente, perché accanto a *Madre e Figlio* c'è nuovamente *Giovannino*; e infine la *Susanna* di ubicazione ignota, ora felicemente ritrovata.

La rinnovata Pinacoteca di Palazzo Bianco



La riapertura di Palazzo Bianco il 16 luglio '70, dopo i restauri che avevano consentito l'allestimento della « Mostra dei Pittori Genovesi a Genova » del '69, rappresenta anche un sostanziale rinnovamento delle raccolte e ci ha indotto a rivolgerci al Direttore stesso delle Belle Arti del Comune per poter offrire ai lettori una notizia autentica su un episodio artistico che si aggiunge agli altri con cui si cerca di riscattare Genova da una ingiusta fama di insensibilità per la cultura.

Caterina Marcenaro ci ha cordialmente risposto, allegando l'edizione nuovissima del « Catalogo provvisorio » della Galleria *, dal quale riproduciamo, quasi emblematicamente, un delizioso « Ritratto di dama » di Luca Cranach il Vecchio; ma siamo poi costretti a limitarci, per ora, ad una semplice « presentazione di dati di

fatto », augurandoci di poter un giorno ospitare qualche nota critica di esperti.

« Palazzo Bianco è stato riaperto con ordinamento completamente nuovo rispetto all'edizione precedente. Sono state infatti rimosse le opere destinate al Museo di Sant'Agostino e ciò ha reso possibile esporre sui due piani della Galleria, oltre ai dipinti facenti parte dell'ordinamento precedente, altri 42 quadri, in parte di recente acquisizione, in parte già esistenti in depositi esterni, ad esempio presso Uffici Comunali e all'Istituto Universitario di Magistero. Queste opere sono tutte inedite tranne quelle di maestri genovesi comparse alla Mostra sopra citata; alcuni dipinti inoltre sono stati esposti pur essendo ancora in corso di restauro. Palazzo Bianco quindi non si presenta più come un Museo misto ma come una Pinacoteca » (C. Marcenaro).

Amiamo sottolineare quest'ultima precisazione, che ci richiama alla mente il primo « museo-magazzino » della nostra giovinezza, ove la passione di Gaetano Poggi aveva radunato tutte le « memorie » storico-artistiche genovesi, cippi romani, frammenti medioevali, pietre scolpite della Rinascenza, stampe stoffe quadri... Grado a grado ogni cosa ha trovato la sua sede distinta, e al Museo sono rimasti, coi quadri, alcuni marmi d'eccezione, come il Pisano, che ha costituito nel tempo un « modello-campione » di tecnica museografica. Oggi la parabola si conchiude: Palazzo Bianco è la Pinacoteca di Genova, ordinata con « criterio di assoluta mobilità » in modo da darle « un carattere di elasticità perfetta, da permettere cioè, in ogni momento, l'esodo o l'introduzione di uno o più opere » (C. M.); il che promette, nella possibile « vicenda », un arricchimento costante del patrimonio visibile del Museo.

Per quel che concerne le « novità », che arricchiscono in particolare i nuclei tipici e più preziosi della Galleria, fiamminghi e « genovesi », ricordiamo 3 Rubens, 9 Van Dyck, 1 Cranach, 1 Clouet...; 2 G. A. De Ferrari, 3 Fiasella, 1 Assereto, 2 Tavella, 3 D. Piola, 2 Gregorio, 2 Guidobono, 2 Grechetto, 2 Magnasco... Per ora non resta che andarli ad ammirare, grati a chi ce ne ha offerto la possibilità.

t.o.d.

* Catalogo provvisorio della Galleria di Palazzo Bianco. Premessa di C. MARCENARO, Genova, Stringa, 1970, pagg. 44, figg. 18 + 1 a col.

FRESCANTI GENOVESI a Palazzo Centurione in Fossatello

Domenico Piola - Gregorio De Ferrari
Bartolomeo Guidobono

In occasione della recente « Mostra dei pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700 » è stato da più parti rilevato — giustamente per quanto si riferisce al carattere eminentemente fastoso e decorativo della nostra tradizione pittorica, anche se meno opportunamente per riguardo alla Mostra, che aveva limiti ben consapevoli e definiti — che i nostri più grandi pittori non si possono recepire nella loro vera personalità se non se ne considera la preminente e geniale attività di « frescanti ». Anche per questo siamo ben lieti di accogliere lo studio attento della nostra valorosa collaboratrice su un complesso di affreschi poco noti, e pur molto significativi, di una « scuola » di « giovani » che sta formandosi e si affermerà bentosto in opere che attendono ancora, in buona parte, una illustrazione adeguata.

Al secondo piano nobile del Palazzo Centurione di Piazza Fossatello, ora Cambiaso, si trova un gruppo di ambienti i cui soffitti furono decorati da alcuni pittori genovesi tra i più illustri vissuti nella seconda metà del Seicento, quali Domenico Piola, Gregorio De Ferrari, Bartolomeo Guidobono, nonché uno più antico, Bernardo Strozzi, che vi aveva affrescato le stagioni dell'anno, ora scomparse, e Giovanni Carlone, il quale nella piccola cappella aveva dipinto gli evangelisti.

Tra questi, il De Ferrari risulta legato da precedenti rapporti con la famiglia dei Centurione, in quanto per Cristoforo Centurione aveva dipinto, nel 1676 circa, la bella tela, ancora nettamente correggesca, preannuncio di nuove e più moderne soluzioni, del « Riposo durante la fuga in Egitto » (1). Quanto al Piola, che anche lui venisse chiamato ad un'opera così impegnativa era pressoché inevitabile, se si pensa che, dopo la metà del secolo, era stato presente alle più importanti opere di decorazione realizzate a Genova, e, si può dire, aveva procurato allo

(1) Insieme alla tela « Estasi di S. Francesco », tale dipinto si trova nella sacrestia della Chiesa di S. Siro. Venne eseguita dal De Ferrari (RATTI, *Vite...*, 1769, pag. 113), per la chiesa di San Giovanni Battista dei Padri Teatini di Sampierdarena. Committente fu un membro della famiglia Centurione; tale notizia, fornita dal Ratti, è confermata da una scritta in basso a destra sulla tela:

XPTUS BAP: CENT: ADM. (Christoporus Baptistae Centurio Admisit).

Nel 1846 le due opere si trovavano già nella chiesa di S. Siro, dove le pone la prima guida dell'Alizieri (F. ALIZIERI, *Guida artistica...*, Genova, 1846, I, pag. 505).



1. — DOMENICO PIOLA, *Il Centauro Chirone e Achille*. Disegno per il particolare di un soffitto di Palazzo Centurione (v. fig. 2). Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto Disegni e Stampe.

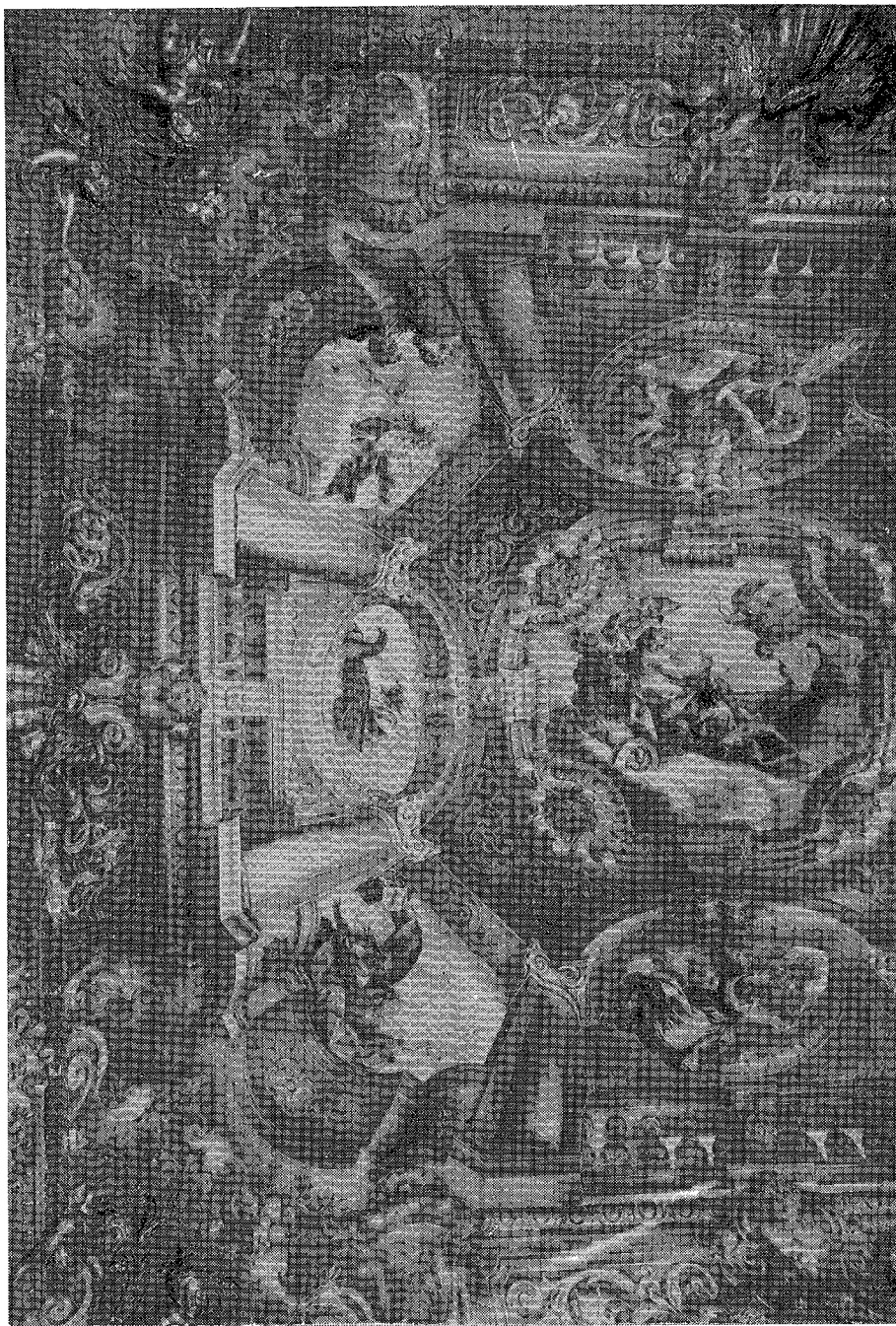
stesso De Ferrari le prime commissioni importanti, come quella dell'affresco di San Siro. Il Guidobono invece non aveva ancora lavorato a Genova, ma essendovi rapporti di amicizia tra la sua famiglia ed il Piola, e avendo operato spesso, come si vedrà, in stretti rapporti con gli Haffner nella Riviera di Ponente, si trovava, una volta arrivato a Genova, nella condizione migliore per continuare tale collaborazione. Morto Valerio Castello nel 1659, appena ritornato a Genova Andrea Carlone (2), d'altronde sempre impegnato in un'intensa attività in altre parti d'Italia, i tre frescanti che lavorarono a Palazzo Centurione erano, tra gli artisti presenti a Genova, i più qualificati per un'impresa di così ampio respiro.

Un primo problema che si presenta a proposito di tale decorazione, riguarda anzitutto la datazione dei singoli affreschi. L'unico per cui essa si presenta abbastanza sicura è quello del Piola, forse non del tutto esattamente intitolato dal Ratti « Bacchanale », il quale presenta un cartiglio con la scritta: « 1679, Altro diletto che imparar non trovo ». Per ragioni

(2) Ancora incerta la data del ritorno a Genova di Andrea Carlone, spostatosi da Roma, dove era stato allievo del Maratti, a Napoli, Messina, Venezia. La data del ritorno a Genova è posta dal Ratti nel 1678 (RATTI, *Vite...*, 1769, pag. 91 e sgg.); ma tale soggiorno non dovette essere lungo, se, a dire del biografo, egli si recò ben presto a Perugia. La Gavazza ha datato al 1674-77 il fregio della sala Verde di Palazzo Altieri a Roma (E. GAVAZZA, *Nota su A. Carlone*, in « Arte Lombarda », 1963).



2. — D. PIOLA, *Bacco e Arianna. Allegorie di Virtù*. Affresco di un soffitto di salotto in Genova, Palazzo Centurione Cambiaso.



3. — BARTOLOMEO GUIDOBONO, *Trionfo di Giunone ed episodi tratti dalle Metamorfosi*. Affresco di un soffitto di salotto nel Palazzo Centurione Cambiaso.

stilistiche, come poi si vedrà, è possibile attribuire ai medesimi anni anche gli affreschi del De Ferrari, mentre qualche controversia può sorgere riguardo alla datazione della decorazione della galleria e di un salotto da parte del Guidobono. Attribuiti da A. Griseri, sulla scorta del Ratti, agli anni attorno all' '80, ritardati da G. V. Castelnovi (3) di qualche anno, appartengono probabilmente ad una fase successiva rispetto a quelli del De Ferrari e del Piola. Si può forse suffragare tale ipotesi anche sulle basi di una ricerca iconografica e della diversità di espressione con la quale il De Ferrari ed il Piola svolgono i temi rispetto alla maniera nella quale li illustra il Guidobono.

Anzitutto l'affresco del salone principale, intitolato genericamente dall'Alizeri « Allegoria della Gloria Militare » (figg. 8-9) (4), presenta, oltre alle raffigurazioni della Fama e della Vittoria disposte intorno al guerriero seduto sull'aquila, una tale ricchezza di particolari ben definiti — quali un legno ricurvo a forma di prora di nave, una bandiera gialla e rossa, una doppia croce ed un triregno papale, nonché lo stemma della Famiglia Centurione — da far pensare che l'artista volesse riferirsi ad un preciso fatto militare, che d'altronde difficilmente si può identificare con esattezza nella storia e nella politica dell'epoca (5).

(3) A. GRISERI, *Per un profilo di G. De Ferrari*, in « Paragone », 1955, pag. 27-28; G. V. CASTELNOVI, *Ricerche per il Guidobono*, in « Emporium », 1956, pag. 244-45. In quest'articolo l'affresco della galleria viene messo in relazione con la decorazione della cappella del Rosario in S. Domenico a Bologna, eseguita da A. Michele Colonna. Gli affreschi del Guidobono a Palazzo Centurione vengono datati agli anni successivi all'80, prima tuttavia del soggiorno torinese.

(4) F. ALIZERI, *Guida artistica*, Genova, 1846, I, pag. 521.

(5) Nonostante che l'Alizeri consideri questo affresco una allegoria della Gloria Militare, senza ulteriori specificazioni, l'affresco rappresenta in realtà il trionfo di un guerriero seduto su un'aquila, uccello sacro a Giove e simbolo dei pensieri alti e generosi (RIPA, I, pag. 306). Accanto all'aquila, vi è la Fama, alata e con la tromba (RIPA, *Iconologia accresciuta di immagini, di annotazioni, di fatti dall'Abate C. ORLANDI*, Perugia, 1764-67, II, pag. 103), e la Vittoria, con l'attributo della palma (RIPA, V, pag. 387). Tutto intorno, gruppi di putti reggono emblemi vari: un legno ricurvo, forse una prora di nave, una bandiera gialla e rossa, una doppia Croce, ed un triregno papale. Questo fa pensare che l'affresco volesse alludere ad un fatto guerresco nel quale si fosse segnalato un membro della famiglia Centurione, il cui stemma, costituito da tre gigli rossi sotto una fascia a quadri bianchi e rossi, si trova, sorretto da putti, al di sotto della figura del guerriero. Cfr. SERTORIO, *Il patriziato genovese*, Genova, 1968. Per quanto riguarda l'interpretazione storica dell'affresco, alcuni dati riguardanti l'attività dei Centurione negli anni attorno al 1680 sono emersi dalle Storie di Genova. Nel 1675 G. Battista Centurione, già doge di Genova, riporta, benché anziano (nasce nel 1603 e muore nel 1692), una strepitosa vittoria sul Duca di Savoia, riconquistando Albenga ed Oneglia, e fu molto festeggiato a Portomaurizio. Occorre tener presente che Gregorio De Ferrari, nativo appunto di Portomaurizio, poté forse fin da allora provare ammirazione per l'illustre impresa, divenendo quindi il personaggio più adatto per esaltare una gloria della famiglia.

Il Marchese Ippolito Centurione, inoltre, Generale della flotta pontificia, sposò la Marchesa M. Teresa, figlia di G. Battista Centurione e si distinse particolarmente nel mar di Levante contro i corsari barbareschi, combattendo per 10 mesi come alleato dei Veneziani (1658 circa?). Si potrebbe spiegare con questa impresa la presenza nell'affresco della prora di nave e del triregno pontificio. Cfr. sulla storia della famiglia e sulla storia di Genova in questo periodo: V. VITALE, *Breviario della Storia di Genova*, Genova, 1955; P. LUIGI

Un elogio quindi delle qualità guerresche dei committenti, al quale corrisponde nell'affresco del Piola (fig. 2), e nella « Allegoria delle Arti » del De Ferrari (figg. 10-11), un'esaltazione dell'impegno morale e culturale dell'illustre famiglia; chiaro è il significato dell'affresco del De Ferrari, che rappresenta le Arti, cioè la Scultura, la Pittura, la Poesia, la Musica, secondo una precisa tradizione iconografica verificabile nell'opera del Ripa (6); d'altra parte il soffitto decorato dal Piola, terminato nel 1679, costituisce l'esaltazione, al di là dell'interpretazione eccessivamente moralistica offerta dall'Alizeri, di un tenore di vita fondato sulla virtù: a ciò fanno pensare, all'esterno della pesante ghirlanda centrale, le rappresentazioni della educazione di Achille, basata sull'esercizio intellettuale e fisico, del riposo di Ercole dopo le lunghe fatiche, di Siringa che sfugge a Pan trasformandosi in canna lacustre (7).

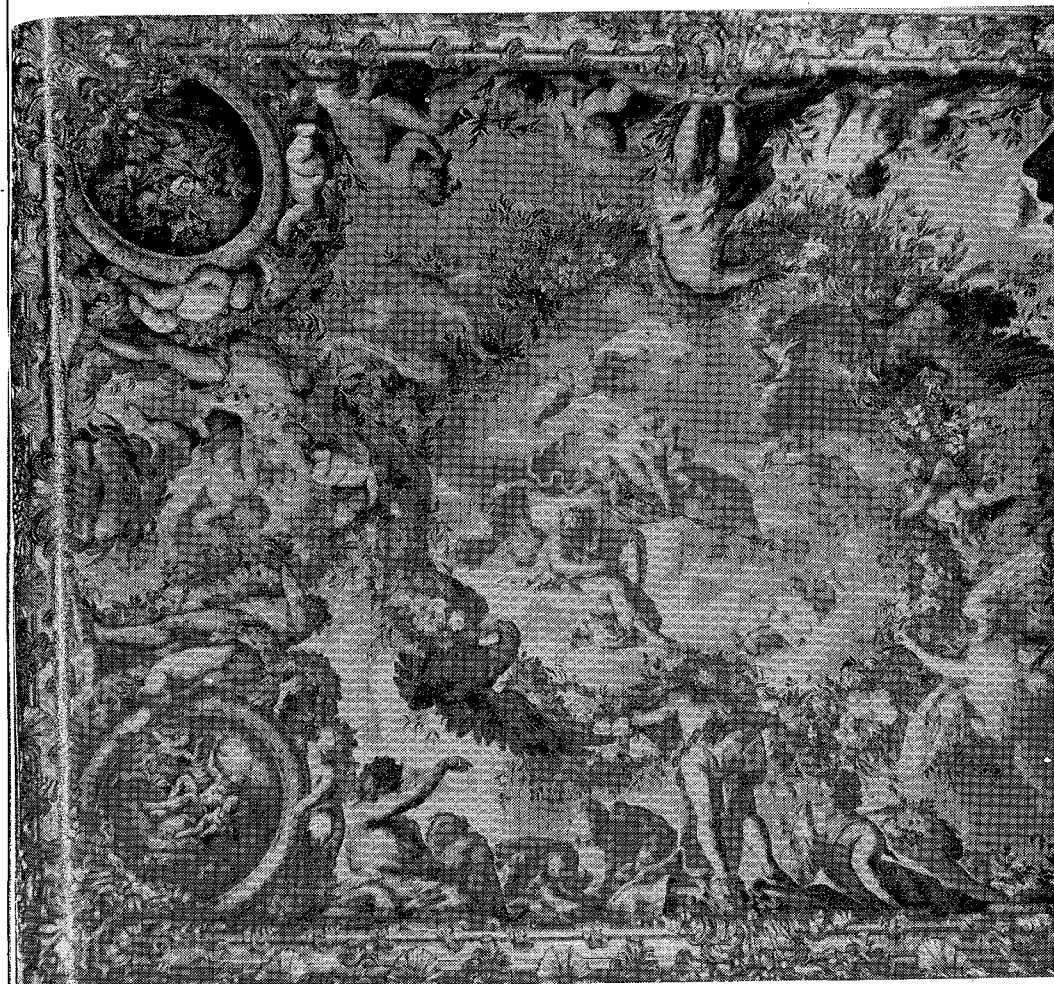
Se questi tre affreschi si possono considerare come opere celebrative delle virtù e dei meriti di una famiglia e di un membro di essa, ed in quanto tali è possibile collegarli con la tradizione dell'affresco, caratterizzato da un intento elogiativo nei riguardi dei committenti e delle loro imprese, un tono molto più lieve, spensierato, quasi festoso si può invece avvertire nella galleria e nel salotto del Guidobono (8).

M. LEVATI, *I dogi di Genova (biennali)*, Genova, 1930; ANTONIO CAPPELLINI, *Dizionario biografico di genovesi illustri e notabili*, Genova, 1932; BATTILANA, *Genealogia delle famiglie di Genova*. V. inoltre: G. CANEVA, *L'ultimo comando in mare di Ippolito Centurione e l'epidemia delle galee genovesi nel 1684-85*, in Boll. Lig., XV-1963, pp. 61-72.

- (6) Inserita nel medaglione centrale, figura di Genio alato « simbolo del pensiero » (RIPA, *La più che nuovissima iconologia*, Padova, 1630, pag. 299): 1) Giovane donna che incide una voluta di marmo, allegoria della Scultura (RIPA, 1764, V, pag. 82). — 2) Apollo coronato di alloro, con in mano la cetra, simbolo della Poesia (RIPA, 1764, I, pag. 300). — 3) Giovane donna che dipinge: dietro di lei, appare il Tempo, in sembianze di un vecchio alato con la falce (RIPA, 1764, IV, pag. 386). — 4) Uomo giovane che suona la viola; accanto a lui uno struzzo, un'aquila, un cane; rappresenta l'allegoria della Musica (RIPA, 1764, IV, pag. 201), simboleggiata da Orfeo che ammansisce gli animali col suono del suo strumento.
- (7) Dell'affresco del Piola fa menzione molto genericamente il Ratti (RATTI, 1769, II, pag. 40; RATTI, 1780, I, pag. 153); più diffusa la descrizione che ne fa l'Alizeri, il quale esprime un giudizio tutt'altro che positivo su quest'affresco, definito « trascurato e languido » (ALIZERI, 1847, I, pag. 521), in contrapposizione all'elogio degli affreschi del Guidobono nel medesimo palazzo.

La parte centrale del soffitto decorato dal Piola è costituita da una rappresentazione di Bacco ed Arianna circondati da fauni, putti coronati di vite, baccanti; essa è racchiusa in una pesante ghirlanda di fiori di stucco. Lungo i lati dell'affresco sono rappresentati: — Achille educato da Chirone nella caccia e nelle scienze; — Il riposo d'Ercole dopo le fatiche: a lui porge fiori e frutti una giovane donna, probabilmente Ebe; — Siringa, figlia di un Fiume (rappresentato come un vecchio incoronato di erbe lacustri), inseguita da Pan si trasforma in canna.

- (8) Riguardo alla galleria ed al salotto decorati dal Guidobono si trovano nel Ratti e nell'Alizeri numerose indicazioni. Sull'affresco del salotto piuttosto scarsi sono i cenni del Ratti (RATTI, 1769, II, pag. 142; RATTI, 1780, pag. 153), più interessanti quelli dell'ALIZERI, 1847, I, pag. 523) il quale tuttavia insiste soprattutto sull'opera del quadraturista Antonio Haffner, limitandosi ad accennare genericamente alle immagini di « favolosi amori, tratti dalle metamorfosi », dipinte dal Guidobono. Per quanto riguarda il significato dell'affresco, il medaglione centrale, come già aveva notato il Ratti (1766, pag. 127), rappresenta un « trionfo di Giunone », facilmente riconoscibile dal cocchio tirato da pavoni e dalla fiaccola,



4. — B. GUIDOBONO, Affresco della volta della Galleria delle Metamorfosi di Palazzo Centurione Cambiaso. Il grande cerchio di sinistra, con la figura di Venere in una conchiglia.

Nella prima (figg. 4-6) è certamente presente, nella rappresentazione del trionfo di Minerva e dell'incoronazione della Pace, l'allusione ad un fatto o ad una situazione storica; ma la celebrazione si scioglie infine nella leggerezza, anche cromatica, del trionfo di Venere, e nelle sciolte e garbate raffigurazioni delle vittorie di Amore nei medaglioni angolari (9). Si veri-

simbolo dell'Amore coniugale, tenuta in mano dalla dea. In quanto agli episodi illustrati lungo la balaustrata, si possono distinguere due scene di rapimento (il ratto di Ganimede, il ratto di Orizia da parte di Borea) e due di metamorfosi (trasformazione di Cigno, trasformazione di Progne e Filomena in uccelli).

- (9) Per quanto riguarda la galleria, cfr. G. V. CASTELNOVI, *art. cit.*, pag. 244/45. Piuttosto complesso il significato della decorazione della galleria, riferendosi alla quale scrive l'Alizeri



5. - 6. — B. GUIDOBONO, Affresco della Galleria delle Metamorfosi nel Palazzo Centurione Cambiaso. La girlanda centrale, con Minerva che incorona la Pace, ed il cerchio di destra, col trionfo di Minerva.

fica cioè nei due affreschi del Guidobono quella serenità di rappresentazione, portata ad una fresca ed entusiastica esaltazione di miti quasi totalmente disimpegnati da intenti apologetici, che Gregorio De Ferrari realizzerà negli affreschi di palazzo Durazzo-Pallavicini ed in quello di Villa Gropallo; in base a tali elementi è possibile ritardare di qualche

zeri: « ... non è facile conoscere un argomento, se già non si chiami argomento un bizzarro aggregato di molti e svariati oggetti... » (ALIZERI, 1847, I, pag. 523). Nel primo grande cerchio è probabilmente rappresentato il trionfo di Minerva, riconoscibile dal cocchio trainato dalle civette e dallo scudo con la Gorgone; l'accompagnano allegorie della Fama, della Gloria, della Vittoria. Nella girlanda centrale la medesima dea, riconoscibile dall'elmo piumato, deposta la corazza e lo scudo, incorona una giovanetta con due colombe in mano, allegoria della Pace, mentre vengono allontanati il Furore e la Discordia.

anno gli affreschi del Guidobono a Palazzo Centurione rispetto a quelli del Piola e del De Ferrari.

Riguardo a questi ultimi è ora da vedere come essi si inseriscono nella carriera artistica di entrambi e nella cultura figurativa genovese dell'epoca.

È presente lo struzzo, attributo della giustizia (RIPA, 1630, pag. 299). Nel terzo cerchio è rappresentata Venere, seduta su di una conchiglia, circondata da ninfe e sirene; intorno ad essa altre raffigurazioni mitologiche come Mercurio, riconoscibile dal caduceo, ed un genio alato che suona la cetra. Nei medaglioni angolari sono dipinti altri episodi: il ratto di Europa, Giove e Danae, Amore che colpisce Diana, il ratto di Ganimede. Tutta la decorazione della galleria allude forse al trionfo della pace dopo un periodo di lotte, e quindi delle arti ad essa connesse. Non è improbabile che essa sia strettamente collegata al significato degli affreschi del De Ferrari e del Piola.

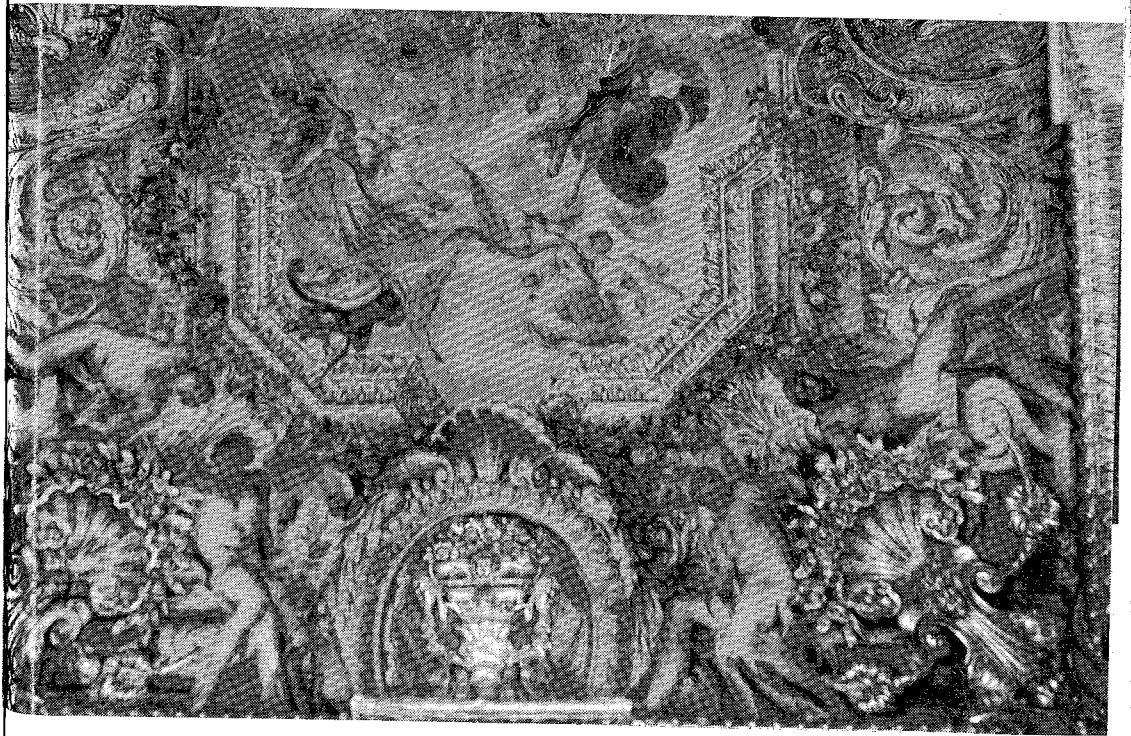
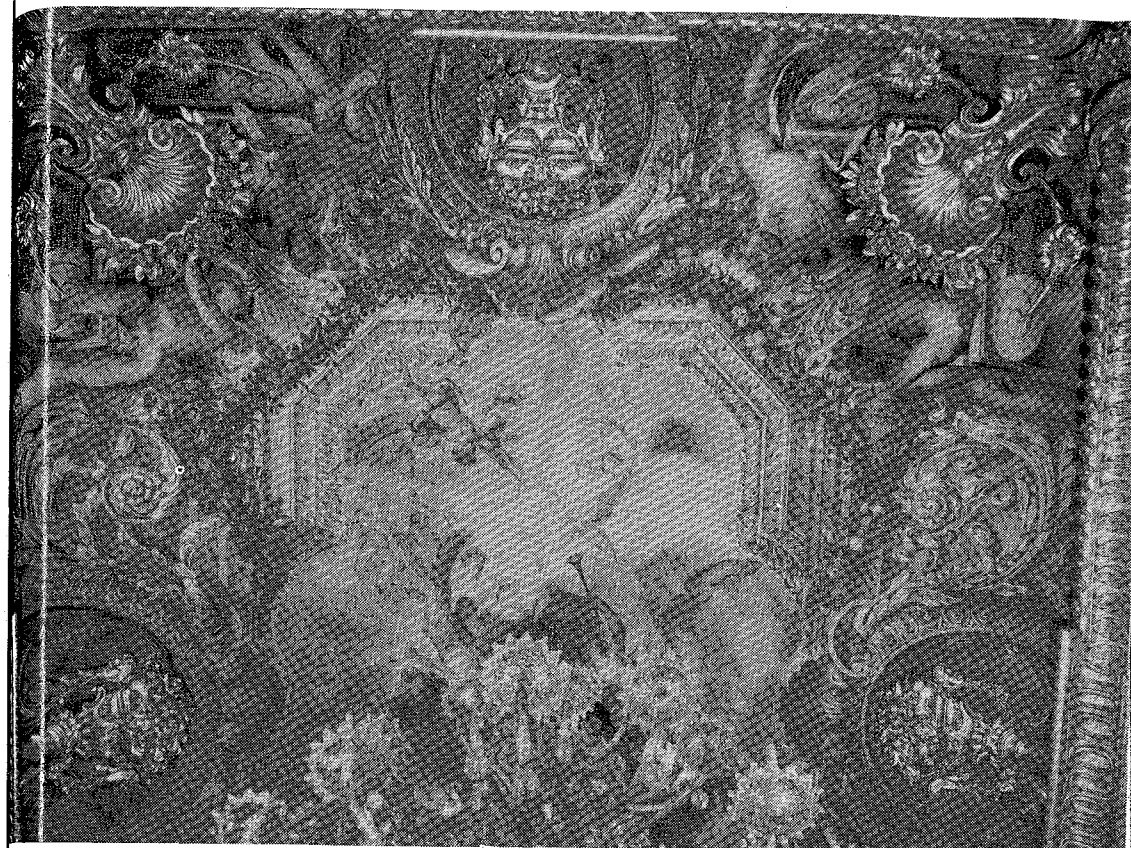


7. — GREGORIO DE FERRARI, *Trionfo di un guerriero*. Visione globale dell'allegoria dell'affresco di Palazzo Centurione Cambiaso.

Una prima difficoltà s'incontra nel tentativo di mettere in rapporto l'affresco del Piola con quelli della sua precedente attività di frescante, in quanto di essa non si hanno molte conoscenze; se infatti il Ratti ci fornisce esaurienti e precise informazioni, in base alle quali ci appare l'immagine di una operosità intensa e continua, più difficile è accertare la maniera in cui tale attività si è svolta. Andati perduti in buona parte gli affreschi ricordati dalle fonti (10), tale attività sembra affiancarsi da un lato alle ultime imprese pittoriche di Valerio Castello (11), dall'altro, negli anni attorno all' '80, alle prime del De Ferrari, nei riguardi del quale in un primo tempo assume il carattere di maestro introducendolo ben presto nell'ambiente delle più illustri famiglie genovesi. Un artista quindi

(10) Tra gli affreschi distrutti di palazzi si possono ricordare quelli di palazzo Imperiali, di palazzo Mari, di palazzo Sauli in via Lomellini, di palazzo Peloso.

(11) Il Ratti lo ricorda attivo accanto a Valerio Castello negli affreschi della chiesa di Santa Maria in Passione (RATTI, 1769, II, pag. 32).



8. - 9. — G. DE FERRARI, *Trionfo di un guerriero*. Due particolari dell'affresco della volta del salone di Palazzo Centurione Cambiaso.

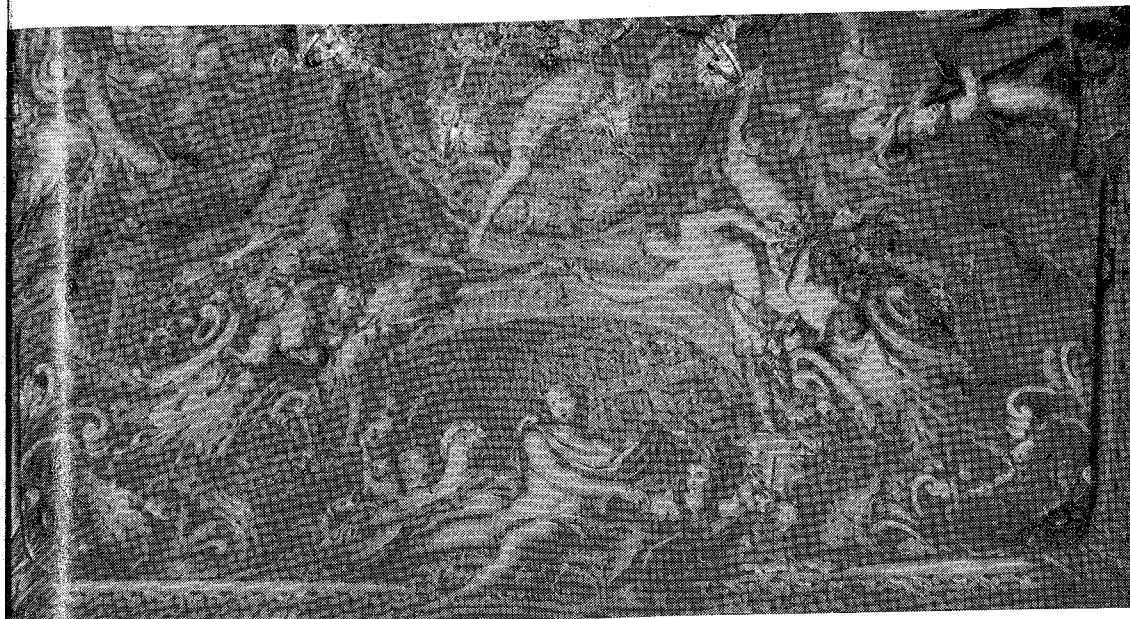
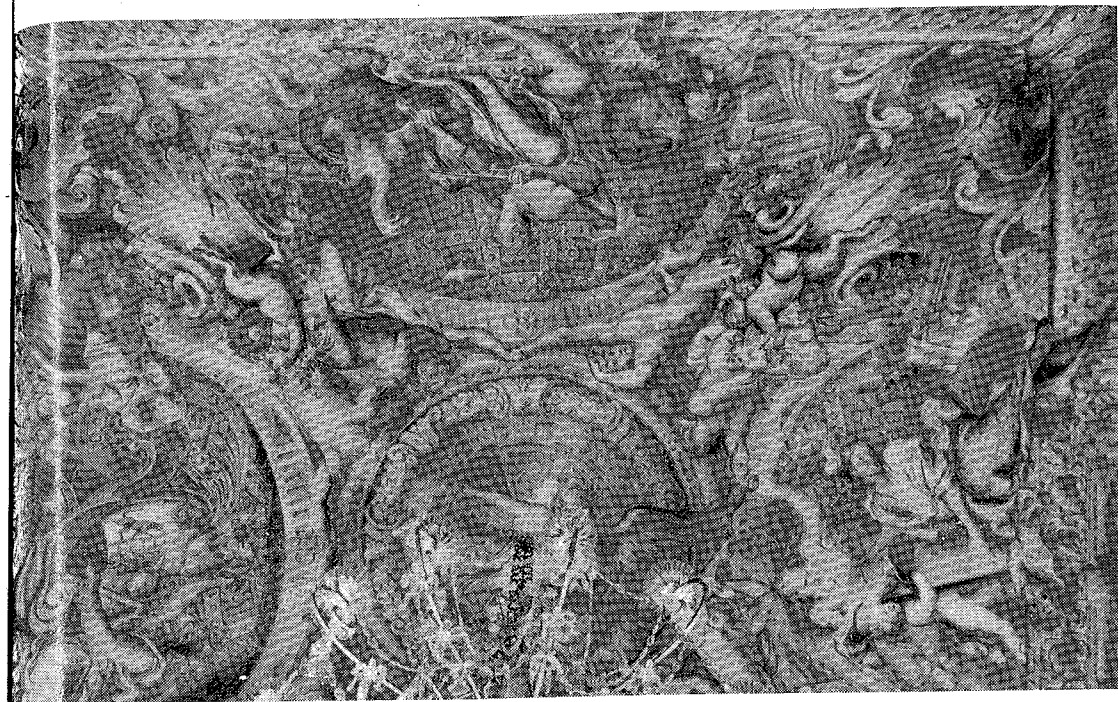
la cui fisionomia meglio si ricostruisce, almeno per ora, sulla base di tele e pale d'altare, piuttosto che di affreschi.

Se tuttavia si effettua un confronto tra questo affresco di Palazzo Centurione, ora in esame, e quelli, sempre del Piola, di Palazzo Spinola, quasi certamente anteriori agli anni attorno all' '80, non si può non notare come questi ultimi, cioè « La Pace », « La Sibilla ed Augusto », « Le Virtù », appaiano, rispetto al primo, molto più affollati, con figure allegoriche disposte quasi simmetricamente, inserite in uno scenario di prospettive e quadrature che conferiscono alla composizione un carattere di macchinosità (12). Occorre tener presente che, probabilmente negli stessi anni e nel medesimo palazzo, lavorava, rappresentando in due salotti « Storie romane », Giovambattista Carlone, uno dei più significativi frescanti della generazione precedente; non è escluso che la pittura impregnata di colori forti, stesi su superfici ampie, su figure massicce e fortemente plastiche, dell'anziano pittore, esercitasse un'attrazione sullo stile del più giovane Piola, allontanandolo dalle agili soluzioni compositive alle quali aveva potuto accostarsi nel momento della collaborazione con Valerio Castello.

Insolita è invece la soluzione che il Piola offre nell'affresco di Palazzo Centurione: scomparse le strutture architettoniche del quadraturismo, scomparsa la suddivisione più o meno rigida in scomparti che esso spesso conseguiva, una ghirlanda di fiori in stucco, coloratissima, ondulata, quasi sospesa nel mezzo del soffitto, racchiude la scena centrale con Bacco ed Arianna. Lungo i lati dell'affresco i singoli episodi mitologici si susseguono in un ritmo dinamico e pacato insieme di forme vive, dai colori caldi e fusi, unite, più che separate, dalle ricche strutture dorate agli angoli dell'affresco, nelle quali i trofei vegetali e le aquile in posizione araldica sembrano cristallizzazioni della ricca e multiforme vita che anima l'opera. E costitutiva forse, questa inserzione di motivi floreali disposti a ghirlanda e di pennacchi zoomorfi agli angoli, una maniera per evitare il troppo impegnativo cimento di una decorazione che, rinunciando alle tradizionali suddivisioni imposte dalle finte strutture architettoniche, si estendesse senza soluzioni di continuità sulla superficie di tutto l'affresco.

La medesima tendenza a raggiungere un compromesso tra la tradizione decorativa più antica e la nuova interpretazione pittorica dell'affresco, troviamo nel soffitto delle « Arti Liberali », affrescato da Gregorio De Ferrari. Se in esso si presenta ancora la suddivisione in medaglione centrale e lunette disposte lungo i lati dell'affresco stesso, essa tuttavia assu-

(12) Gli affreschi di palazzo Spinola, ora Gambaro (Via Garibaldi 2) vennero eseguiti dal Piola con la collaborazione di Paolo Brozzi, autore delle quadrature degli affreschi di tutto il piano, anche di quelli di G. B. Carlone. Il Brozzi aveva lavorato anche col Castello (RATTI, 1768, I, pag. 345) nel palazzo di G. B. Nascio. In base a questi dati, oltre che ad elementi stilistici, si possono datare gli affreschi del Piola a palazzo Spinola negli anni prima del 1680.



10. - 11. — G DE FERRARI, *Allegoria delle Arti Liberali*. Due particolari dell'affresco di una volta di Palazzo Centurione Cambiaso.

me un carattere eminentemente pittorico e non è così rigida da non permettere che le figure di efebi nei più diversi atteggiamenti e le grandi foglie e volute in stucco esprimano la volontà dell'artista d'attuare l'unificazione pittorica e compositiva dell'affresco stesso.

È a questo punto che si presenta la necessità di rintracciare gli elementi che condussero ad una evoluzione in tal senso della decorazione ad affresco. Che ad essa abbiano contribuito in maniera abbastanza determinante i due fratelli Haffner, da poco giunti a Genova, e soprattutto Arrigo (13), è cosa quasi certa; le opere di quadratura degli affreschi di tutto il piano, delle quali furono autori, presentano una tale ricchezza di strutture morbide, quasi vive, sottolineate da dorature sobrie e stucchi delicatissimi, da far pensare ad un mutamento profondo rispetto alle soluzioni ideate dai più antichi quadraturisti bolognesi attivi a Genova, quali il Sighizzi, il Mariani, il Brozzi.

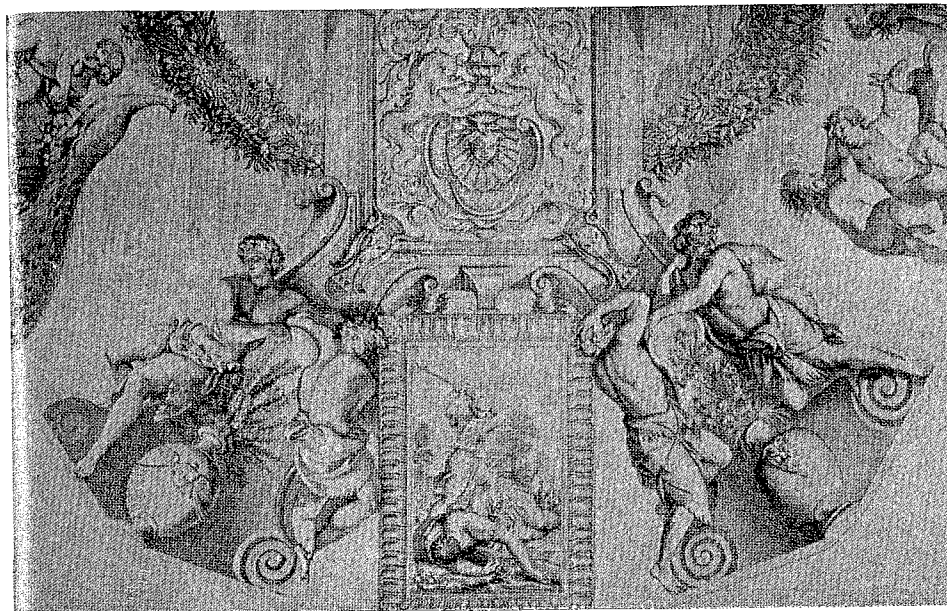
Anche la quadratura del salotto del Guidobono (fig. 3), che con l'invenzione dell'ampio loggiato, potrebbe costituire un ritorno alle più antiche decorazioni architettoniche, si risolve in realtà in una struttura ardita, della quale anche l'Alizeri, ponendo da parte i pregiudizi accademici, loda la leggerezza e l'illusionistica apertura. È a questo punto difficile ricercare per quali canali si sia andato formando tale nuovo linguaggio: il soggiorno a Roma dei due fratelli Haffner, attivi Arrigo a Palazzo Colonna ed a Palazzo Altieri (14), ed Antonio nella chiesa dei Ss. Domenico e Sisto, al quale sia il Ratti che il Malvasia brevemente accennano, fu senz'altro determinante per le suggestioni che le grandi opere decorative del barocco romano dovettero esercitare sulla loro arte.

Effettivamente l'ampiezza di respiro che caratterizza gli affreschi ricordati di Palazzo Centurione, accentuata dall'immediatezza naturalistica dei fregi decorativi, non può non richiamare alla mente le soluzioni realizzate da Pietro da Cortona non tanto a Palazzo Barberini, quanto nella villa del Pigneto a Roma, o a Palazzo Pitti. Si tratta di una dimensione decorativa rivolta ad attuare una fusione pittorica tra i fregi e le figure degli affreschi, cosicché più liberamente possa avvenire il passaggio dallo spazio dell'architettura reale a quello ideato dal pittore.

Possono quindi aver contribuito anche gli Haffner ad introdurre a Genova questa diversa concezione decorativa, e, in stretto contatto con i frescantì genovesi, ad elaborare un linguaggio che, tenendo conto di tutta

(13) Arrigo Haffner, nato nel 1640, dopo aver lavorato in diverse città italiane, si recò a Savona dove dipinse fregi in una stanza di palazzo Gavotti-Peirani, che venne affrescata dal Guidobono (RATTI, 1769, II, pag. 346) insieme al quale egli decorò anche la «chiesuola del Signor De Franchi». Sempre a Savona, affrescò la Cappella Balbi «con vaghissime architetture, che arricchite furono di sacre immagini dal nostro Domenico Piola».

(14) *Il centauro Chirone e Achille* mm. 290 x 410 - matita su carta bianca, acquarellato a china. Attribuita tradizionalmente a Domenico Piola. Genova - Civica Raccolta di Palazzo Rosso, Gabinetto Disegni e Stampe - N. 4559 - Inedito.



12. — G. AUDRAN, Incisione con particolari degli affreschi di Pietro da Cortona per la Villa del Pigneto (data dell'incisione 1668).

la tradizione precedente, rivoluzionata da Valerio Castello, ma validamente rappresentata anche dal Carlone, traducesse l'aulicità dell'affresco romano o fiorentino in una pittura fondata soprattutto sui valori cromatici e sulla libertà della composizione. Non è certo senza significato il fatto che, prima di lavorare insieme a Genova, il Guidobono, e lo stesso Piola, si siano valse della collaborazione di Arrigo Haffner in affreschi realizzati a Savona, dove poterono raggiungere quell'affiatamento che doveva condurre alla felice sintesi di Palazzo Centurione.

Dall'affresco finora esaminato si può comprendere quale sia stata la reazione di Domenico Piola a tali fermenti; un'adesione, come si è visto, alle più moderne soluzioni decorative, un'intelligente capacità di interpretazione delle possibilità che esse offrivano, e, soprattutto, un rinnovamento dall'interno delle proprie possibilità espressive. È sufficiente confrontare a tale proposito la parte centrale dell'affresco con uno di pochi anni prima, come il «San Gaetano» di S. Siro, per capire l'entità della evoluzione dell'autore: se in quest'ultima opera le figure massicce, un po' pesanti, apparivano quasi simmetricamente giustapposte, nell'affresco di Bacco ed Arianna esse si dispongono lungo una diagonale ondeggiante che, nel degradare dei colori schiariti dalla luce, suggerisce un allontanamento delle stesse su piani diversi e sempre più profondi. I personaggi, inoltre, invece di accamparsi plasticamente, si assottigliano ed instaurano tra di loro dei nessi, dei collegamenti più stretti, che conferiscono unità

alla composizione. Si veda, ad esempio, la fluidità del passaggio dal Bacco al vecchio fauno, due figure gettate in tonalità diverse della medesima gradazione, o, lungo i lati dell'affresco, il dinamismo dell'episodio di Pan e Siringa, realizzato attraverso lo straordinario allungamento delle figure, o l'agile snellezza dei personaggi di Chirone ed Achille, che, nella fluidità della loro struttura, sciolgono la plasticità presente nel disegno preparatorio fondato su di un energico contrapporsi di masse (fig. 1) (15).

Un momento quindi, per il Piola, di felice rinnovamento che il Ratti ha attribuito ad una conoscenza più approfondita dell'opera di Pietro da Cortona (16); spiegazione questa che ha senz'altro un fondamento di verità, ma che non ne esclude un'altra, che si presenta a seguito dell'esame degli affreschi di Gregorio De Ferrari. Certamente, se si confronta l'affresco del Piola con l'« Allegoria delle Arti » del giovane pittore, quest'ultimo non esce in vantaggio dal confronto: una pittura ancora impacciata, per quel che riguarda il rapporto con la decorazione, e che, nonostante le ridipinture piuttosto pesanti, trova una sua validità solo negli episodi singoli, come in quelli, particolarmente felici, della Scultura e della Musica.

Completamente diverso, e per molti aspetti fortemente significativo, è l'affresco del salone centrale, « Gloria della Famiglia Centurione », opera che da un lato presenta caratteri d'incertezza e dimostra di appartenere ad un momento di ricerca, dall'altro apre la via a soluzioni diverse da quelle in precedenza ottenute. Se si confronta questo affresco con quello poco più antico di San Siro, il « Sant'Andrea Avellino » sempre del De Ferrari, si può osservare come quest'opera, nel libero disporsi dei personaggi su di una linea morbida ed ondeggiante, che sempre più si chiarisce e suscita un effetto di profondità, denoti una certa disinvoltura del pittore nell'uso dei propri mezzi espressivi.

Più legata risulta la composizione nell'affresco del palazzo: le figure appaiono disposte su due linee continue in diagonale e non è sufficiente il contrapporsi in senso inverso di un'altra diagonale per suscitare il medesimo effetto di profondità che con mezzi più semplici era stato ottenuto nell'affresco di S. Siro. Questo fatto è tuttavia spiegabile se si considerano le maggiori dimensioni dell'affresco ed il fatto che questa volta il pittore non aveva davanti un modello sul quale studiare modifiche o variazioni, come invece aveva avuto nell'affresco di San Siro, dove aveva lavorato in stretto contatto con il Piola. La parte meglio riuscita, ed in base alla quale verranno elaborate successive soluzioni, è quella centrale e si risolve

(15) Antonio Haffner, condotto a Roma dal Canuti, gli fu collaboratore « nelle pitture che farvi dovette entro la chiesa dei S.S. Domenico e Sisto » (RATTI, 1769, II, pag. 345). Arrigo Haffner, citato dal Malvasia nell'indice della Felsina (II, pag. 517) come quadraturista, venne dal medesimo ricordato per l'attività nei palazzi Colonna ed Altieri a Roma. Cfr. C. C. MALVASIA, *Vite dei pittori genovesi* (appunti inediti), editi a Bologna nel 1961.

(16) RATTI, 1769, II, pag. 33.

nella modernità dei rapporti tra la figura della « Fama » e quella del guerriero sull'aquila, concatenate in passaggi fluidi e dinamici che tengono evidentemente conto della lezione di Rubens e di Valerio Castello.

Anzi, direttamente dal Castello, e precisamente da un suo affresco a Palazzo Reale, deriva la figura della Fama, manieristicamente allungata, con un'enfasi tutta seicentesca nel gesto e nel panneggio svolazzante che richiama le soluzioni del Baciccio e del Puget.

Ma la novità più importante che si realizza in questa opera consiste nell'aver concepito la decorazione del soffitto come un grande affresco unitario, non suddiviso in lunette né in riquadri, quale finora non era stata realizzata da alcun pittore, e che neppure il Guidobono, nella galleria del medesimo palazzo, riprenderà integralmente.

Se piuttosto ampio e massiccio è il cornicione in prospettiva al di là del quale si apre l'affresco, esso si spezza lungo i lati, a creare un più stretto rapporto tra la pittura del secondo e la ricchissima, multiforme decorazione, che, rivestendo le strutture architettoniche reali, si sviluppa in pesanti festoni di fiori, in « cartouches » sottolineati da stucchi dorati in figure umane atteggiare secondo schemi di derivazione cortonesca (17). Ciò appare particolarmente evidente se si confrontano le soluzioni elaborate dal De Ferrari, probabilmente in collaborazione con l'Haffner, con quelle presentate da Pietro da Cortona nella decorazione della Villa del Pigneto, a Roma, resa nota dalle incisioni dell'Audran (fig. 12). Si verifica quindi in quest'opera, in misura maggiore rispetto agli altri affreschi del medesimo piano, una maggiore adesione della pittura alla architettura, nella volontà di eliminare il più possibile qualsiasi carattere di macchinosità a vantaggio di una chiara evidenza pittorica.

Risultato per ora imperfettamente conseguito, che conserva ancora il carattere di una ricerca condotta quasi in collaborazione tra i vari pittori attivi in questa impresa decorativa, ma che sembra indirizzarsi verso una meta ben precisa, quella di ottenere una decorazione ad affresco che fosse l'interpretazione dei valori di un'architettura (18) come quella di Palazzo Centurione ed in genere di quella genovese posteriore all'Alessi, caratterizzata da una spazialità articolata con ampiezza attraverso gli atri, le scale, gli ambienti luminosi, le logge. La ricerca e la forse casuale collaborazione dei tre artisti e dei quadraturisti operosi a palazzo Centurione assume un significato particolare se si considera che esse si verificano circa un decennio prima della loro attività a Palazzo Rosso, e costituiscono quindi un

(17) Cfr. *Mostra di Pietro da Cortona*, Catalogo della mostra, a cura di A. MARABOTTINI, Roma, 1956, tav. XXI, XXII, XXIII, XXIV.

(18) Sull'architettura di Palazzo Centurione di Fossatello, cfr. E. DE NEGRI, *Dei Palazzi « mercantili » genovesi; a proposito del Palazzo di Ambrogio De Nigro a Banchi*, in « Bollettino Ligustico, 1966 pp. 47-63.

precedente alla decorazione di quest'ultimo, nella quale la pittura dei tre frescanti si fece interprete con la massima evidenza dei valori architettonici e spaziali del Palazzo stesso (19).

Luisita Puccio

- (19) Sull'architettura di Palazzo Rosso, cfr. C. MARCENARO, *Una Fonte barocca per l'architettura organica, il Palazzo Rosso di Genova* in « Paragone », 139, 1961; G. COLMUSTO, in *Genova Strada Nuova* della Facoltà di Architettura, 1967, pagg. 239-254; E. POLEGGI, *Strada Nuova, Una lottizzazione del Cinquecento a Genova*, Genova, 1968.

La Mostra di Rubaldo Merello al Palazzo dell'Accademia

Mentre scriviamo queste brevi note, nel novembre 1970, compare sui quotidiani cittadini la notizia che la mostra celebrativa di Rubaldo Merello sarà prorogata di una ventina di giorni e che, allo scadere del termine originariamente previsto, i visitatori avevano raggiunto la cifra di circa 11.000 unità.

Sono due dati interessanti, seppure per opposti motivi: il primo conferma l'intelligente buona volontà dell'Ente Manifestazioni Genovesi, che ha promosso questa lodevole iniziativa; il secondo conferma sostanzialmente il disinteresse e lo stato di generale decadenza di questa Genova che fu un tempo, e per secoli, una grande città, sensibile a qualsiasi fenomeno di portata sociale: da quelli commerciali a quelli industriali a quelli culturali.

Per rendersi conto che non si tratta dei soliti commenti qualunquistici, basti considerare che cifra di visitatori più o meno analoga venne registrata in occasione della retrospettiva tenutasi nel 1926 a Palazzo Bianco, per iniziativa del De Gaufre, quando la popolazione cittadina era tanto meno numerosa dell'attuale.

Il discorso ci porterebbe talmente lontano che non può neanche essere iniziato; ma, anche considerata la straordinaria affluenza registrata il primo giorno in occasione della vernice, è quanto meno legittimo pensare che, salve le consuete debite eccezioni, i visitatori di oggi non siano altro, più o meno, che... i discendenti di quelli di ieri, limitato restando il fenomeno di interesse ad aspetti almeno prevalentemente mondani e comunque racchiusi nel consueto ambiente di amatori tradizionali. Rimane il fatto che l'iniziativa, comunque la si voglia valutare ed eventualmente criticare, ha veramente superato i limiti della rievocazione di interesse locale, portando sul tappeto in modo sufficientemente ampio ed organico il riesame di una solitaria figura d'artista, che ancor oggi lascia perplessi per l'eccessiva sproporzione esistente tra i limitatissimi contatti coi movimenti culturali del suo tempo e la validità della sua opera, che riecheggia alcuni motivi tra i più interessanti della pittura europea di quegli anni.

La meditata e approfondita prefazione all'ottimo catalogo della Mostra (1), curata con evidente impegno da Gianfranco Bruno, che ha tra l'altro il notevolissimo pregio di avere sentito ed esaltato il fatto artistico in sé, al di là e al di fuori di qualsiasi facile compiacimento apologetico, pone nel dovuto risalto tale sproporzione, nella quale vanno d'altronde identificati gli indiscutibili limiti del Merello, che lascia

(1) ENTE MANIFESTAZIONI GENOVESI, *Mostra di Rubaldo Merello*, Genova 1970. Testi di G. BRUNO e Z. BIROLLI. Genova, Sagep, 1970, pp. 294, 164 figg. e XV tavv. a col.

costantemente l'impressione, non facilmente definibile, ma non per questo meno reale, di non aver potuto o saputo concretare o, come ben dice lo stesso Bruno, « chiarire a fondo quelle intuizioni che potevano condurlo a trovare una dimensione di immagine realmente europea ».

Fatta questa premessa, più che altro doverosa per una equilibrata impostazione dell'argomento, tale da non perdere il senso delle proporzioni, è fuori dubbio che la Mostra porta oggi alla ribalta Rubaldo Merello come valida figura della pittura italiana del primo Novecento, ridestando in forma più compiuta e matura quell'interesse inizialmente rivelato dalla mostra postuma curata dal Sem Benelli nel 1922 e dalle rassegne di Palazzo Bianco e della Galleria Pesaro di Milano del 1926. Ma si trattava di un interesse comunque ristretto, destinato, salvo sporadici accenni, a naufragare nell'oblio quasi totale, e per i consueti motivi che troppo spesso relegano i fenomeni culturali di origine ligure ai margini del « grande giro » e per l'ovvia scarsa fortuna che una pittura come quella del Merello poteva incontrare da parte della critica ufficiale italiana degli anni Trenta. Poi sopravvennero gli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra, con problemi di ben altra natura cui pensare, per cui — malgrado la tenace opera di qualche critico o di qualche Galleria nell'ambito locale — l'apparizione del Merello con qualche opera (tra l'altro, poi, non esposta) nel catalogo di quella elefantica rassegna fiorentina che fu « Arte italiana dal 1915 al 1935 », tenutasi come noto nel 1967, costituì per i più quasi una vera e propria sorpresa.

Talché gli effettivi prodromi di un rinnovato reale interesse, ad adeguato livello, può dirsi risalgano soltanto alla ristretta, ma qualificata scelta di opere esposte alla recente Mostra torinese del Divisionismo italiano.

Ed oggi, la rassegna del Palazzo dell'Accademia consente finalmente una seria valutazione, anche grazie al numero veramente notevole di opere che i promotori vi hanno potuto radunare, malgrado le consuete difficoltà incontrabili in questi casi. (A questo proposito ci sia però consentita l'osservazione che della fase preparatoria di questa iniziativa sarebbe indispensabile dare ben più larga diffusione, anche al di fuori dei soliti ambienti di iniziati, con adeguata pubblicità sulla stampa a larga tiratura, perché se è vero che in alcuni casi la mancata disponibilità di molte opere risale all'incomprensibile rifiuto di qualche collezionista, è altrettanto vero che in molti altri casi — certamente più numerosi — accade esattamente il contrario: sono i collezionisti a venire a conoscenza dell'iniziativa soltanto a cose fatte).

Un insieme di opere distribuite secondo un primo serio tentativo di ricostruzione cronologica del discorso pittorico dell'Artista: compito particolarmente arduo per la quasi totale assenza di opere datate, ma che ci sembra affrontato e risolto in modo convincente, anche se è chiaro che eventuali futuri nuovi elementi potranno meglio puntualizzare il problema. D'altronde, Merello, per la sua natura sempre più schiva ed introversa, per la sua dedizione, quasi rabbiosa, al mito dell'Arte in sé (forse anche come rifugio contro dolori e delusioni di cui non gli fu certo avara la vita), per quel quasi decennale soggiorno nel romitaggio di S. Fruttuoso, restò sostanzialmente fedele ad una sua linea di ricerca interiore di sostanziale coerenza. Una linea di ricerca impostata su un amore istintivo per le possibilità espressive della luce-colore e per la funzione anti naturalista — quasi astratta in un certo senso — del colore stesso, propria di quella formazione *liberty* dei primi anni, che non verrà mai del tutto ripudiata. Componenti che si riassumono, dal punto di vista estetico, in una dinamica esplosione espressionista, che può in fondo farci accostare i paesaggi di Merello alla pittura *fauve* del primo Novecento. Anche se, beninteso, l'accostamento, a nostro avviso, non può andare oltre un certo segno, dal momento che nel Nostro quasi sempre rimane vivo quel sottofondo di dipen-

denza dal realismo naturalistico proprio del tradizionale bagaglio culturale della pittura italiana di quel tempo, che verrà superato, in campo nazionale, soltanto con il futurismo e la metafisica. Realismo che costituisce uno dei punti deboli del Merello quando scade verso un certo gusto del pittoresco, come bene appare dal gruppo di opere piuttosto omogeneo che la Mostra presuntivamente attribuisce a quello che potremmo definire il secondo periodo dell'Artista, a mezza strada tra il *divisionismo* dei primi anni e la più libera e sciolta pennellata degli ultimi che, nella forma virgolata e convulsa, fanno istintivamente pensare al miracolo di un inspiegabile accostamento a Van Gogh; accostamento per altro insostenibile sotto un profilo sostanziale, sol che si pensi alla violenza del grande Maestro, così lontana dalla visione in fondo serena e distesa di Merello, che nell'amore per la natura quasi sembra avere cercato un lenimento alle proprie angosce e alle proprie insoddisfazioni. Van Gogh combatte la natura; Merello la ama e le chiede aiuto.

Se quest'ultima fase del suo discorso raggiunge forse il punto di maggiore validità artistica in senso lato; se il periodo divisionista, approfondito e sviluppato per la lunga dimestichezza col Nomellini e la conoscenza dei Maestri (da Segantini a Pelizza a Previati), mediato grazie alle Esposizioni genovesi della Promotrice, rappresenta una fase di altissima concentrazione e di profonda compenetrazione dei valori estetici resi possibili dalla scomposizione dello spettro (quadri come « Bosco », al n. 4, e « Fienile », alla tav. I del catalogo, per non citarne che due tra quelli che più ci hanno colpito, possono aspirare a buon diritto al titolo di esempi classici nell'ambito del *divisionismo*); non va però sottaciuto, e sotto un certo aspetto assume anzi valore determinante, il fatto che Merello regge anche in quello che possiamo definire il suo periodo meno brillante, anche cioè in quelle forse troppo compiaciute vedute delle rocce, dei pini, del mare di S. Fruttuoso, così come in quelle variazioni simboliste (alla Previati, tanto per intenderci, seppure in tono minore) che a nostro parere — ma qui le opinioni possono più facilmente discordare — nulla o quasi aggiungono ai valori di fondo del pittore. La validità di un artista, infatti, non può restare esclusivamente affidata a qualche opera di eccezionale ispirazione, ma ai valori medi della sua produzione; e diremmo che proprio sotto questo aspetto Merello merita appieno il rinnovato interesse che sta sorgendo attorno alla sua opera, sempre tesa ad un approfondimento della ricerca artistica, lontana da quelle facili piacevolezze che tanto gli avrebbero spianato il cammino verso una maggiore fortuna economica e che ancora oggi imperversano nelle assurde valutazioni commerciali di troppi pittori, in particolare italiani e in particolare proprio racchiusi tra gli ultim decenni dell'800 e i primi del '900.

Giudizio pienamente positivo, quindi, e sulla Mostra in sé e sui valori assoluti che ci ha consentito di riesaminare in modo adeguato, con l'augurio che la Mostra stessa (che già ha raccolto qualche significativa recensione in campo nazionale) valga ad avviare Merello verso il posto che gli compete in quella sempre instabile scala dei valori artistici, troppo spesso soggetta ad influenze che con l'arte nulla hanno da spartire.

E ciò sia pure restando nei limiti della più assoluta obbiettività, valutandone adeguatamente i pregi, senza dimenticarne i limiti. Motivo per il quale abbiamo accuratamente evitato di sottolineare spunti, o intuizioni che dir si voglia, certamente avvertibili, ma troppo insufficientemente delineati, nell'opera del Merello, quali, ad esempio, le deduzioni che il Bruno ritiene di trarre da « l'Aurora rosea » e da un'altra opera (figg. 45 e 50 del catalogo), a proposito dell'innesto della figura del paesaggio, che in effetti potrebbe portarci troppo lontano e dare involontariamente adito a forzature controproducenti.

Leopoldo Cimaschi

EUGENIO OLIVARI nel cinquantenario della morte

Pensiamo che un omaggio su questo Bollettino alla memoria del pittore genovese Eugenio Olivari, nel cinquantenario della sua immatura scomparsa (1882-1917), possa essere, oltre che doveroso, giustificato e bene accolto ad onta del ritardo di tre anni con cui questa breve nota, per motivi di varia natura, può vedere la luce. Né ce ne spiace poi troppo, se è vero che ciò ha involontariamente consentito di veder apparire, nel frattempo, l'impegnativo studio di Sergio Paglieri (1), che ci permette oggi di tentare un discorso critico partendo da una seria ed obbiettiva indagine storica. Un lavoro che ci auguriamo raggiunga quella diffusione che merita e per sé stesso e per il contributo che può apportare a una migliore conoscenza della pittura moderna genovese al di fuori di ogni diletterismo o di troppo facili apologie di repertorio. Perché l'ormai indifferibile rivalutazione di questa nostra pittura per il periodo compreso tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima guerra mondiale, cui un posto suo proprio nella storia dell'arte compete a buon diritto, deve severamente impostarsi su una rigida selezione di valori, scegliendo il grano dal loglio, rivedendo obbiettivamente feticci vecchi e nuovi e rinunciando a voler scoprire grandi maestri in ogni passato onesto artigiano del pennello, al di là dei contingenti interessi di un mercato sempre più povero di qualità e quindi proclive a qualsiasi più assurdo rilancio. Ciò, almeno, se davvero si vuole approdare a qualcosa di concreto, superando gli angusti confini di interesse meramente cittadino o regionale.

Ora, a nostro avviso, Eugenio Olivari, con particolare riferimento al livello medio della sua produzione conosciuta, può veramente rappresentare un punto fermo in questo processo di riesame e di rielaborazione critica.

Scriveva Attilio Podestà, nell'ormai lontano 1945 (2): « La retrospettiva di Eugenio Olivari ci ha fatto conoscere un artista conscio dei suoi limiti, quasi ripiegato in sé stesso, ma ricco di sentimento tenuamente elegiaco: morto giovane anche lui, prima di poter concludere in

(1) S. PAGLIERI, *Eugenio Olivari e il suo tempo*, Tolozzi, Genova, con ampia bibliografia. A complemento, v. la recensione di A. PODESTÀ in « Secolo XIX », Genova, 14-1-1970.

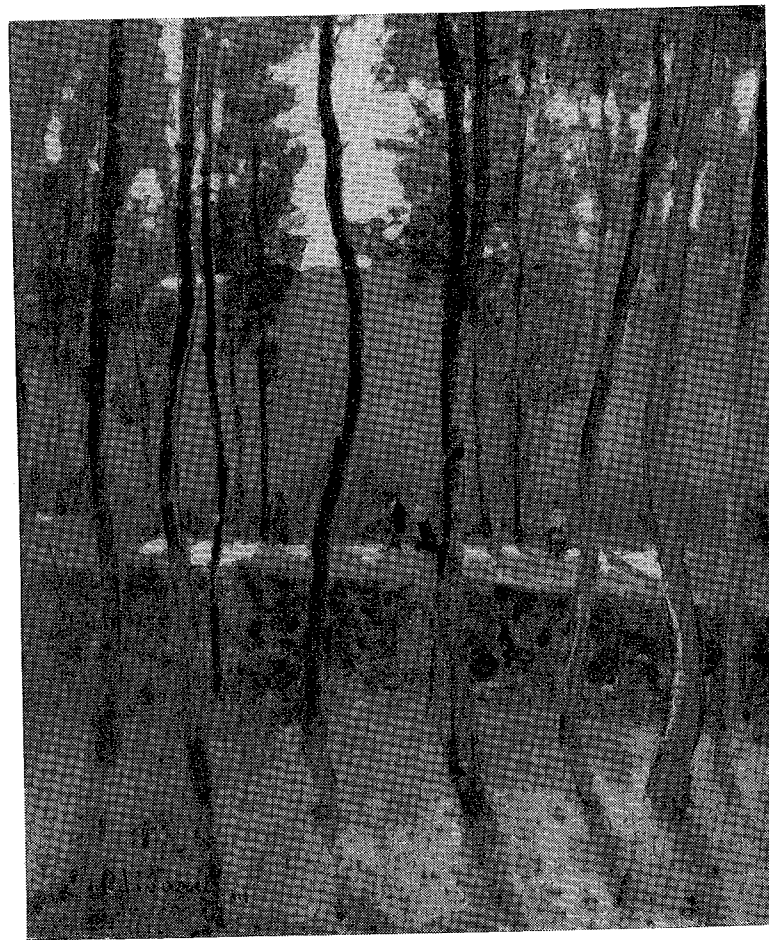
(2) In « Emporium », 1945 (CI-CII), pag. 41.



1. — EUGENIO OLIVARI, « Parco ». Olio su cartone, cm. 25 × 20.

più valide sintesi le varie esperienze, tutte volte, nell'umiltà della visione, alle serene evocazioni della natura cui il suo spirito aspirava ».

Sono parole che possiamo ancor oggi sottoscrivere, poiché, in effetti, dallo studio del Paglieri, il profilo dell'artista non ne esce granché modificato: uomo più vivo e *impegnato* di quanto comunemente si credesse, nelle asprigne vicende di quella brillante vita artistica e culturale genovese del primo quarto di secolo che oggi pare leggenda; ma sostanzialmente un romantico, in senso lato; isolato nel suo cammino; attento sì, ma poco interessato a quei movimenti di fondo del suo tempo, troppo lontani dal suo spirito, che — comunque si voglia valutarli — dal fauvismo all'espressionismo, dal cubismo al futurismo, hanno sovvertito i tradizionali canoni della pittura. Neppure può dirsi abbiano avuto seguito iniziali, positive sperimentazioni in chiave divisionista (si veda ad esempio la fig. 12 nel volume del Paglieri), malgrado le più tarde, ripetute convivenze col singolarissimo Rubaldo Merello, nell'eremo di S. Fruttuoso, cui può comunque riferirsi un discutibile effetto lunare del 1915, pubblicato dallo stesso Paglieri alla fig. 73.



2. — E. OLIVARI, « Tra gli alberi » (1911). Olio su tavola; cm. 34,5 × 29,5

Occorre però intendersi sul significato di quel fondamentale inciso « conscio dei suoi limiti ». Se con ciò si vuole intendere il suo sostanziale disinteresse per i diversi *ismi* che hanno contrassegnato la sua epoca, nulla da eccepire; ma se il giudizio comportasse una limitativa valutazione di merito, non potremmo condividerlo.

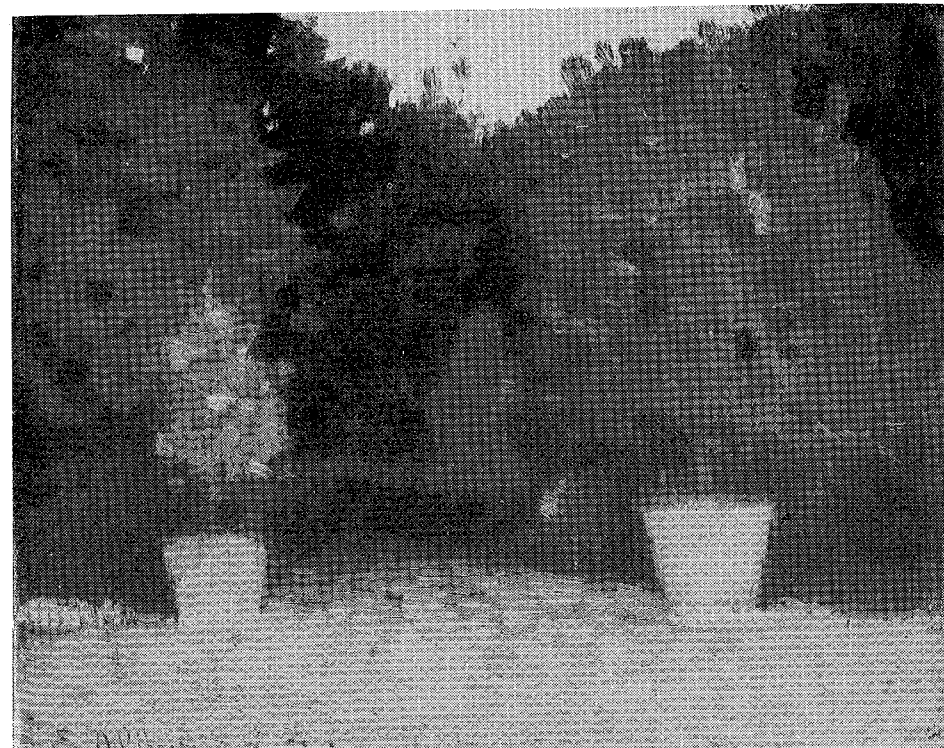
Lungi da noi ogni qualunquistico rifiuto della vitale funzione dei vari movimenti che hanno trasformato la pittura moderna, in un continuo anelito di ricerca (non importa se, a volte, artificiosamente esasperato), ma ciò non significa che la validità di un pittore possa condizionarsi al fatto di avere o meno condiviso i fermenti artistici del suo tempo. Gli esempi non mancherebbero certo: per restare in epoca recente, basti pensare a un Semeghini.



3. — E. OLIVARI, « Paesaggio ». Olio su cartone; cm. 25 × 20.

Olivari è, insomma, un pittore difficile da incasellare; ma non può certo essere esaurito con un vago accenno ad una sensibilità cromatico-sentimentale. La sua ascendenza e gli addentelati artistici sono precisi: su un impianto che denota buona conoscenza della pittura antica e, in particolare, di quel Settecento ispirato al Magnasco (v. ad esempio, fig. 1), le sue origini sono chiaramente legate all'influsso del miglior Rayper (3) e alla *scuola grigia* in genere, responsabilmente arricchita da quel fondamentale movimento immediatamente successivo alla morte del grande paesaggista, che fu *l'impressionismo*, del quale il Nostro, pur senza viverne direttamente genesi e sviluppi, rielaborò in sé stesso alcuni aspetti di fondo, innestandoli nell'ambito di una personale sensibilità, tendenzialmente permeata di delicata malinconia. Ne fanno fede molte riproduzioni del volume del Paglieri, in un processo di graduale schiarimento

(3) V., in proposito, i numerosi esempi compresi nella ricca documentazione fotografica del Paglieri, con particolare riferimento al bozzetto riprodotto alla fig. 9, che ricorda in modo singolarissimo una nota opera del Rayper di impronta macchiaiola, della Collezione Tournon (« Il Guado », in A. DREYN, *I paesisti piemontesi dell'Ottocento*, Milano, 1947, fig. 119). Le figure, fatta eccezione per la n. 2, sono dovute alla cortesia del Dr. Paglieri.



4. — E. OLIVARI, « Giardinetto con vasi ». Olio su cartone; cm. 25 × 20.

e semplificazione della tavolozza (pur con ripetuti *ritorni*) che sfocia nella essenziale corposità di pennellata di alcune opere — databili tra il 1911 e il 1915 (v., ad es. fig. 44-45-75-76-77 del volume cit.), cui non appare estranea un'influenza *fauve*.

Interessante ci pare, in proposito, un raffronto tra tre operette inedite di ampio respiro: due elegiache visioni di campagna (figg. 2 e 3), ancora chiaramente legate, malgrado la datazione, almeno per la prima (1911), già relativamente tarda, e malgrado la modernità di tocco, alla tradizione cromatica della *scuola grigia*, e un « Giardinetto con vasi » (fig. 4), autentico gioiello di sensibilità impressionista.

Di minore interesse, ma sempre notevoli per la freschezza coloristica e il costruttivismo della pennellata rapida e nervosa, le numerose *marine*, di cui si riproduce un esemplare (fig. 5).

Un pittore, nel complesso, che, senza poter ovviamente essere annoverato nell'esigua schiera dei promotori e degli autentici *maestri* (oggi, peraltro, largamente inflazionata...), ha degnamente corrisposto alla sua vocazione, saldamente ancorata ad una solida base culturale, onorando



5. — E. OLIVARI, « Paesaggio marino ». Fotografia proveniente dall'Archivio fotografico del Castello Sforzesco di Milano.

l'arte con una delicata personalità, fatta di mezze luci e di poesia, velata di un leggero manto di tristezza, forse propria della cagionevole salute e forse presaga della fine immatura. Un pittore che, tutto considerato, coi suoi incisivi *bozzetti*, ha realizzato sé stesso, affermando senza sostanziali compromessi una valida e distinta individualità, che merita non solo ben più di tanti altri, ma anche in assoluto, di essere definitivamente tolto dall'oblio in cui venne per troppi anni ingiustamente relegato.

Leopoldo Cimaschi

Genova e Liguria nell'età contemporanea

Abbiamo dinanzi a noi, sul nostro scrittoio, un'opera (*) sulla quale gli studiosi di storia ligure e italiana dovranno fondare ulteriori ricerche, i lettori di varia cultura troveranno modo di allargare i loro orizzonti, i tecnici dell'economia, del commercio e della finanza avranno le premesse storiche concrete e le ragioni profonde di situazioni attuali, gli appassionati delle antiche o meno antiche memorie genovesi vedranno in preziose riproduzioni angoli ormai scomparsi e luoghi sui quali il progresso civile ha portato la sua pacifica rivoluzione o che tragiche vicende hanno fatto scomparire dalla vista del cittadino.

Raramente come in questo caso un'opera si offre, infatti, e bene, a così molteplici interessi. Il merito della pubblicazione, veramente notevole anche per la eleganza della edizione, va ripartito fra l'Ente promotore, che è la Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, l'Autore, Giulio Giaccherò, ben noto per i suoi studi di storia economica, e il prof. T. Ossian De Negri per le illustrazioni originalmente commentate.

L'arco di tempo sui quali corre l'ampia esposizione dei tre grossi volumi coincide con l'età contemporanea, più di centocinquanta anni dal 1815 ai giorni nostri, partendo cioè dal momento in cui scomparve per sempre quella « separata autonomia » della Repubblica di Genova, che aveva costituito il filo conduttore della sua storia plurisecolare.

Singolare avventura di questa città dalle antiche glorie marinare e mercantili: nel momento stesso in cui perdeva la sua indipendenza di Stato sovrano per essere annessa allo stato piemontese, conservava nel suo seno una forza di propulsione tale, che avrebbe contribuito in modo decisivo alla « educazione » politica nazionale della classe dirigente di quello Stato, nel cui ambito veniva a inserirsi come ultima componente regionale. Quando infatti altre regioni gli saranno annesse, lo Stato « piemontese » diventerà « italiano ». La parte che Genova ebbe in questa evoluzione politica fu in certo modo la sua nobile rivincita per quella perdita di indipendenza che nel 1815 aveva colpito nel vivo le tradizioni autonomistiche genovesi.

La storia politica di Genova, infatti, è la storia delle sue attività economiche, dei suoi mercanti e armatori, dei suoi piccoli artigiani (e poi dei suoi industriali), dei suoi economisti e banchieri. Più che mai è impossibile per Genova separare le vicende di queste attività dal quadro delle strutture portanti dello Stato, cioè dalle vicende della sua vita « politica ».

Ed è anche importante notare che proprio nell'ambiente genovese si afferma per prima in Italia e si consolida quella prospettiva liberistica in economia, che, nel particolare clima dell'Ottocento italiano, idealista e risorgimentale, « nazionale » e « democratico », corrispondeva con altrettanto fervore alle aspirazioni di libertà civile e politica. Se è vero che la storia contemporanea è la storia stessa della libertà in tutti i suoi aspetti e con un cammino gradualmente sempre più ampliato e dif-

(*) G. GIACCHERO, *Genova e Liguria nell'età contemporanea. Un secolo e mezzo di vita economica 1815-1969*. Documentazione fotografica e didascalie a cura di T. O. DE NEGRI. Cassa di Risparmio di Genova e Imperia. Genova [Agis Stringa], 1970. 2 voll. in 8° gr., di pp. XII-1040, con 200 ill. in b. e n. e XLI a colori in tavole f. t.
G. GIACCHERO, *La Cassa di Risparmio di Genova e Imperia. Una tradizione secolare sul ceppo della "Casana"*. Cassa di Risp., Genova, 1970, 8° gr. pp. 252, con 47 ill. in b. e n. e XIII a col. in tavv. f. t.

fuso, bisogna pur dire che proprio a Genova essa trova le sue prime affermazioni concrete, nella richiesta vigorosamente sostenuta e quasi imposta al governo centrale di Torino, di una politica economica « liberale », cioè attenta agli interessi e alle esigenze degli operatori economici, che rappresentavano allora la parte politicamente attiva di questa società.

Già nell'ultimo estremo tentativo di conservare a Genova una sua indipendenza mentre al Congresso di Vienna se ne decidevano le sorti, Antonio Brignole Sale presentava un progetto di costituzione per far accettare il principio della semplice unione dei due paesi nella persona di uno stesso sovrano, cioè del re di Sardegna. « Dalla laboriosa iniziativa del diplomatico genovese scaturì un testo nel quale le rivendicazioni economiche e finanziarie finiscono, ancora una volta, per avere il sopravvento: segno eloquente che questo nostro popolo, stretto fra il mare e i monti, non poteva distogliere, specialmente nei più gravi momenti, il suo pensiero dall'assillante necessità di preservare a se stesso liberi traffici e intensi commerci come fondamentale garanzia di un tranquillo o meno angustiante domani » (Giacchero).

Il Piemonte, naturalmente, diffidava dell'antica rivale, che fra l'altro era la città più importante del regno dopo la capitale. Questa permanente rivalità e diffidenza, che aveva senza dubbio lati psicologici, aveva anche un fondamento economico, in quanto derivava dalla diversa natura delle due economie, agricola in Piemonte, mercantile in Genova, e quindi tendenzialmente protezionistica in quella regione, mentre era liberistica in questa, perché nutrita di spirito di iniziativa, di libertà di movimento e di avventura. Era quindi comprensibile che la reazione genovese all'annessione dovesse puntare energicamente sullo sforzo di spostare i rapporti fra le due regioni dalle condizioni di privilegio piemontese ad una effettiva parità fondata sulla ragione e quindi sulla libertà.

Ma la storia di questa lenta e progressiva opera di persuasione, di « educazione », che i ceti dirigenti genovesi effettuarono nei confronti dei piemontesi, portava in sé necessariamente, per sua intima natura, i germi di una prospettiva che superava i rapporti fra le due regioni, per aprirsi ad orizzonti non soltanto « nazionali », ma addirittura europei e mondiali.

Fin dalle giornate rivoluzionarie del 1821, infatti, pur nel fallimento, ai temi fondamentali del complesso moto risorgimentale (libertà-costituzione-nazionalità-indipendenza) il patriottismo genovese aggiunse in particolar modo l'esigenza unitaria, perché se lo Stato piemontese poteva temere da quei moti una diminuzione del suo potere sovrano, l'economia genovese aveva tutto da guadagnare inserendosi in un organismo più ampio. Così maturava in Genova una libera opinione che trovò, per esempio, nel *Corriere Mercantile*, fondato nel 1824, la sua voce autorevole. Alcuni suoi articoli in materia di economia e finanza attestano una evoluzione delle idee oltre il piano strettamente tecnico, anche se dapprima timidamente a causa della censura sempre vigente. Nelle colonne di quel giornale si seguono, si accompagnano, si commentano gli avvenimenti italiani ed europei, si fanno proposte, si discute, si « vivono », in una parola, i problemi comuni con un fervore più intenso che nella stessa capitale.

Ma contemporaneamente a ciò il ceto mercantile, borghesia e aristocrazia, in stretti rapporti d'affari con altri più evoluti paesi europei, si veniva formando ad una visione sempre meno regionalistica dei problemi italiani, sicché Genova, che aveva perduto la sua autonomia politica, acquistava una coscienza moderna che la faceva sentire inserita con più ampio respiro nella complessa trama di rapporti della moderna economia europea, e stimolava l'azione del governo in tal senso. E così sostenne e infine vinse di fronte al governo centrale la sua battaglia

liberistica, contro le tendenze protezionistiche della politica governativa. Dopo un ventennio già Torino impostava tutta una vasta trama di trattati di commercio con Stati europei.

Il decennio che si concluderà con le drammatiche vicende del 1848-1849, vedrà lo Stato piemontese, e in particolar modo Genova, impegnati nella riorganizzazione della propria economia in senso moderno: una migliore politica doganale, che teneva conto delle esigenze del porto genovese, la fondazione della Banca di Genova di emissione e di sconto (1844), la fondazione di un Istituto di Commercio, opera di Michele Erede con Ippolito D'Aste e il sac. Magnini (1846), numerosi trattati di commercio, tutte tappe significative di una crescita, di cui il Giacchero ci dà una analitica esposizione intelligentemente critica nell'interessante terzo capitolo del primo volume, attraverso tutta una serie di citazioni e riferimenti testuali contemporanei, alcuni dei quali veramente illuminanti. Dai numeri del *Corriere Mercantile*, dalle lettere di Ilarione Petitti di Roreto, dalle parole del celebre inglese Riccardo Cobden in visita a Genova nel gennaio del 1847 in un banchetto cui partecipò anche Massimo D'Azeglio (« Voi avete tutti gli elementi della commerciale grandezza »), dai discorsi del Cavour, dalla acuta osservazione di Cesare Cantù, espressa in una seduta dell'ottavo Congresso degli Scienziati tenuto a Genova nel 1846 sul « triangolo ferrato di cui sono apici Genova Torico Milano », appare vivo il fermento di vitalità che spiega l'espansione dei decenni successivi, in tutti i campi in cui si poteva associare la funzione politica a quella economica. Era un programma illuminato che veniva così sintetizzato dal direttore del *Corriere Mercantile*, avv. Papa: « crediamo che la politica sposata alla buona economia suoni vera espressione degli interessi dei popoli ed esiga un regime a tali interessi conforme ».

Intorno al 1840, appunto, vi era stata una svolta decisiva che non toccava soltanto la città di Genova, ma si ripercuoteva in tutta la politica economica dello Stato piemontese. Genova « acquista a poco a poco la coscienza di un nuovo costume di vita il quale le impone coraggiosi sforzi di adeguamento » e si intravedono « compiti di molto impegno che avrebbero dovuto sospingerla, per forza di cose, a competere con i massimi empori mediterranei, superando gli angusti limiti dei modesti transiti e dei limitati cabotaggi » (Giacchero). I crescenti e appassionati dibattiti sulla concorrenza, vera o presunta, di Marsiglia e di Trieste testimoniano un rinvigorimento della fiducia e delle ambizioni, ed insieme uno sviluppo di iniziative nel senso di una presa di coscienza dello « spirito di associazione ».

Le strutture economiche si fanno più complesse, sorgono e si affermano grandi industrie come l'Ansaldo, compagnie armatoriali come la Rubattino e la Società Transatlantica, si affacciano anche le prime associazioni operaie di mutuo soccorso, si completano le comunicazioni ferroviarie tra Genova e la pianura padana, si moltiplicano le pubblicazioni periodiche come interpreti e, insieme, come guida della pubblica opinione.

Questi volumi del Giacchero diventano quindi autentica opera di « storia », che, pur incentrata sugli aspetti economici, è attenta a tutto il complesso quadro degli attori che in Genova furono contemporaneamente operatori economici e uomini politici, esperti professionisti e benefattori generosi, e alcuni di essi anche tempra di statisti. Le citazioni e i riferimenti particolari portano sotto l'occhio dei lettori nomi come Gerolamo Boccardo, Cesare Cabella, Cevasco, Zenone Quaglia, Giorgio Doria, Vincenzo Ricci, Lorenzo Pareto, Michele Erede, Raffaele De Ferrari duca di Galliera, Giovanni Ansaldo, Luigi Orlando, Raffaele Rubattino, i Bombrini, Marcello Durazzo, Edilio Raggio, i Piaggio, Attilio Odero, Ferdinando Maria Perrone, e innumerevoli altri, che sono ben familiari ad ogni genovese anche incolto attraverso la stessa topomastica cittadina.

Con ampio respiro storico la esposizione procede compiuta ed offre agli studiosi e ai lettori un importante contributo alla storiografia economica strettamente intrecciata a quella politica e sociale. Tutta l'economia genovese è seguita nelle sue varie manifestazioni, nelle sue vicende alterne, nei suoi progressi, in una espansione che pur attraverso momenti di crisi portano al rilancio industriale e mercantile degli inizi del Novecento. Dalla contrapposizione fra marina velica e marina a vapore agli sviluppi delle linee ferroviarie in relazione ai trafori alpini con la Francia e con la Svizzera; dalle prospettive poste dall'apertura del Canale di Suez ai problemi del porto franco; dallo sviluppo demografico all'intensa industrializzazione; dalle iniziative del credito a quelle armatoriali e mercantili; dalle prime associazioni artigiane ed operaie al combattivo movimento sindacale che culmina nel successo dell'agitazione operaia del dicembre 1900 (le « Cinque giornate al porto »); dalla riorganizzazione delle opere portuali alla fondazione del Consorzio autonomo del porto: è tutto un fervore di vita che ha senza dubbio le sue ombre ed i suoi lati oscuri e critici, ma fa di Genova in questo periodo uno dei centri nevralgici della economia italiana.

Il quadro del Giacchero, così esposto nel primo volume, prosegue nel secondo partendo dalle prospettive aperte nel primo decennio del Novecento, cui segue il primo travaglio bellico e postbellico, il potenziamento della flotta mercantile, la ricerca della prosperità fra dittatura fascista e autarchia, sulla base della profonda vocazione dei Liguri ad intendere le maggiori attrezzature come strumenti al servizio della pace, e mettendo in rilievo il tradizionale acuto spirito critico dei genovesi che durante i secoli li aveva lucidamente orientati nelle loro iniziative mercantili. L'analisi si fa qui più particolareggiata e lascia intendere come sia ancora difficile tracciare una sintesi storica di vicende il cui complesso intrecciarsi non ha avuto ancora il necessario lavoro di decantazione ed una prospettiva distaccata e criticamente maturata.

Ma vi sono qui tutti gli elementi e tutti i dati, anche minutamente tecnici, di cui dovranno servirsi gli storici futuri. Le ultime pagine, là dove si giunge ai giorni stessi che ora stiamo vivendo, hanno l'accento commosso di chi, storico di razza, è pur uomo della sua terra e ne vive le speranze di un riscatto e di una ascesa sociale che non può fermarsi. L'opera dello storico si trasforma allora in testimonianza dello stato d'animo dei Liguri offerta allo storico di domani come « postilla sentimentale » in uno studio ormai compiuto. E Genova gli appare protagonista di una prodigiosa ripresa che lungo l'arco di un solo ventennio (« appena il tempo, dalla nascita, per conseguire una compiuta conoscenza ») ha risanato le sue ferite, ricostruito le proprie fortune, rifatto una flotta assai maggiore di quella perduta, riattivato i rapporti mercantili di là dai mari, impresso un insospettato impulso al suo porto moltiplicandone i traffici, tracciato le strade per vincere l'oppressione della montagna, creato un costruttivo discorso con molte genti anche negli annuali Convegni internazionali delle comunicazioni.

E tuttavia la gente ligure, che non ama guardarsi indietro per il solo gusto di tracciare bilanci consuntivi, non si nasconde l'insoddisfazione per il presente e le preoccupazioni per l'avvenire. Gli interrogativi incombono senza tregua, mentre matura un nuovo tempo della rivoluzione industriale, fra nuove ricerche scientifiche e nuove tecniche che si affacciano ormai come nuovi protagonisti della vita economica mondiale. L'energia dimostrata in passato, in momenti non meno travagliati e difficili o addirittura nelle svolte decisive dell'economia europea, può suggerire una ragionata fiducia. Si pensi per esempio alla crisi provocata in Europa nell'età del Rinascimento dalla scoperta dell'America, dalla rivoluzione dei prezzi e dall'affermarsi

delle attività finanziarie dopo la fase prevalentemente commerciale dell'ultimo Medio Evo: rapidamente l'operatore genovese trovò nella sua volontà di vivere e nelle sue capacità organizzative la possibilità di trasformarsi da mercante in banchiere. Impostò allora una attività monetaria e bancaria tra le prime in Europa, penetrando nell'intima struttura dell'immenso impero asburgico, creando contemporaneamente nel suo interno quella struttura statale (1528) che con Andrea Doria ebbe una stabilità e una saldezza che durò quasi tre secoli, fino alle soglie dell'età contemporanea.

L'opera del Giacchero si chiude su questa speranza e su questa fiducia. Direi che non solo lo studioso e il comune lettore potranno accostarsi con interesse, ma anche il politico vi troverà le premesse, lo stimolo, il suggerimento per quei nuovi orientamenti che sono imposti dalle trasformazioni in atto, per legare le vecchie generazioni passate a quelle giovani, sicché l'opera nuova non venga costruita sul vuoto, ma faccia tesoro dalle esperienze passate, se non altro come prove storicamente documentate delle crisi superate e delle ricostruzioni compiute.

A questo punto lo storico e l'uomo non si differenziano più, nell'autore, che pur resta criticamente consapevole così della distinzione come della convergenza di quelle due componenti della sua personalità.

Si è già accennato alle preziose riproduzioni che decorano l'opera del Giacchero. Ma non è inopportuno sottolineare che il meditato, preciso e originale commento che le accompagna, e che è dovuto alla penna di Teofilo Ossian De Negri, si legge o si corre con non minore interesse di quello che è offerto alla vista e al gusto, perché esso si inserisce nell'opera e si affianca al testo con una aderenza attenta e sensibile, rivelatrice di una competenza di specialista e di un affetto di figlio di questa Genova.

Ai due volumi di ampio respiro storico si accompagna, come terza parte della monumentale opera, una ampia e precisa monografia dedicata all'origine, agli sviluppi, alla struttura della Cassa di Risparmio, che ha voluto con questa iniziativa ricordare il suo 125° anniversario di fondazione.

Inquadrate nella storia della pubblica beneficenza e assistenza e della protezione dei più umili e disagiati, la nascita di questo istituto trova le sue radici proprio in quegli anni in cui, come si è detto, Genova, superato ormai il trauma della perduta indipendenza, ritrovava in se stessa lo slancio dei suoi tempi migliori e stimolava e suggeriva un profondo rinnovamento nella stessa politica generale dello Stato piemontese.

Quello « spirito di associazione », che costituiva l'animus della nuova storia, era soprattutto attenzione agli altri, il cui benessere era sentito come condizione e stimolo per il proprio stesso benessere: « a nulla giovano più le forze degli isolati individui », esclamava un anonimo scrittore del 1846 nel presentare al pubblico tre lettere di Ilarione Petitti sulle « più probabili future condizioni del commercio ligure ».

È in questo momento che prende finalmente corpo un antico progetto di organismo bancario di particolare importanza sociale, cioè la Cassa di Risparmio.

Innestate sulle attività e sulle funzioni dei Monti di Pietà, le Casse di Risparmio si rivelavano la naturale integrazione dei Monti stessi e segnavano il passaggio a migliori condizioni di vita dei ceti popolari. Impostato da Cesare Cabella un

approfondito studio in un memoriale presentato a Carlo Alberto nel 1836, arenatosi poi nelle pieghe di un'azione di governo che non aveva trovato ancora una sufficiente maturazione a Torino e incontrava qualche diffidenza negli ambienti aristocratici di Genova, l'idea di una Cassa di Risparmio poté attecchire proprio in quella rinnovata situazione anche psicologica, che era venuta sviluppandosi con moto sempre più rapido dopo il 1840 e specialmente tra il '45 e il '46. In quell'anno appunto, in cui l'VIII Congresso degli Scienziati tenuto a Genova preludeva agli avvenimenti politici del 1848, fu finalmente realizzato il progetto, che apparve come la istituzione giusta nel momento giusto, e dimostrò presto la sua vitalità e la sua rispondenza alle esigenze popolari. La stessa crisi del 1848-49 venne superata con vigoroso slancio e con una risolutezza, che sarebbe continuata negli anni successivi, in cui la Cassa di Risparmio ampliò i suoi orizzonti ed attuò una costante e benefica opera sociale, fino alle attuali nuove dimensioni, in cui la sua attività è stata stimolata da una serie di provvedimenti di vasta portata: il nuovo statuto, il credito fondiario, la estensione della competenza territoriale, la possibilità di intervenire nel vivo del contesto sociale con stanziamenti per beneficenza ed opere di pubblica utilità, che in un ventennio di questo dopoguerra assommano ad oltre due miliardi e mezzo.

La particolare competenza tecnica dell'autore, che si addentra con sicurezza nei labirinti delle cifre e delle statistiche, non toglie nulla all'interesse della lettura, anche se, come è ovvio, in una rassegna come la presente, è impossibile dar conto della minuziosa ricchezza di dati e di osservazioni di cui l'opera è intessuta. Anche questo terzo volume, impostato e condotto secondo criteri rigorosamente scientifici e critici come gli altri due, e intenzionalmente immune da tesi preconcepite e da inclinazioni laudative, si trasforma alla fine in un esame, egualmente commosso, delle prospettive che si aprono all'uomo di azione oggi, quando tutto intorno invita a non restare indietro, a superare « gli angustianti interrogativi sulle tendenze congiunturali ai quali non può essere data una sicura risposta ». E resta nell'animo dell'autore, e da lui, almeno per un momento (ma forse non soltanto per un momento) si trasmettono al lettore, ancora una volta, la speranza e la fiducia che sono fondate sulla « volontà di fare ».

Giuseppe Oreste

Ponente ligure medioevale

Nino Lamboglia, indefesso studioso e ricercatore, su piano squisitamente scientifico, ci dà oggi un'opera di sintesi che si rivolge non più agli studiosi specialisti, ma alle persone colte, ed « intelligenti »: perché, sia detto subito, questo volume *, inserito nella splendida collezione dell'Istituto S. Paolo di Torino, è un'opera assolutamente *da leggere*, non solo da sfogliare più o meno distrattamente, come talora accade per consimili pubblicazioni « di rappresentanza ».

Per la verità il « San Paolo » ha una tradizione nobilissima; a parte il fatto che forse per primo, o tra i primi, nel 1952, ha inaugurato quel felice moderno mecenatismo degli Enti Economici che sta nel realizzare edizioni d'arte che la privata editoria di rado può permettersi — ed ha così contribuito al diffondersi del gusto per le pubblicazioni d'arte, e di riflesso alla rinascita della stessa editoria d'arte privata —, va messo in rilievo che quei volumi già si distinguevano per sobrietà sostanziosa in una veste di raffinata eleganza scevra da ogni lustro eccessivo. Ricordo a caso i volumi sul nostro *Palazzo Bianco* o sui pittori piemontesi del Quattrocento di Marziano Bernardi, sull'arte di Casale della Noemi Gabrielli, su *Aosta romana e medievale* di Vittorio e Mercedes Viale: testi brevi ed intensi, tavole a colori tecnicamente perfette con succose schede illustrative; in sostanza esaurienti antologie più che monografie sistematiche; salvo il volume su Aosta, che forse prefigura ed anticipa il nostro, molto felicemente.

Ma oggi ci troviamo di fronte a qualcosa di nuovo. Le numerosissime illustrazioni costituiscono un patrimonio figurativo importante, sia per la vastità della documentazione, sia, spesso per l'assoluta originalità dei soggetti (anche in relazione all'assoluta novità degli argomenti, come le Cattedrali novellamente restaurate di Ventimiglia e di Albenga): molti gli inediti, ed alcuni acquarelli del passato riprodotti a colori, sono squisiti. Chi però si fermasse alle figure, ricordando lo splendore delle tavole di ieri, e le esemplari didascalie, potrebbe anche avvertire un certo disagio: il Lamboglia non dà respiro, col suo testo massiccio, scarsamente articolato in capoversi, o scandito in paragrafi; talché lo stampato invade ogni vuoto, anche le colonnette accanto alle figure, e a volte non lascia spazio neanche per le didascalie elementari. Ma, dicevamo, bisogna *leggere*; è il testo che dà la misura dell'opera, che viene tessendo le idee, ricche e soprattutto rigorosamente controllate al vaglio di un'esperienza consumatissima. Sicché il lettore viene come afferrato dalla mano sapiente che lo conduce nei più riposti segreti della storia, della vita, e delle sue espressioni artistiche; e a sua volta viene a partecipare della passione dell'Autore, della sua gioia per le faticate scoperte, o del suo rammarico per le inevitabili perdite e anche per non poter dire tutto quello che incontra sul cammino della sua esplorazione. E le stesse figure che urgono in folla, e talora, per poter esser tante, sono piccole, e perciò meno espressive, appaiono inadeguate alla ricchezza del testo e non pervengono a soddisfare la curiosità suscitata da esso: se ne desiderano molte di più... Non possiamo esemplificare: quasi ad ogni pagina c'è l'accenno a monumenti, di cui si cerca invano la documentazione figurata...

Sappiamo che il Lamboglia ha discretamente forzato la mano al « San Paolo » per realizzare il suo criterio di rigoroso controllo critico anche nella divulgazione. Di qui la limitazione al « medioevo » della nostra Riviera; il che conferisce organicità al panorama ed impedisce, in un « soggetto » tanto esteso, lo scandimento al livello

* N. LAMBOGLIA, *I monumenti medioevali della Liguria di Ponente*. Torino, Istituto Bancario San Paolo, 1970, 8° gr., pp. 180, 176 ill. di cui 34 a col.

facile e generico del quadro « turistico », che vede tutto e non penetra nulla. Non è una « guida », insomma, anche se il piano del lavoro e il suo processo è orizzontale, rigidamente topografico e quasi itinerante: un felice « compromesso » (e per noi « compromesso » vuol dire senso della misura, incontro, dialogo con gli altri, per partecipare e ricevere, in comunione di cultura, e quindi progredire in *équipe* quanto più possibile vasta); felice compromesso dunque tra il trattato per specialisti ed il « libro dello e ben fatto », che facilmente indulge alla genericità.

Inoltre il volume non è destinato a rimanere solo; il San Paolo ha concordato col Lamboglia un duplice programma: estendere il panorama a tutto l'arco ligure e, fatto assolutamente nuovo, mettere in libera vendita un contingente cospicuo di copie dell'opera in una distinta edizione, non per lucro, ovviamente, che non è nel costume di signorilità dell'Istituto torinese, ma per creare un fondo per l'ulteriore recupero e restauro del patrimonio medioevale della Riviera nel quadro dell'attività dell'Istituto di Studi Liguri, di cui il Lamboglia è animatore. Questo è il compenso all'A. per la sua fatica: fornirgli i mezzi per faticare ancora... Ma in questa formula nuova noi vediamo un secondo, e non minore, motivo di compiacimento: per essa l'Ente finanziatore della « strenna » ne consente la diffusione, attraverso il libero commercio librario, nella vasta cerchia degli studiosi e degli amatori che sono al di fuori della sfera di attività dell'Istituto, senza con ciò viziare di mercantilismo, dato la finalità altamente culturale, una così nobile iniziativa.

Detto questo sul valore globale della pubblicazione, e pur senza entrare analiticamente nel merito, amiamo fare qualche altro rilievo. L'opera concerne i « monumenti medioevali », ma non si limita a una mostra di rampioni: essa persegue tutto il tessuto nascosto — fatto spesso di frammenti o di ruderi o anche solo di fondazioni e murature residue in opere rinnovate in età barocca — nel quale pochi monumenti hanno conservato, o hanno ritrovato per il paziente lavoro di restauro, la loro unità originaria. Il Lamboglia, archeologo anche prima che artista, accanto al romanico trionfante studia qua e là il tessuto urbanistico, scopre e denuncia le radici medioevali di costruzioni oggi ostentatamente « moderne », registra quel che si vede (e che spesso la sua insonne fatica ha contribuito a mettere in luce), e quel che non si vede ancora, ma egli si ripromette di liberare dalle soprastrutture in un prossimo domani, anche in virtù di questa sua « denuncia ».

Or qui sta forse un limite del lavoro: noi che siamo, tutto sommato, la sparuta schiera degli « iniziati » alle ricerche del Nostro, leggiamo queste dense pagine col più vivo interesse e cerchiamo più quel che egli intuisce e segnala per l'indagine di domani che quel che è patrimonio acquisito; ma i « foresti », da un lato, e gli « estranei ai lavori », nella successione incessante delle notizie, cui solo di rado può corrispondere, come abbiamo visto, il documento figurativo, non troveranno un ostacolo al pieno e spontaneo godimento della lettura?

D'altra parte (ed è anche questo un « limite » che ci permettiamo di rilevare) le illustrazioni, osservate nella loro intrinseca successione, interessantissime nella sostanza, sono spesso diseguali nella « forma ». Accanto ai colori, bellissimi, come s'è detto, dovuti all'obbiettivo intelligente di Mario Carrieri, le figure sono spesso modeste, documentarie più che espressive di quella nuovissima arte della fotografia che fa ormai parte dell'interpretazione artistica del monumento. Conosciamo da tempo del Lamboglia quei gioielli, nel loro genere, che sono gli « Itinerari Liguri », ove il territorio e la sua realtà culturale ed artistica esce viva dall'intimo dialogo di figura e parola, al di fuori di ogni velleità editoriale, per l'affetto dell'Autore per la sua terra. Senonché il *pathos* che fa di quei « tascabili » una cosa unica, indimenticabile, in questo aulico perfezionamento del modello, destinato anche al lettore lontano dal fascino dell'ambiente che trasfigura anche le più umili cose, è come

fuori campo, e può non essere afferrato e gustato nel suo intrinseco valore da chi solo si affacci alla soglia.

Non già che noi rifiutiamo un criterio illustrativo che non si limita alla superficie, che non si affida alle sole immagini, ma si sofferma a ricostruire dalle radici tutto un mondo di vita, nel dinamismo cristallizzato delle contingenze successive: ma non possiamo non ammettere che dal processo discorsivo emerge a volte una ricostruzione chiaramente personale, che, ad apprezzarla, esigerebbe uno svolgimento più analitico, ed una documentazione che qui non ha spazio. C'è insomma quasi sottintesa una problematica sottile, non esente da sfumature polemiche, che all'A. è suggerito dalla sua eccezionale esperienza di archeologo militante e dalla sua intransigente e nobilissima passione per il recupero integrale dei valori artistici e culturali della regione.

Ed è anche per questo sostanziale valore « scientifico » e critico del quadro che, giunti alla fine della interessante, se pur laboriosa, lettura, cerchiamo con desiderio (ma con rammarico non troviamo) una bibliografia almeno essenziale che dia a tutti, e non solo ai lettori « iniziati », la prova della serietà dell'impegno e della vastità dell'informazione; ma soprattutto consenta ai lettori intelligenti, ed in particolare ai « locali » (inteso in senso molto largo, non tanto « etnico » quanto di elezione), cui ovviamente sarà destinata, di preferenza, l'edizione speciale dell'I.S.L., di reperire le fonti per un approfondimento degli spunti innumerevoli, profusi qui dal Lamboglia con la sua innata e consueta generosità. **

T. O. De Negri

*** Al momento di licenziare ci giunge l'edizione « maggiore », opportunissima nella stagione « prenatalizia ». Perché il volume « dotto », che nell'intestazione ora affianca al « S. Paolo » l'insegna dell'Istituto di Bordighera, liberato dalle esigenze editoriali della « serie » in cui era inserito, ci si presenta come un vero « libro d'arte », degno di entrare nella casa di tutti i « ponentini », in Liguria e nel mondo, e di quanti, e sono innumeri, hanno avuto occasione di respirare l'aria della Riviera e di avvertirne l'inobliabile fascino.*

In particolare il formato maggiore (23 x 30) consente alla impaginazione delle figure e alla stessa composizione tipografica uno sviluppo più arioso e riposante; molte illustrazioni « documentarie », già meno felici, sono state sostituite con altre più piacevoli ed espressive. Anche il testo è qua e là migliorato in seguito ad una totale revisione dell'Autore. Del tutto nuova è una grande carta di insieme a colori, col riferimento numerico dei principali monumenti illustrati. Un volume pertanto che acquista non poco in eleganza, senza perdere nulla, anzi guadagnando qualcosa, del suo preminente valore di opera di cultura non transeunte.

t.o.d.

Istituto S. Paolo - Istituto Internazionale di Studi Liguri

I MONUMENTI MEDIOEVALI DELLA LIGURIA DI PonENTE di NINO LAMBOGLIA

Edizione speciale a beneficio delle opere di restauro e di conservazione dei monumenti della Liguria di Ponente - L. 10.000

Per i Soci dell'I.S.L. e gli abbonati al Bollettino Ligustico L. 7.500 nella sede della Sezione dell'Istituto, Vico S. Antonio (Palazzo Reale); L. 8.000 a domicilio.

Pagine di storia e d'arte

GAETANO FERRO, *Genova: studi di geografia urbana ed economica*. Genova, Bozzi, 1970, in 8°, pagg. 128 con 30 ill. nel testo.

È un lavoro di particolare attualità, non solo nell'ambito suo proprio di ricerca nel campo della scienza geografica, ma per l'incidenza che la visione obbiettiva e distaccata, squisitamente tecnica, dell'A. può avere, ed avrà, nel futuro « urbanistico » di Genova.

Ci riferiamo ad un fatto che noi modestamente, come cittadini, affermiamo da tempo con assoluta determinazione e convinzione; e cioè che l'urbanistica deve in primo luogo tener conto della « geografia » del territorio genovese, deve attenersi ai dettati della natura del suolo, che si può interpretare perché esprima più compiutamente le sue capacità di servizio nei confronti dell'uomo, ma non le si può far violenza. Natura a servizio dell'uomo, certo; ma a condizione di non sovvertirne l'essenza, di non « distruggerla »: altrimenti *si vendica*. Non occorrono esempi, oggi... Ma veniamo al testo.

Sono quattro capitoli, quasi quattro studi distinti, ma legati organicamente a costituire un discorso unitario: lineamenti essenziali della ricerca, il Centro Storico, i quartieri dell'espansione recente, le prospettive per l'organizzazione « territoriale ». Il primo fondamentale capitolo rivive lo sviluppo topografico della città attraverso i secoli e i millenni nel suo spazio, utilizzando con acume e sobrietà le fonti più accreditate e più recenti; e qui non taceremo per falsa modestia che si tratta della scuola che noi stessi seguiamo e di cui ci siamo fatti di recente, anche con altri, interpreti in sintesi che l'autorevole consenso globale del Ferro ci conforta a ritenere valide, allo stato attuale delle ricerche.

Anche per il Centro Storico l'A. si attiene agli studi più qualificati; ma la specifica prospettiva geografica, sia per quel che si riferisce alle strutture genetiche, sia soprattutto per le ipotesi di utilizzazione futura, suona conferma definitiva della bontà delle conclusioni precedenti. In particolare rileveremo come proprio sul piano geoeconomico emerga con evidenza lampante la validità, e quasi la inderogabile necessità, ai fini della redenzione dell'area di Castello-Sarzano-S. Donato, del progettato inserimento del complesso delle Facoltà umanistiche in quel delicato settore.

Il terzo capitolo è la conferma, pagina su pagina, del principio già affermato in apertura, che « *Genova... offre un esempio classico del condizionamento che le caratteristiche geomorfologiche possono esercitare sull'espansione topografica di un centro urbano* » (pag. 12). Emerge qui con particolare evidenza il concetto del « limite » che la geomorfologia impone allo sviluppo della città, sia nella evoluzione delle strutture entro lo spazio acquisito, che non è organico ed unitario, ma articolato in settori separati da strozzature non più superabili, sia in ordine ad una espansione ulteriore, che non è più possibile: Genova ha ormai raggiunto i suoi limiti invalicabili, anzi li ha già varcati in più di un caso, come tragicamente confermano tanti fatti recenti incresciosissimi. Pretendere con la « programmazione » di ampliare la capienza dello spazio urbano oggi è insipienza... Non lo dice espresamente il Ferro, ma si evince dal suo argomentare rigoroso e spietato sui vari « quartieri popolari », della « Città Giardino » di Marassi, cancellata dopo pochi lustri dalla speculazione edilizia (o dalla legge economica...), ai quartieri di Oregina, già superati, a quello degli Angeli, avulso dalla città che contempla ai suoi piedi, al famigerato « Biscione », cui il Ferro dedica una pagina che sembra presaga.

Il senso del « limite » domina anche l'ultimo studio sull'organizzazione del territorio, la cosiddetta « area metropolitana genovese », proiettata ben oltre i confini

della Regione, che è l'ancora di salvezza cui si aggrappano oggi gli urbanisti e gli economisti per illudersi (o illudere) che Genova può e deve crescere, anziché accettare la realtà e cercare di provvedere di conseguenza. Per la verità qui il Ferro, che scriveva ovviamente prima della disastrosa ma istruttiva alluvione di ottobre, dimostra di aver fede, più di quanto noi non abbiamo, sulle capacità della tecnica moderna ad eliminare l'ostacolo delle montagne (e anche dei fiumi in valle...). Ma in un panorama geoeconomico più vasto non si illude sulle possibilità future del porto genovese nei confronti sia di altri porti italiani, sia soprattutto di porti stranieri; e ciò in particolare, ancora una volta, per il difetto di « spazio » in senso proprio, di banchine d'attracco sicure e di aree portuali spaziose, tali da non far temere intasamenti.

Dobbiamo ancora rilevare, per correttezza di recensori, che il volume è ricco di schizzi e di fotografie eccezionalmente espressive dei fatti significati. Ma ci perdoni l'amico illustre se concludiamo ancora in chiave polemica: il libro è una sintesi che tutti gli urbanisti, e tutti coloro (ed oggi sono legione) che si occupano di questo grande ammalato che è, tra tutte le metropoli italiane, la nostra Genova, dovrebbero leggere e meditare, e farne tesoro, prima di avventurarsi in progetti, o, peggio, in realizzazioni avventurose.

T. O. De Negri

L. TACCHELLA, *La Riforma Tridentina nella Diocesi di Tortona*. Prefaz. di P. V. MONACHINO S.J., Genova, Bozzi, 1966, in 8°, pagg. 160, 9 ill. f.t.

Nata come tesi dottorale di un dottore in giurisprudenza che, passato alla storia locale ed ecclesiastica, ha sentito quasi il dovere di sanzionare la sua specifica preparazione in questo settore con un riconoscimento accademico formale, l'opera, edita sotto l'insegna della Pontificia Università Gregoriana, è un frutto maturo, e non un primo saggio, che fruisce già dell'esperienza consumata dell'Autore in fatto di ricerca e di studio di documenti disparati per la ricostruzione di un mondo storico unitario.

L'indagine è opportunamente circoscritta alla Diocesi di Tortona, che il Tacchella ben conosce perché al suo territorio montano si riferiscono in gran parte le sue pubblicazioni anteriori; ma costituisce al tempo stesso come un « campione » utile alla conoscenza più generale della riforma in concreto nelle diocesi dell'alta Italia dopo il Concilio Tridentino, ed in particolare delle condizioni del mondo ecclesiastico tra '500 e '600. Anche in vista di tale interesse più generale, per quanti non sono a diretta conoscenza della situazione e delle vicende proprie di questo importante territorio intermedio tra Genova e Milano, tra Marittima e Lombardia, il Tacchella premette nell'*Introduzione* un sintetico quadro storico-economico-sociale della sua Diocesi, mettendo in particolare rilievo la sua eterogenea estensione su territori appartenenti ai più disparati « padroni », dal Duca di Milano alla Repubblica di Genova, dal Vescovato, cioè la « signoria » degli stessi Vescovi tortonesi sulla città e sul suo immediato territorio, alla Signoria Pontificia di Albero, al pulviscolo dei Feudi Imperiali dell'Appennino. Questo preliminare esame della situazione storica permette all'A. un ampio excursus sulla personalità del cardinale Umberto Gambarà, vescovo di Tortona (1528-1548), più di nome che di fatto, perché « non residente », secondo un mal costume rinascimentale che la riforma stessa stenterà ad estirpare; il quale inizia una specie di « dinastia » dei Gambarà, nobili bresciani, sulla cattedra tortonese.

La trattazione vera e propria ci offre anzitutto un saporoso, e documentatissimo, « *Stato della Diocesi nel 1500* », che ne rileva la grave decadenza sia per quanto si riferisce alle istituzioni ed al culto, sia soprattutto del costume ecclesiastico, specie nel clero regolare: che è piaga ben nota dell'Italia del tempo. Ma anche a

Tortona alla corruzione generale si contrappongono, come spesso altrove, anche prima dei decreti del Concilio, fermenti di rinnovamento e di riforma: ed il secondo capitolo è dedicato appunto alla breve ma non ingloriosa vicenda della Congregazione dei Preti Riformati di Tortona, che fanno capo alla figura eminente di P. Francesco Corneliasca; ma non sopravvivono al piissimo Fondatore, confluendo a Genova, dove hanno costituito una comunità all'Annunziata di Portoria, nell'ordine dei Gesuiti, ed a Tortona in quello dei Somaschi.

Il terzo capitolo è una monografia del vescovo Cesare Gambara, nipote di Uberto (1548-1591), principale autore della Riforma nella Diocesi, ove abitualmente risiede, secondo le tassative norme dei Canonici, salvo lunghi mesi estivi, quando si ritira nella patria Prolboino bresciana, sia per ragioni di salute, sia per un moderato « nepotismo », che suscita contro di lui le vibranti censure del metropolita milanese, Carlo Borromeo il Santo. Ma il Tacchella, che non ha mancato di definire lo zio Cardinale Uberto « uomo non peggiore degli altri grandi ecclesiastici del suo tempo », quanto a Cesare cerca, e con fortuna, di riscattarne la memoria, soprattutto evidenziandone l'opera di sincero riformatore ed appellandosi al giudizio di un altro Santo meno intransigente e più « umano » di S. Carlo, lo stesso Pontefice S. Pio V, che per essere di Bosco Marengo ben conosceva il « suo » Vescovo.

Tra l'altro proprio durante l'episcopato di Cesare, nel '576, si ha la Visita Apostolica in diocesi di mons. Ragazzoni, una delle figure più eminenti dello stesso Concilio Tridentino. Alle sue relazioni attinge il Tacchella una quantità di notizie preziose per rifare il quadro ecclesiastico del Tortonese ed istituire un utilissimo confronto con l'età precedente (Cap. IV).

L'ultimo capitolo è dedicato al terzo Gambara, Maffeo, nipote di Cesare (1592-1612). Dei tre episcopati è il più breve, ma il più fecondo, anche perché Maffeo può seminare con frutto in un terreno ormai dissodato dai predecessori. È conferma di ciò il Sinodo del 1595, di cui il Tacchella riassume i capitoli.

Il quadro della Diocesi tortonese e dei costumi del suo clero che scaturisce dalle pagine, documentatissime sempre, del Nostro, è a volte sconcertante, sempre vivo; e costituisce, come s'è detto, un importante « campione » del reale stato della chiesa e della cristianità nel Cinquecento, specie nelle campagne, in un periodo di crisi e di depressione delle plebi, cui si contrappone un'innegabile rinascita di serietà di impegno, di fervore apostolico e di consapevolezza dottrinale nel clero maggiore e responsabile.

Ma a noi in questa sede non tanto interessa il valore oggettivo del lavoro del Tacchella, quanto il complesso delle notizie particolari che si riferiscono a territori « genovesi » o a Genova legati da preminenti interessi politici ed economici (come i Feudi Imperiali) della diocesi d'oltre Appennino. Così come è doveroso porre l'accento sul capitolo che si riferisce alle importanti propaggini genovesi del movimento dertonino dei Preti Riformati. Ma ci fa obbligo aggiungere un rilievo non più di sostanza, ma di metodo. Il Tacchella, attraverso i suoi molteplici lavori settoriali, ha via via affinato non solo il suo metodo di ricerca nei più riposti angoli degli archivi, ma soprattutto, ciò che per l'utilità del lavoro non vale certo meno, la chiarezza dell'esposizione: il documento è costantemente presente ed utilizzato, mentre il discorso procede lineare. Più di un testo viene bensì richiamato per quel che al momento interessa, ma non è oggetto di complacita esibizione, come già altra volta, e talora se ne rinvia lo studio organico ad altra più opportuna occasione. E ancora, per tornare ad un punto di nostro specifico interesse, la rappresentazione dei Feudi Imperiali costituisce una sintesi felice di molte ricerche e di molteplici lavori monografici anche troppo analitici, in cui la visione unitaria poteva smarrirsi. È ben vero che l'analisi è del ricercatore, e solo nella sintesi si vede lo storico.

t.o.d.

CASSA DI RISPARMIO DI GENOVA E IMPERIA, « *Genova nelle vecchie stampe* ». *Catalogo della Mostra*. Genova 1970, cm. 15 x 20, pagg. 16 n.n., 8 tavv. a col. e 122 in b. e n.

Il « Catalogo » è la fedele riproduzione di tutte le stampe esposte, in un formato uniforme con le relative « schede », che consentono la ricomposizione ideale della mostra nella sua realtà, nelle grandezze naturali, che sono spesso altra cosa: perché di stampe o acquerelli raffinati anche la dimensione reale è un elemento imprescindibile di valutazione. Così anche il colore: come dimostra il confronto, opportunissimo, tra le otto tavole premesse — di anonimi, del Garneray (la veduta del manifesto), di Garibbo, Smith, Chapuy: deliziose miniature —, e le corrispondenti riproduzioni in bianco e nero.

Non entriamo nel merito della scelta, illustrata sobriamente (ma con viva intelligenza) da Guido Giubbini delle Belle Arti del Comune. Rileviamo soltanto l'efficacia delle schede, non sempre facili, soprattutto per la datazione dei pezzi. La loro redazione è il frutto non transeunte della mostra stessa; della quale amiamo ricordare l'eccezionale fortuna, il vivo interesse suscitato nel pubblico più disparato, grazie alla liberalità della Cassa, con la rivelazione di una Genova perduta alle generazioni meno anziane o ai moltissimi non iniziati ai « segreti » degli archivi. Sicché in noi, non ignari di quanto sia ricco il patrimonio di stampe, disegni ed acquerelli di Palazzo Rosso, rinasce il desiderio che un giorno, che purtroppo, per ovvie ragioni contingenti, non osiamo sperare prossimo, si attui quel « Museo di Genova » che sarebbe destinato a certa fortuna in una città forse non tanto aperta alla pura arte quanto incline ai ricordi d'ambiente, alla nostalgia di un passato di cui non è in tutto spenta la memoria; il quale d'altronde, sotto un diverso profilo, non sarebbe forse secondo a nessuno dei congeneri musei delle altre nostre maggiori città. t.o.d.

OSCAR WILDE, *Sonetto scritto a Genova nella Settimana Santa del 1877. Testo originale - Versione di Luigi Zonza - Xilografia di Mimmo Guelfi*. Genova, per i torchi di Mimmo Guelfi, 1970 (Carta a mano, in 8°, pagg. 16, una xilografia. « L'edizione non è in vendita »).

Una voce delle più antiche, e mai spente, di quegli innamorati di Genova squisitamente romantici che non conoscono contestazione e perseguono in purezza di cuore un culto del bello che non può tramontare fino a che una luce spirituale si accenda e risplenda in mezzo al turbine della mediocrità dominante.

Mimmo Guelfi, memore delle esperienze gloriose della Tarasca — anni Venti: era una ben diversa stagione! — ha conservato intatto l'amore per le cose rare, raffinate nella semplicità; insofferente del costume di massa, e della riproduzione meccanica indiscriminata, si è raccolto nella sua consumata esperienza di xilografo personalissimo, e nella produzione per iniziati, affidata al torchio domestico, alla fatica della sua mano. Ha scoperto un sonetto ispirato ad Oscar Wilde in un momento incantato, durante il soggiorno genovese del 1877, da una voce di chierico presso la Villa dello Scoglietto: espressione di un ambiente genovesissimo che era ieri, e sussiste oggi, per chi sappia recuperarlo con amore, penetrando nella poesia delle cose; ne ha affidato l'interpretazione italiana ad un altro « innamorato » superstiti della « vecchia guardia », Luigi Zonza, lo ha arricchito di un sobrio commento attinto, per Villa Di Negro-Rosazza, a testi sicuri, e soprattutto lo ha introdotto, ed interpretato, con una sua xilografia essenziale, un Crocifisso purissimo che esprime tutto il dramma contenuto del poeta « straniero ».

Fortunati gli eletti che Mimmo Guelfi ammette a partecipare della sua intima gioia, della sua parola di vita, così attuale e così fuori del tempo. t.o.d.

L. BERTOCCHI, G. C. DOSI-DELFINI, *Lettere di pittori e scultori dei secoli XVII-XVIII*. Pontremoli, 1970, pagg. 128.

Quando aggiungessimo al titolo di questo « volumetto » la specificazione che si tratta di lettere dell'archivio Dosi-Delfini di Pontremoli, definendone i limiti obbiettivi, in apparenza ne limiteremmo la portata, di fatto ci prepareremmo meglio alla scoperta di un'opera che osiamo dire eccezionale per il suo apporto di dati nuovissimi alla conoscenza di un capitolo importante della storia della nostra pittura tra barocco e rococò visto da una specola insospettata: quel fulcro di scambi economici, politici e culturali che fu, tra nord e sud, tra levante e ponente, il nodo di Pontremoli sempre, ma in particolar modo dopo il suo trapasso a Firenze nel 1650 (per cui v. l'acuto studio del nostro compianto Manfredo Giuliani in Boll. Lig. X-1958) e la sua rinnovata funzione di ponte tra Parma-Piacenza e la Toscana.

È il tempo in cui un'antica famiglia pontremolese viene costruendo le sue fortune e il suo fasto, con una residenza sontuosa nella prossima campagna, l'ospitalissima Villa dei Chiosi, nell'ultimo Seicento, ed un palazzo in città, a mezzo il Settecento, promotori Carlo di Nicolò Dosi, nobile piacentino, e Giuseppe Antonio di Carlo Dosi, insignito del titolo marchionale nel 1733. In funzione appunto della decorazione delle due aristocratiche residenze i Dosi stringono rapporti per quasi un secolo con tutta una serie di pittori, frescantì e quadraturisti, tra i più famosi del momento, fiorentini i più, ed i maggiori (il Gherardini, Carlo Dolci, Giuseppe Galeotti), ed anche lombardi, come Francesco Natali di Cremona, che, trasferitosi a Pontremoli, vi fa lunga attivissima residenza; e a Pontremoli stessa nasce il figlio Gio. Batta, che continua l'opera del padre.

Le lettere sono già di per sé essenziali alla conoscenza del patrimonio artistico pontremolese; ma perché scritte ovviamente da fuori, a riscontro degli inviti e delle sollecitazioni dei Dosi, ci forniscono notizie preziose anche sull'attività degli artisti in un orizzonte più vasto, soprattutto nel triangolo di cui la nostra Lunigiana è un po' il cardine, Firenze-Genova-Parma, con larghe escursioni in Lombardia e, per il più giovane Natali, a Napoli. Ma ciò che costituisce il pregio maggiore dell'opera è il fatto che gli Autori, lo stesso marchese Gian Carlo Dosi-Delfini, geloso e dotto custode dell'archivio domestico, e Luciano Bertocchi, il diligentissimo collaboratore che il Marchese ha voluto affiancare a sé per maggiore garanzia di perfezione, hanno arricchito la pubblicazione delle lettere, di per sé molto espressive anche sotto il profilo psicologico e linguistico, con precise e controllatissime biografie dei singoli artisti, e soprattutto con una vasta serie di chiose di straordinaria efficacia, che non lasciano nulla di imprecisato, e traggono da accenni anche molto labili ed occasionali degli scriventi spunto per *excursus* molto interessanti su particolari inediti della vita artistica e sociale del momento.

Riassumere un lavoro del genere è impossibile. Ci limiteremo perciò a ricordare i nomi degli otto artisti oggetto della pubblicazione (nell'ordine di tempo: Dolci, Gherardini, Francesco Natali e Stefano Solari, Giuseppe Galeotti, G. M. Baratta, G. B. Natali e Giuseppe Bottani), ed a segnalare i rapporti di alcuni di essi col mondo artistico genovese quale emerge dalle lettere Dosi-Delfini.

Del Dolci ci si limita ad annotare la sua presenza a Palazzo Bianco; ma Giuseppe Galeotti, figlio del più celebre Sebastiano allievo del Gherardini e fastoso decoratore della Maddalena e di Palazzo Spinola di Pellicceria, per la sua lunga permanenza attiva in Genova fino alla sua nomina a Direttore, per la Pittura, della nostra Accademia (1765-88, anno della morte), può a giusta ragione essere considerato « genovese ». Ma quel che di lui più interessa, in rapporto con la nostra regione, nelle lettere Dosi-Delfini è il fatto che parecchie di esse, scritte da Chiavari,

sono una documentazione preziosa e nuovissima della sua attività giovanile (tra '30 e '40) di frescante a Palazzo Falconi, oggi Marana, in quella città rivierasca.

Anche il Gherardini fu a Genova, ove subì il fascino delle geniali bizzarrie di Gregorio De Ferrari. Ma proprio a Villa Dosi, nel 1698, poco prima del suo passaggio a Genova, aveva iniziato la sua evoluzione dal barocco al barocchetto che caratterizzerà il nuovo secolo. Del pari Francesco Natali, decoratore per i Dosi a Pontremoli col Gherardini, sarà brevemente a Genova coi suoi maestri, mentre il figlio G. B. vi lavorerà a lungo, soprattutto come quadraturista, prima di evadere a Napoli, donde continua i suoi rapporti epistolari coi mecenati pontremolesi. Di Stefano Solari, scultore, i solerti editori non hanno rinvenuto notizie. Ma non sarà lecito dedurre dal nome tipicamente ligure dell'artista « carrarese » una sua origine nostrana?

La bibliografia, ricchissima di testi e di documenti, è la conferma dell'impegno e della serietà degli Autori, che simpaticamente ringraziano, con una puntuale elencazione, quanti hanno contribuito con notizie e dati preziosi alla perfezione del commento. Rileveremo infine anche una menda, una sola: la mancanza di chiari registi delle singole lettere, che faciliterebbero la consultazione...

T. O. De Negri

« ITALSIDER », KURT BLUM-M. PARELLA, *Immagini di una fabbrica*. Zurigo, 1961, form. 22 x 27, Pagg. 14 e 101 fotogr.

« ITALSIDER », *Immagini di un settantennio*. Genova, 1967, form. 27 x 27, pagg. 240 con oltre 500 ill.

Visione apocalittica — il primo volume — di un fatto « umanissimo », che assume aspetti quasi sovrumani, di una vicenda ritmica che distrugge il tempo « naturale », fonde il ciclo perenne della luce e della tenebra in un grigiore che non è notte e non è giorno mai, che trasfigura la vita non più in « mito », ma quasi in ossessione, in forza cosmica (un « trasumanar » che si arresta ad un limbo impersonale, pieno di angoscia...), e la sua immagine in contrasti di bianco e di nero, di fosco e di abbagliante. Così la premessa del Parrella, così anche le immagini di Blum, deliberatamente distribuite a caso, « svincolate da ogni preoccupazione di ordine tecnico ». Ma Blum ha visto il gatto « in acciaieria », « tra i rottami »; ha visto una trasognata ragazza, al bar, accanto all'operaio; ha visto la mensa, e la « colazione in reparto », e cioè l'uomo nella sua propria « misura »; e soprattutto ha visto lo « spillamento della ghisa », il « controllo dell'acciaio » e l'« aggiunta di correttivo », ove l'uomo *dialoga* con la materia, la *sente*, la corregge, la domina...: e ancora una volta lo spirito vince.

L'opera più recente è la storia figurata dell'Italsider e dei suoi precedenti, a partire dalla costituzione, nel 1897, della « Alti Forni e Fonderia di Piombino » ad oggi, attraverso l'« Ilva », lungo la via che passa per Bagnoli, Savona, S. Giovanni Valdarno, Lovere, Marghera, Trieste, Novi L., Taranto, e si conchiude a Cornigliano e a Campi (È la via già altra volta percorsa in un volume d'arte, *Le città del ferro*, da noi segnalato in B.L., 1965, p. 165 sg.). Le quasi seicento figure non si limitano a documentare, spesso con riprese anche restropettive di molta efficacia, l'industria siderurgica, ma ricostruiscono l'ambiente dei vari centri per mezzo di stampe antiche e vecchie fotografie. L'ultimo capitolo infine è dedicato a Genova, sede dell'Ente, attraverso il nostro settantennio con una scelta di immagini, in parte rare, che costituiscono un quadro vivamente espressivo. (t.o.d.)

TOURING CLUB ITALIANO, *Attraverso l'Italia, XXII, Liguria*, 1969, pp. 272, figg. 292, di cui 17 a col., e 1 carta.

Ad apertura il volume è subito affascinante. Ecco quattro dense pagine di Carlo Bo, di cui conosciamo scritti molto penetranti sull'anima e sulla vita dei liguri. Poi le figure. Per la Liguria, era ovvio, la natura, il paesaggio, l'architettura minore, spontanea o meno, ma sempre determinata dall'ambiente che impone le sue leggi, e naturalmente le attività portuali e le grandi opere navali hanno il sopravvento, netto, sull'arte pura; e anche questa, per quel tanto che nel libro è rappresentata, è piuttosto espressiva di storia, o di un costume di mecenatismo fastoso, che di prepotente bisogno di creazione fantastica.

Nella « Introduzione » del Bo domina un tono dimesso, quasi umile, che insiste nel sottolineare il senso del limite, della misura, che è proprio delle nostre genti e del nostro stesso ambiente, oggi aggredito e soffocato dall'intraprendenza d'oltre Appennino. E ad un tono umile si attiene, in certo modo, anche il regista delle immagini, e moderatore del dialogo, che resta anonimo; e ciò non ostante che le 270 pagine del volume siano oltremodo dense anch'esse di figure (296), di taglio generalmente grandioso. Vien fatto di istituire un immediato confronto con la prima edizione del 1949, da noi a suo tempo ampiamente recensito (Boll. Lig. I-1949, p. 58 seg.), che è in realtà un'altra cosa: là una illustrazione precisa, sistematica, affidata a singoli esperti « locali », e fotografie in gran parte di repertorio; qui l'occhio curioso di un fotografo-artista e una scelta intelligente, deliberatamente asistemica. Alla bellezza dei fotogrammi forse viene sacrificata alquanto la completezza dell'« informazione », che è cosa un po' comune a tutti i volumi della nuova serie, ma che qui, dove la nostra consumata, ed appassionata, conoscenza della regione ci fa desiderare di più, avvertiamo con qualche disappunto...

Il discorso si svolge in quattro capitoli: *Genova, Riviera di Levante, Riviera di Ponente, La Liguria nel Tempo*, che è poi un rapido sguardo all'arte in Liguria; ed è molto lineare, sicché il libro si « legge » in mezz'ora, o in un anno intero; ed è affidato essenzialmente alle figure, quasi tutte, come si è detto, molto originali, di taglio nuovissimo e di effetto sorprendente: tanto che a volte, a prima vista, non abbiamo riconosciuto soggetti a noi familiari... Ci riferiamo soprattutto alle fotografie di paesaggio o di ambiente, le sole quasi che meritino un cenno (quelle d'arte, perfette nel loro genere, non sono, in gran parte, originali), le quali costituiscono la stragrande maggioranza, e danno il tono a tutto il lavoro. Ne è autore per la quasi totalità (poco meno che 200) Pepi Merisio, un artista ben noto agli amici del Touring. Tra le molte bellissime citiamo a caso: i calafati genovesi (1), che introducono quasi simbolicamente la regione, la palazzata di Caricamento (12), il complesso barocco di S. Giorgio-S. Torpete (23), gli scorci di Via Garibaldi (55, 56), il gioco delle cupole di Carignano nello sfondo dell'avamposto (66), la punta del faro di Portofino (95) che sembra un caccia in navigazione (di G. Berengo Gardin), il colorato scorcio di S. Salvatore dei Fieschi (102) l'irreale e pur miracolosamente vero panorama di Pentema (111), i pini di Arenzano (Berengo) (151), lo scorcio del tetto a cupola e dei campanili della chiesa di Laignueglia (180)... Ma talvolta il telebiettivo (crediamo) fa dei brutti tiri: il mostruoso ex Miramare (fig. 7) incombe orrendamente sul Palazzo del Principe, l'Albergo dei Poveri (52), sradicato dal suo splendido ambiente verde, è una chiusa prigionia, l'atrio e la porta di Palazzo Ducale (che non sono dell' '800, fig. 60) sono forse soltanto una prodezza di tecnica fotografica, Via XX Settembre, bloccata dal Palazzo Ducale (62) non si riconosce, il famigerato « Biscione » (64, 65) si appiattisce e si confonde con i grossi condomini di Montesano e con lo stesso Monumento ai Caduti di piazza della Vittoria. Gli esempi sono molteplici, anche nelle Riviere, ove questo difetto di prospettiva, questa

insistenza su una nota costante, la visione ravvicinata, finisce col provocare una certa fatica: e tende a sopprimere la profondità del paesaggio, l'aperto respiro del nostro ligure cielo.

Il « taglio » che tende a cogliere di preferenza i particolari pittorici dei monumentali (e qui è tecnica felice, feconda di immagini nuove) si verifica talora anche in opere di pittura: che è sistema valido in un « trattato », che dà l'insieme e studia i particolari; o anche per chi, come noi, non cerca cose nuove, ma nuove interpretazioni, inedite angolature. Ma il volume va in mano a mezzo milione di italiani anche per loro intelligente informazione... Noi conserviamo gelosamente l'edizione del '49 (anche perché nella nuova ci sembra alquanto inadeguata la rappresentazione della Liguria interna, di cui pur Carlo Bo scopre il fascino che ha operato sull'animo dei nostri poeti, che non son certo provinciali, oggi, e non si ispirano già alle città industriali o alle spiagge affollate dal turismo di massa); e mentre cerchiamo in essa un documento fedele ed autentico, godiamo di questa nuova fantasia: ma chi avesse soltanto questa « bella infedele »?

Epperò quando abbiamo finito la scorsa sulle figure, ricominciamo da capo, e ci innamoriamo vieppiù di quella « poesia » che ha guidato gli illustratori a scoprire per noi cose sempre nuove, per la luce che le ricrea, per la vita che le circonda: a volte anzi è la vita stessa, degli operai e delle opere loro, che fa per sé paesaggio, antico e sempre nuovo, del popolo nei vicoli angusti delle vecchie città o dei contadini superstiti nei vigneti abbarbicati agli scogli (un fotogramma, unico di Paolo Stringa, sulle Cinque Terre - 135 - è un gioiello): e le nostre riserve di vecchi « documentaristi » si dissolvono di fronte alla « documentazione » geniale di una Liguria nuova.

T. O. De Negri

E. BOREA, *Caravaggio e caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze. Catalogo della mostra*. Con una « Nota sul restauro » di Paolo Dal Poggetto. Firenze, 1970, 8°, pp. X-225, tavv. 77.

Un'indagine su quanto le « sfere ufficiali » del granducato di Toscana, in particolare l'ambiente di Corte, abbiano aderito al gusto di Caravaggio e caravaggeschi, e sul come i pittori locali abbiano corrisposto al nuovo linguaggio figurativo, è l'assunto principale di questa Mostra, ideata e condotta dalla Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, mediante un'accurata selezione del materiale mobile di pertinenza degli Uffizi, della Galleria Palatina e dei relativi Depositi, cui si è affiancata una scrupolosa serie di restauri, eseguiti dall'apposito Laboratorio. Di questi ultimi è dato puntualmente conto in un'apposita « nota », redatta da Paolo dal Poggetto, che — sotto la direzione di Umberto Baldini — ha seguito i lavori relativi.

Dalle pagine introduttive di Evelina Borea, emergono nuovi elementi prima poco noti, o addirittura ignorati: la notizia di un soggiorno alla Corte medicea di Battistello Caracciolo (1617-19), solo recentemente venuta alla luce in grazia di ritrovamenti d'archivio; la fornitura alla Corte stessa di opere di Gherardo delle Notti, nel 1620; inoltre, nello stesso anno, l'acquisto di moltissimi dipinti di Bartolomeo Manfredi. È solo nel 1621, dopo la morte di Cosimo II, che a Firenze l'interesse per i pittori caravaggeschi tende ad estinguersi, mentre, per contro, in località minori del Granducato alcuni maestri di questa tendenza continuano a operare (a Siena, il Manetti e il Rustici; a Lucca, il Paolini; a Pisa, il Riminaldi; a Casciana Alta e in Val di Chiana, il Fidani).

Per quanto riguarda Genova è di particolare interesse l'esposizione di due dipinti di (o da) Caravaggio: un'« Incredulità di S. Tomaso » e il famoso « Amore dormiente ». Il primo è copia da originale del maestro, da taluni considerato per-

duto, da altri identificato a Potsdam, e non può non richiamarci l'esistenza di un dipinto di questo soggetto, segnalato a Genova nel 1606, nonché, aggiungiamo, la presenza di una « Coronazione di spine » — a tutt'oggi sconosciuta — nella chiesa di S. Bartolomeo della Certosa, a Rivarolo di Genova, replica certa dell'analoga tela, entrata nel 1916 in racc. Cecconi a Firenze. Inoltre, il robusto gruppo di opere di Artemisia Gentileschi ripropone alla nostra attenzione il problema di un soggiorno a Genova della stessa « dipintrice di molto valore » (Soprani-Ratti), che va posto nel 1621, al seguito del padre Orazio. Va infatti tenuto in debito conto che delle tre tele, già in Palazzo Pietro Gentile, considerate di Orazio Gentileschi all'epoca del Ratti, e oggi in Palazzo Durazzo Adorno, due sono state riconosciute di mano di Artemisia; così come è noto da tempo che la « Giuditta con la fantesca » a Palazzo Rosso è copia dal medesimo soggetto alla Galleria Palatina di Firenze (cfr. scheda n. 48).

G. Frabetti

NOTIZIE BREVI ED ANNUNCI

a cura di T. O. De Negri

Archeologia e storia

* A.C. AMBROSI, *Lunigiana archeologica. Guida al Deposito Archeologico di Casola Lunigiana e alle Statue-Stele della Provincia di Massa-Carrara*. Casola, Pro Loco, 1969, pagg. 80, 30 ill.

* *Archeologia e storia nella Lombardia pedemontana occidentale. Convegno di Villa Monastero di Varenna, Maggio 1967*. Como, 1969, in 8°, pagg. 268, 4 tavv. f.t.

L'importante convegno lombardo-alpino, accanto a temi « locali » che esorbitano dalla nostra specifica competenza, tratta problemi di metodo e questioni storico-linguistiche, che interessano anche la nostra storia e la nostra archeologia.

* *Rivista Archeologica dell'antica Provincia e Diocesi di Como*. Fasc. 150-151, 1968-1969, Como, Noseda, 1969, pagg. 392, ill.

Dotte relazioni archeologiche, relative alla civiltà del ferro « di Golasecca » che interessa anche la preistoria ligure. Precede la commemorazione di A. Calderini, (di B. Forlati Tamaro), che fu studioso insigne anche di antichità liguri, e perciò in certa misura nostro maestro.

* *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, vol. LXXXIII, 2, pagg. 153-264, 32 tavv. f.t. ed altre ill.

Contiene essenzialmente gli *Atti del Secondo Convegno dei Centri Liguri per la Storia della Ceramica* (tra cui segnaliamo qui, per il suo significato storico-archeologico « genovese », in coerenza con la relazione preliminare pubblicata in B.L., lo studio di T. MANNONI, *Gli scarti di fornace e la cava del XVI secolo in Via S. Vincenzo a Genova*, pagg. 249-62, 2 tavv. e figg.); oltre uno studio originale di due giovani sul Monastero Agostiniano della Guardia di Busalla, su cui torneremo specificamente, e le consuete rassegne annuali. Ma è premesso il testo di una dotta lezione, tenuta nella sede della società, di C. TRASELLI, *Genovesi in Sicilia*, che merita un cenno immediato. È una ra-

pida sintesi delle relazioni, essenzialmente economiche, e pertanto « politiche », della Sicilia con Genova, dal Medioevo ad oggi, sulla base di documenti in gran parte siciliani, in un quadro apertamente « mediterraneo ». Peraltro l'A., profondo conoscitore della complessa materia, nella presente « conversazione », più che ad esporre semplicemente fatti acquisiti, propone la prospettiva di problemi nuovi, di cui si augura e si attende la soluzione da più vaste ricerche di altri studiosi in diversi settori, e quindi, sulla base di fonti archivistiche ed esperienze diverse e contrapposte. Lezione importante quindi, che ripropone all'attenzione degli studiosi la storia dei genovesi (e non solo di essi) in Sicilia sotto un profilo nuovo, forse fecondo di notevoli sviluppi.

* *Atti Soc. Lig. St. Patria*, LXXIV, 2. *Indice alfabetico per Autori dei Volumi I-LXXIV degli Atti*, in 8° gr., pagg. 77-96.

Il fascicolo integra la prima serie degli Atti con un sostanziale semplice *Indice alfabetico per Autori*, sostitutivo, soprattutto per la formale integrità delle Serie, del più organico *Indice generale analitico* che era stato programmato per la conclusione di un primo secolo di vita della Società, ma che difficoltà contingenti avevano impedito di realizzare entro gli anni Cinquanta e nuovi più aggiornati criteri hanno suggerito di procrastinare, necessariamente fuori della ricorrenza centenaria, ormai superata.

* « Collana Storica di Fonti e Studi » 3: G. ARALDI, *Le carte di Santa Maria delle Vigne di Genova (1103-1392)*, Genova, Bozzi, 1969, pagg. LVI-340, 6 tavv. f.t.

4: F. SURDICH, *Genova e Venezia tra Tre e Quattrocento*, Genova, Bozzi, 1970, pp. 296.

G. MALASPINA, *Gli statuti dei Doria di Ottone*. Estr. da « Arch. St. Province Parmensi », XXI-1969, pagg. 143-202.

Nell'ultimo volume dell'« Archivio » parmense, ricco anche di altri notevoli contri-

buti che interessano il Genovesato, il Malaspina pubblica il testo integrale di un manoscritto posseduto dagli eredi dei Doria in Ottone. Gli « Statuti » in oggetto sono in sostanza una integrazione ed un aggiornamento dei più antichi statuti malaspiniani di Cariseto, risalenti al Medioevo, poi recepiti dai Fieschi, subentrati nei feudi di Val Trebbia, che li trasmisero ai Doria subentrati a lor volta nel dominio in seguito alla famosa congiura del 1547.

L. TACCHELLA, *Il Sovrano Militare Ordine di Malta nella storia di Vicenza, Padova, Verona e Brescia*. Estr. da « Studi Stor. Veronesi Luigi Simeoni », XVIII-XIX, 1968-69, pp. 64.

Forte di una preparazione specifica acquisita con lo studio fatto sull'Ordine di Malta a Verona (cfr. B.L., XX-1968, p. 76), il T. allarga la sua indagine alle vicine province di Vicenza, Padova e Brescia, con risultati interessanti, che qui dobbiamo limitarci a segnalare per gli studiosi della materia.

Don GREGORIO PENCO, *Il Movimento di Fruttuaria e la riforma Gregoriana*, Estr. da « Benedictina », 1968-II, pp. 229-40.

Id., *Documenti e notizie sulla Certosa di Savona*, « Benedictina », 1969-I, pp. 11-24.

Id., *Nuovi documenti della Certosa di Savona*, « Benedictina », 1969-II, pp. 283-89.

Id., *Un curioso programma settecentesco di vita religiosa comune per coniugati*. Estr. da « Riv. di Asceitica e Mistica », 1969, pp. 369-79.

G.M. PICASSO, *Bibliografia di D. Gregorio Penco*. Estr. da « Studia Monastica », XI-1969, pp. 395-403.

Del Padre Penco — oggi passato dall'Abazia madre di Finale Pia all'insigne cenobio di Vezzolano, sulla collina torinese, per ridonarla alla spiritualità benedettina, — nuovi numeri interessanti si aggiungono oggi, per la cortesia dell'Autore, alla serie, già molto ricca, delle pubblicazioni che attendono una circostanziata segnalazione, se non un esame adeguato, che non ci sentiamo in grado di fare. La « Bibliografia » del Picasso ci sarà di valido aiuto a formare in modo meno imperfetto quel « medaglione » sommario che è nel nostro desiderio.

* G. GIACCHERO, *Genova e Liguria nell'età contemporanea. Un secolo e mezzo di vita economica*. 1815-1969, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia (Agis Stringa), 1970, in 8° gr., 2 voll. di complessive pagg. XII-1040, con 200 figure in nero e XLI a colori in tavv. f.t. (V. infra, pagg. 139).

* G. GIACCHERO, *La Cassa di Risparmio di Genova e Imperia. Una tradizione secolare sul ceppo della « Casana »*. Genova, c.s. pagg. VIII-252, 47 ill. in nero e XIII a col. f.t. (V. infra c.s.).

GIULIO E.M. PELOSO, *Nel centenario della morte di Filippo Bettini*, in « Genova », sett. 1969, 1 ritratto.

Il Peloso, nel centenario della morte dello zio Filippo Bettini (1803-1869), ne rievoca la figura, che fu di rilievo negli ambienti patriottici genovesi. Amico di Mazzini,

pur non condividendone sempre le idee, ne amministrò i beni, anche come procuratore della madre Maria. Giurista, letterato e giornalista, collaborò, e poi diresse il quotidiano « La Lega Italiana », (poi « Il Pensiero Italiano ») nel '48, e fondò il periodico « Giurisprudenza degli Stati Sardi », (poi [1859] « ... del Regno », e [1862] « ... Italiana »). L'affettuosa rievocazione si arricchisce anche di brani inediti, dall'archivio di famiglia. (g. o.).

* F. CATALANO, *L'economia italiana di guerra 1935-1943*. Istit. Naz. per la Storia del Movimento di Liberazione, Milano, 1969, in 16°, pagg. 144.

MARIO CASSIANI INGONI, *La resa di Genova*. Estr. da « Il Movim. di Liberaz. in Italia », 1966, fasc. I, di pp. 10.

Relazione essenziale, redatta a cura del Cassiani Ingoni in base a precise testimonianze ed attestazioni di quasi tutti i principali attori della vicenda, ed in particolare del prof. Carmine Alfredo Romanzi. Più che di una ricostruzione storica o di una semplice testimonianza, si tratta pertanto di un documento di base.

CASIMIRO BONFIGLI, *Missionari illustri. In Orizzonti missionari*, Bollett. Ecclesiastico della Diocesi di Luni. La Spezia, 1970, pp. 29-44.

Brevi ma informate biografie di missionari lunigianesi e spezzini, che il B., cultore di storia amico del nostro « Ligustico », traccia con mano sicura; e sono ad un tempo come una finestra aperta su aspetti della vita e della cultura « lunense » tra '500 e '900.

* AUGUSTO C. AMBROSI, *Lerici*. « Collana storico-artistica dei Comuni della Provincia della Spezia - I ». A cura dell'E.P.T. della Spezia. La Spezia, 1969, pagg. 176, 16 figg. (disegni di G. CARRO).

Di questo primo volume di una Collezione con cui l'illuminata Presidenza dell'EPT della Spezia intende proseguire e sviluppare una attività editoriale « turistica » di alto livello culturale, che ha già prodotto in passato, in forme più estemporanee ma non meno serie ed impegnate, frutti cospicui e non labili, ci limitiamo qui alla semplice « segnalazione », riservandoci di riprendere in sede critica l'esame del lavoro dell'Ambrosi, veramente « redatto con competenza e con gusto, leggibile dallo studioso come da chi è mosso da sola curiosità... », come felicemente recita l'editoriale nel risvolto della copertina.

Cultura

* COMUNE DI GENOVA, Direzione Biblioteche. *Atti della Giornata di studio sui manoscritti della Biblioteca Berio, pubblicati in onore di Luigi Marchini in occasione del suo settantesimo compleanno*. Genova 24 Maggio 1969. Genova 1970, in 8°, pagg. 132, 21 ill.

Dato l'interesse specifico per la nostra cultura delle svariate ed originali relazioni, oltre il significato celebrativo e gratulatorio della pubblicazione stessa, ne parleremo ampiamente in altra sede.

* *Il Banco di San Giorgio. Fonti e cimeli. Mostra a cura del Banco di Roma, 16-28 Maggio 1970. Catalogo. Genova, 1970, in 8°, pagg. 78 e XV tav. f.t.*

L. BALESTRERI, *Giovanni Battista Doria, 1882-1969. Estr. da « A Campagna » 3/1969, pag. 12 e 1 ritratto.*

Il B. tratteggia con la consueta « calda chiarezza » la figura di un genovese d'antico stampo, aristocratico e semplice, informatissimo della storia genovese e come pochi schivo da esibizioni, sulla breccia fino all'ultimo per la « sua » Genova, che lasciò solo rare volte, ma per rappresentarla in umiltà generosa, come a Messina dopo il terremoto. Per più d'uno tra i meno anziani questo del Balestreri apparirà un G.B. Doria nuovo...

Geografia ed ambiente

* GAETANO FERRO, *Genova: studi di geografia urbana ed economica. Collana « Studi Geografici » N. 3. Genova, Bozzi, 1970, in 8°, pagg. 128, con 30 ill. (V. infra, pag. 148).*

* *Istituto universitario di magistero, Pubblicazioni dell'Istituto di Geografia. Genova, 1966 e segg., in 8°.*

I - G. FERRO, *Terra, uomini e nomi della Liguria, 1966 pagg. 20.*

II - A. VALLEGA, *La ricomposizione fondiaria in Europa: riflessi geografici, 1966, pagg. 68, 8 figg.*

III - A. VALLEGA, *Le condizioni demografiche della Valle Lerrone. 1966, pagg. 20 figg.*

IV - M.C. CASTAGNA, *L'alta valle dell'Erro: Comunità rurali in decadenza. 1967, pagg. 52, 22 figg.*

V - A. VALLEGA, *La Valle Lerrone. Ricerche di geografia agraria. 1967, pagg. 84, 36 figg.*

VI - A. VALLEGA, *Gli impieghi idrici. Considerazioni geografiche. 1967, pagg. 26, 2 figg.*

VII - M. QUAINI, *Riflessioni e ipotesi in tema di geografia storica. 1968, pagg. 32.*

VIII - E. LEARDI, *Un ventennio di attività: Tesi di laurea (1947-1968). pagg. 28.*

IX - G. FERRO, *Contributi alla toponomastica ligure di interesse geografico. 1968, pagg. 84, figg. 7-2-5-3. Contributi di vari.*

X - E. LEARDI, *La provincia di Alessandria: Un problema di geografia regionale. 1968, pagg. 32, 7 figg.*

XI - M.T. ALLERUZZO DI MAGGIO, *Le attività industriali nella regione peloritana. 1968, pagg. 44, 10 figg.*

XII - G. FERRO, E. LEARDI, A. VALLEGA, *Città e campagna in Italia. 1969, pagg. 56, 3 figg.*

XIII - G. FERRO, *Contributi alla geografia urbana di Genova, cit. sopra.*

XV - G. FERRO - E. LEARDI - M. QUAINI - A. VALLEGA, *Studi geografici sul Genovesato, 1970, pagg. 120, 23 figg.*

Dell'interessante Collana, giunta già in poco più di tre anni al dodicesimo « Quaderno », ed ora pervenuta a noi per cortese « cambio » del Direttore di quell'Istituto, prof. Ferro, diamo per ora i titoli, riservan-

doci di tornare nel merito, soprattutto dei « Quaderni » di specifico interesse ligure, in una prossima rassegna.

* ANTONIO CORDANO, *La Fontanabuona. Storia e leggenda. Genova (Di Stefano), 1968, in 8°, pagg. 142 e 52 figg. di Renato LAGOMARSINO in 37 tavv. f.t. - Prefaz. di Dario COSTA.*

Arte

* *Ente manifestazioni Genovesi, Mostra di Rubaldo Merello. Genova, Palazzo dell'Accademia Ligustica, Settembre-Novembre 1970. Catalogo, a cura di Gianfranco BRUNO. Genova, Sagep, 1970, form. 20 x 20, pagg. 82, 162 tavv. in nero e XV a colori (V. infra, pag. 130).*

* *Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Genova nelle vecchie stampe. Mostra, in occasione della Settimana delle Casse di risparmio, Ottobre-Novembre 1970. Catalogo, a cura di Guido GIUBBINI. Genova, Sagep, 15 x 20, pagg. 16 non num., 8 tavv. a colori e 122 in nero (V. infra, pag. 151).*

MARCELLO VENTURI e NOEMI GABRIELLI, *Badia di Santa Giustina. Milano, 1969, in 16°, pagine 32.*

Il proprietario della Villa, ex Badia, di S. Giustina di Sezzadio, anche a ricordo del proprio Figlio Germano Gazzoni Frascara, di cui si riproduce in sopraccoperta una bella fotografia a colori dell'interno della chiesa, ora che i grandiosi lavori di restauro dell'insigne monumento sono compiuti, ha sollecitato la pubblicazione di questo prezioso opuscolo, in cui Marcello Venturi, sulla falsariga delle ricostruzioni, magari fantasiose, di Giosuè Carducci, e della documentazione rigorosa del Gasparolo, svolge con disinvoltata eleganza la leggenda di Aleramo e la storia delle origini dell'abbazia, mentre la Gabrielli, già Soprintendente alle Gallerie del Piemonte ed insigne cultrice della nostra arte figurativa, senza ripetere i dati tecnici che in altra sede ha raccolto il fortunato restauratore di S. Giustina, arch. Ercole Checchi, detta una fine pagina di interpretazione dell'arte di questa insigne opera di architettura (e museo di pittura antica prima insospettata) quasi miracolosamente riscoperta al centro di una regione troppo spesso considerata come la cenerentola dell'arte: un monumento di livello eccezionale e pressoché ignorato, quasi alle porte di Alessandria e di Genova stessa.

CASSIANO DA LAGNASCO, *Tesori d'arte e povertà. Estr. da « Italia Francescana », 1970, pagg. 16 con 2 tavv.*

Il fine storico e critico francescano affronta qui un tema nuovo: la giustificazione dell'arte sollecitata ed anche esercitata personalmente, nei secoli, dai monaci del suo ordine « mendicante ». E la giustifica, ovviamente, avanzando anzi legittime preoccupazioni per quella rinnovata dilapidazione del patrimonio artistico delle chiese, e non solo nelle campagne, che si intravede prossima, favorita anche, per i possibili fraintendimenti, dal disuso di molte suppellettili determinato dall'introduzione della riforma liturgica. Egli auspica pertanto l'attuazione dei Musci Diocesani, — già previsti del resto nel

'39 dalla Congregazione del Concilio — ove confluiscono gli oggetti in pericolo, e così ritornino in certo modo al « culto », quanto meno come stimolo all'elevazione spirituale. Ma alla difesa dell'arte sacra, che è bensì « ricchezza », e non « povertà », ma dello spirito appunto, il nostro cappuccino innamorato d'arte pensa che « musei » debbano essere le stesse chiese e i conventi, per cui quelle opere sono nate. Importa rinnovare la coscienza di questi valori, respingendo anche l'ipocrita iconoclastia di certa contestazione, retorica e spiritualmente vuota, che concepisce la carità solo come distribuzione di benessere materiale, che non conosce valori che non siano del momento.

Disegni antichi dal XVI al XVIII secolo. Catalogo di esposizione. Galleria Del Giudice, Genova. 1970, in 8° gr., pagg. 20 e 63 tavv.

Esposizione di vendita, ma non meno, per ciò, galleria di disegni di altissimo livello, raccolti dall'espositore con passione da collezionista intelligente. Dei 63 disegni esposti una dozzina sono di maestri genovesi, da Cambiaso ad Andrea Ansaldi al Cassana ai Piola al Castiglione a Bernardo Castello a Gregorio De Ferrari; e tutti gioielli. Poco più che altrettanti i veneti, preziosissimi; con tre splendidi G. D. Tiepolo. E poi una Samaritana al pozzo di Luca Giordano, una policroma scenografia di Fabrizio Gallari, un Procaccini, un Ludovico Carracci, e, con uno smagliante paesaggio del Vanvitelli, alcuni arguti forestieri, francesi e fiamminghi. Un godimento dello spirito. Dell'esposizione resterà quanto meno il Catalogo, che in bellissimi clichés Gianinazzi riproduce tutta la collezione.

* FRANCO SBROGI, *Il Palazzo Ducale di Genova. Strutturazione urbanistica ed architettonica. « Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Univ. di Genova ». N. 6 Genova 1970, in 8° p., pagg. 142 e 16 tavv.*

MIMMO GUELFI, *Oscar Wilde. Sonetto scritto a Genova nella Settimana Santa del 1877. Con versione di LUIGI ZONZA, xilografia e commento di M. GUELFI. Genova, per i torchi di Mimmo Gueffi, 1970, in 8°; pagg. 16 (V. infra, pag. 151).*

L. BERTOCCHI-G. C. DOSI-DELFINI, *Lettere di pittori e scultori dei secoli XVII-XVIII. Pontremoli, 1970, in 16°, pagg. 128 (V. infra, pag. 152).*

VITALIANO ROCCHIERO, *Orlando Grosso, maestro colorista del Novecento. Genova, « Liguria », 1970, pagg. 92, con XX fig. in tavv.*

La testimonianza che Vitaliano Rocchiero, col Sabatelli editore di « Liguria », dedica ad Orlando Grosso, meriterebbe una più diffusa recensione. Ma consci che troppo spesso non giuoca il detto « quod differtur non aufertur » diciamo subito che del Grosso troviamo qui solo, ma tutto il pittore, nella sua « vocazione », che a Lui, negli ultimi anni, faceva ripetere con orgoglio di essere stato e di essere esclusivamente « pittore »; nella formazione alla scuola del Pennasillico e di tutti i più avanzati artisti del primo Novecento; nelle relazioni, che arricchirono costantemente le sue esperienze culturali;

nelle sue maniere e realizzazioni, non transeunti. Colorista finissimo, avrebbe meritato, nella serie di riproduzioni che integrano la testimonianza, qualche « colore ». Qui sì è il caso di ripetere « quod differtur... ». Infine va ricordato che il Rocchiero, come è suo costume, è oltremodo preciso, e prezioso, nelle notizie biografiche e bibliografiche, nonché nell'elenco delle opere di pittura del Nostro e nelle altre notizie tecniche.

Calendari Isnardi, Oneglia: 1960-1969.

A conoscenza della tradizione ormai vecchia di più lustri della ditta Isnardi di Oneglia di distribuire annualmente calendari ispirati alla vita e all'arte ligure, riteniamo utile, dopo aver segnalato il « *Liguria Antica* » del 1970 (B. L. 1968, pag. 154), ricordare gli « argomenti » illustrati nei precedenti 10 anni: 1960 « *Navi di altre epoche* » (corrette ricostruzioni, con didascalie); 1961 *Devote della Liguria*, e 1962 *Liguria in fotocolor* (soprattutto paesaggi e marine, S. Fruttuoso, Portofino; Cervo, Dolceaqua, il Ponte romano di Andora, Sestri Levante); dal 1963 al 1968: il tema è felicemente costante, « *Liguria antica* », e le immagini fotocolors di particolari architettonici o ambientali per lo più inediti o poco noti delle Riviere, eccezionalmente anche di Genova. Per due anni, 1964 e '65, le immagini sono stampe ottocentesche, sempre a colori (peccato che la didascalia sia limitata al nome della città). Dal '67 alle figure si accompagnano di nuovo le didascalie di largo respiro che erano state già proprie dei primi anni e che sono tornate nel '70, speriamo non infelicitemente, per quel tanto di cui ci sentiamo responsabili...

GINO PIETRO BIGAZZI, *La Rocca degli Aldobrandeschi. Estr. da « Antichità viva », Marzo-Aprile 1970, 32 x 24, pagg. 6, ill.*

Sobria e perspicua « notizia » della rocca — restaurata negli anni Sessanta a cura dell'Autore ed inaugurata il 25 giugno '67 — sulla base della più ampia ed esauriente relazione già da noi segnalata (Boll. Lig., 1966, pag. 87).

Folclore

UMBERTO V. CAVASSA, *Dichiarazioni alla Superba. Genova, Sabatelli, 1970, in 16° pagg. 340.*

Titolo vecchio, perché già di un opuscolo del Cavassa di quarant'anni fa, ma volume nuovo, perché più che triplicato nella mole per innumerevoli aggiunte, e perché pochissimi oggi possono ricordare, e tanto meno leggere, quella prima edizione limitatissima e rara.

Ma il libro resta sostanzialmente quello di allora, perché fermi a tempi che sembrano di ieri, e sono invece tanto lontani, sono quasi tutti i saggi raccolti, e soprattutto perché non esiste più, oggi, quella Genova ancora ispiratrice di spiriti « romantici », come il Nostro, che emerge dalle pagine nuove di stampa. Ed è per questo un libro di viva attualità, in un tempo di intenso rinnovamento, a ritmo (o almeno a « rumore ») di contestazione, ma anche, per riflesso, di ritorno nostalgico alla serenità,

alla pace « romantica » della Genova del passato. Ci basti, per conferma, richiamare l'eccezionale fortuna della recente Mostra di « Genova Vecchia » della Cassa di Risparmio, che ha suggerito a tanti genovesi il rimpianto di un clima cittadino ormai irrimediabilmente perduto, proprio in coincidenza dolorosa con un cataclisma che ha rivelato a tutti quanto sia non solo di pessimo gusto, ma fonte di sciagure, lo sprejudicato disprezzo della « misura dell'uomo » e di un ordine che non tollera che si faccia violenza alla natura. Le divagazioni di Cavassa, nella Genova senza spazio di oggi, non hanno più respiro: ma ricreano quell'atmosfera perduta, per chi le sa leggere con abbandono.

G. G. ROMANA, A. SCHMUCKHER, *Il mito di Gavi*. Genova, Ed. del Giglio, 1970², in 8°, pagg. 184, con 36 figg. f.t.

Questa seconda edizione accresciuta di un lavoro critico, forse il primo veramente tale sul « grande » attore e mimo genovese, che ha incontrato una notevole fortuna, pur non essendo l'abituale conformistica apologia, non può essere valutata in brevi note. Forse ne riparleremo.

ATDANO SCHMUCKHER, *Raccolta di proverbi, detti, sentenze e massime di Martin Piaggio (da manoscritto inedito)*. Genova 1970, in 16°, pagg. 86.

L'Autore ha scoperto al Mazziniano tra le carte del Piaggio un manoscritto inedito di « proverbi », la cui raccolta non si sa quale preciso scopo potesse avere: ma sono oggi un documento importante per l'età stessa in cui la raccolta fu fatta, ed appare molto opportuna la diligente edizione che ce ne presenta lo Schmuckher, fedelissima all'originale, anche nella divisione della materia in sei gruppi di studi. Sono oltre 300 detti, tutti chiaramente tradotti e corredati di note essenziali. In appendice una Bibliografia dei proverbi genovesi e liguri. Si tratta ovviamente di una pubblicazione interessante, nel merito della quale dovremo tornare quando riprenderemo in esame la serie delle pubblicazioni in oggetto che sono fiorite, a Genova e fuori Genova, negli ultimi anni.

A. SCHMUCKHER, *Canti popolari liguri. (Oudilin oudilin oudilena)*. Illustrazioni umoristiche di Marina VIAZZI. Ricerche e analisi dei motivi musicali del M.^o Agostino Paolo CHIABRERA. Genova, ERGA, 1970, in 8°, pagg. 264, molte ill.

Qui dobbiamo limitarci a un'impressione: per la complessità dell'opera come raccolta di materiale, che è certo importante nell'ambito di un folclore di livello popolarissimo; per la presentazione in una veste « multicolore » (pagine a stampa rosse, verdi, violette...), che richiamano, pensiamo consapevolmente, certe edizioni popolari di fine secolo, ma che possono apparire un'ostenta-

zione e certo sono una stonatura con l'oggettivo valore « scientifico » della raccolta; per le figure spesso divertentissime (anch'esse evidentemente riprese da un gusto illustrativo « per l'infanzia » grande e piccina del primo Novecento) e non stonate rispetto agli argomenti, ma a volte un tantino... eccessive. A questa forma in prevalenza divulgativa si adatta bene il commento discorsivo del raccogliatore ed autore, che non ostenta, anzi neanche esibisce quella serietà e diligenza di ricerca e di vaglio che lo ha assistito nel corso della lunga fatica; talché la riterremmo consona anche ad una edizione meno « divulgativa » della presente.

Perché la nostra riserva sta appunto in ciò, che il volume ci sembra un compromesso editoriale tra l'opera buffa, destinata al grosso pubblico (o meglio al pubblico *grosso* — e *grasso*... —) e l'opera seria, scientificamente impostata, che forse era nelle intenzioni dell'A., non più alle prime armi in questo settore della ricerca che lo appassiona visibilmente; e la bilancia si è risolta in netto vantaggio del punto di vista dell'editore, che ha curato anche una presentazione cartonata e dorata, che sa alquanto di stantio. Ma... Dio ci salvi dalle « impressioni »...

Varia

P. E. TAVIANI, *Sì alle Regioni. Interventi in Parlamento e nei Congressi della D.C.*, Roma Civitas, 1970, pagg. 128.

* VITTORIANO ESPOSITO, *Profilo di Adriano Grande*. Savona, Sabatelli, in 8°, pagg. 96.

MARIO GROSSI, *Terre di Lunigiana*. Genova, « Liguria », 1968, pagg. 136, 8 tavv. f.t.

Id., *Rievocazioni di guerra*. Genova, Sabatelli, 1969, pagg. 116, ill.

Due volumi di poesie di un anziano giurista ligure, lunense e genovese, non nuovo alle lettere, che in classiche forme, quali forse si addicono alla sua educazione, esprime due aspetti fondamentali della sua vita; da un lato, in sonetti, l'amore per la terra natia, sentita attraverso una cultura che gli consente di penetrarne nell'intimo lo spirito eterno, e dall'altro, in una forma più sciolta, e perciò più drammatica, una libera « canzone di endecasillabi, settenari, senari... », ripercorre i sentieri di una giovinezza lontana, ma non dimenticata, sul Carso, sul Montello, a Vittorio Veneto; e poi altri sentieri, di una maturità pensosa, e dolorosa, « nella steppa russa », e in Africa ad Alaméin, ove la sventurata epopea di un esercito vinto, ma con tutto l'onore, trova accenti di una consapevolezza serena, senz'odio, come di un vero soldato. È una testimonianza, senza retorica; neanche noi faremo retorica, né « critica » della poesia; è l'espressione di un'anima.

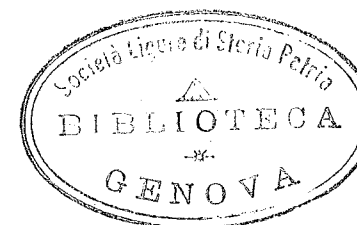
Bollettino Ligustico

per la Storia e la Cultura Regionale

XXII-1/2

1 9 7 0

GENOVA



SOMMARIO

G. FORCHERI, I rapporti patrimoniali fra i coniugi a Genova nel secolo XII	pag. 3
L. GROSSI BIANCHI e T. O. DE NEGRI, I «Palazzi di Genova» del Rubens e «Strada Nuova», I. (Opere di M. Labò e di L. Vagnetti e collaboratori)	» 21
R. DE MAESTRI, Mulini a vento in Riviera. Un esemplare atipico a Verezzi. Con 12 figg. e 5 tavv. di disegni	» 33
T. MANNONI, Sui metodi dello scavo archeologico nella Liguria montana. Applicazioni di geopedologia e geomorfologia. Con 6 ill. Premessa di T. O. De Negri	» 49
P. BERRI, Paganiniana IX	» 65

Rassegne

T. O. DE NEGRI, Due storici palazzi genovesi (a proposito di studi di F. Sborgi ed E. Parma Armani)	» 75
Notizie brevi ed annunci	» 78
La Direzione: Agli Amici	pag. 2, 84
Segnalazioni	» 48, 84

INDICE DELL'ANNO XXI-1969: V. il « Sommario » a pag. 1.