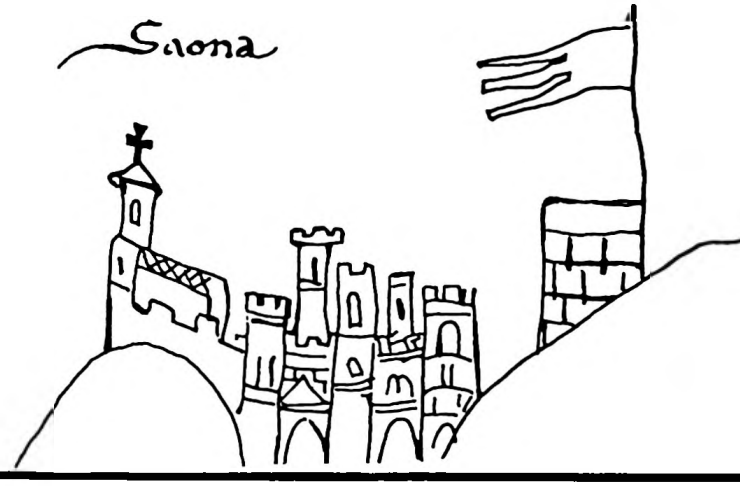
SABAZIA



Biblioteca
Storia
Patria SV

S-SV-SV
0001 SSSP SV
06 004

1988 nuova serie **4**

Ottobre 1987 - Marzo 1988 - Periodico trimestrale
(Spedito nel mese di Aprile)

Autoriz. del Tribunale di Savona N. 228 del 12.1.1983 / Spediz. in abb. post. Gruppo IV pubbl. inf. 70%

Ambiente — Itinerari urbani marginali

Archeologia — Incisioni rupestri in Valbormida

Arte — Per una iconografia ragionata della Madonna di Savona
Antonio Brilla scultore

Novecento — Immagini di Boine
Esperimenti futuristi alla "Fonderia in Metalli"

Storia — Progetti per la facciata dell'Assunta

Tradizioni — Il presepe a Savona e i pastori del Brilla

Sommario:

Itinerari urbani marginali
di Gianluigi Buccheri 1

Immagini di Boine
a cura di Domenico Astengo 3

Per una iconografia ragionata della Madonna di Savona
di Bruno Barbero 6

Antonio Brilla scultore savonese dell'Ottocento
di Franco Tiglio 8

I pastori del Brilla
di Flavia Folco 17

Il presepe a Savona
di Flavia Folco 23

Progetti per la Facciata dell'Assunta
di Cecilia Chilosi 24

Le incisioni rupestri della Valbormida
di Carmelo Prestipino 29

Esperimenti futuristi alla "Fonderia in Metalli" di Varazze
di Danilo Presotto 31

ERRATA CORRIGE

A pagina 8

Sotto il titolo dell'articolo di Franco Tiglio «Antonio Brilla, scultore savonese dell'800...»
per errore è stato omesso il nome dell'Autore
leggasi Franco Tiglio.

A pagina 31

Nel titolo, alla seconda riga, anziché "Fondiaria in Metalli"
leggasi "Fonderia in Metalli".

Referenze fotografiche:
Sergio Gerlo: nn. 1-8-9-10-11-12-13-14-15-16-17-18-19-20-21-47-48-49-50-51-52
Flavia Folco: nn. 28-29-30-31-32-33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-44-45-46
Foto Piccardo & Rosso, Savona: nn. 5-7
Omniafoto, Torino: nn. 22-24-25-26-27
Studio PS2, Savona: n. 23

RIVISTA TRIMESTRALE
edita per conto della
SOCIETÀ SAVONESE
DI STORIA PATRIA

Direttore
Giulio Fiaschini

Redazione
Domenico Astengo / Arrigo Cameirana / Furio Ciciliot / Franco Tiglio / Carlo Varaldo

Grafica
Gian Paolo Parini

Direzione e Redazione
Savona, Piazza della Maddalena 14/4
Tel. 805705

Autorizzazione
del Tribunale di Savona
n. 288 del 12.1.83
Dir. Resp. *Marco Sabatelli*

Un numero *L. 5.000*

Abbonamenti
(c/o Società Savonese di Storia Patria Piazza della Maddalena 14/4; c.c.p. n. 13226170 intestata a Società Savonese di Storia Patria)

Abbonamento annuo L. 18.000
Abbonamento annuo comprendente quota di associazione alla Società Savonese di Storia Patria *e relativi* Atti, L. 35.000

Associazione alla Società Savonese di Storia Patria: *quota annua L. 25.000*

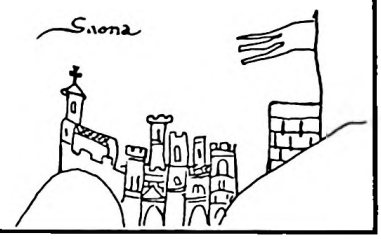
Pubblicità e stampa
"Priamàr"
di Marco Sabatelli
Editore & C. s.n.c.
Piazza Vescovato 11 r. Savona

SOCIETA' SAVONESE
DI STORIA PATRIA
BIBLIOTECA
N° 16750
Entrato il 30 APR. 1988

Biblioteca
Storia
Patria SV

S-SV-SV
0001 SSSP SV
06 004

SABAZIA



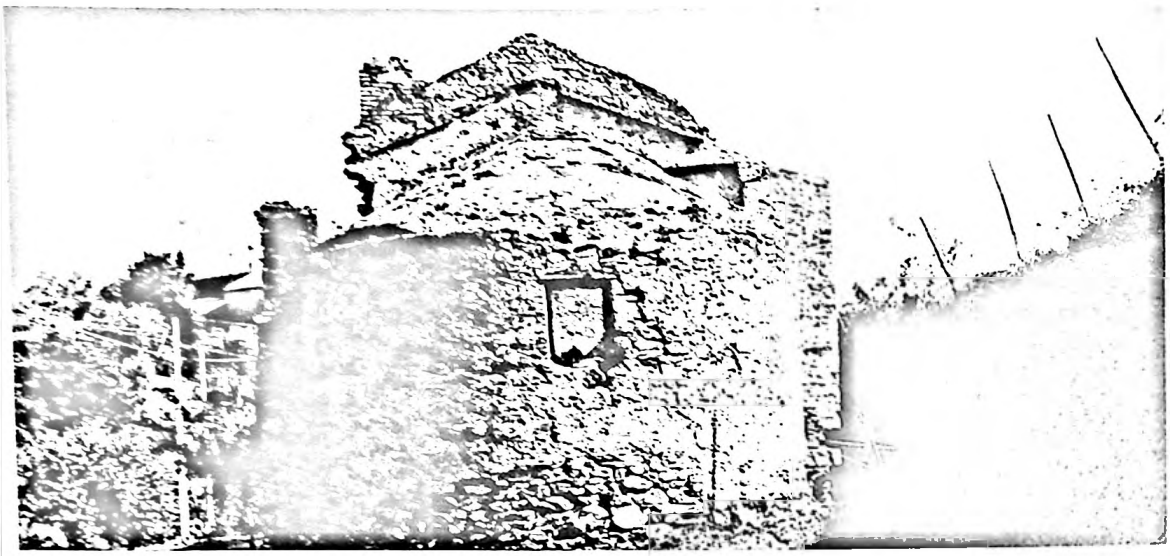
1988 nuova serie **4**

ITINERARI URBANI MARGINALI

Gianluigi Buccheri

Se una domenica di primavera un savonese volesse ricercare i confini della propria città, potrebbe partire dal Prolungamento a mare e percorrere il litorale lungo la Via Nizza; addentrarsi poi nelle nuove periferie di Legino, Chiappino e Chiavella, scendere a Mongrifone, raggiungere Corso Ricci e percorrerlo fino a Lavagnola; da lì, attraverso Ranco, Villapiana, Monturbano, la Villetta, le Funivie, la vecchia darsena, ritornare al punto di partenza. Egli avrebbe forse visto dove finisce la città.

Se volesse poi verificarne le "condizioni al contorno" per sperimentare razionalmente una teoria urbanistica, potrebbe avvalersi della topologia, scienza delle relazioni spaziali che ammette l'equivalenza tra una figura geometrica regolare e la stessa figura deformata. Assunta infatti come regolare la forma della città entro i confini suddetti, potrebbe constatare come la deformazione della stessa sia da attribuirsi alla variazione dello spazio urbano determinatasi prevalentemente a seguito dello spostamento a monte della linea ferroviaria; cosicché la città gli apparirebbe aggrovigliata su se stessa e rivoltata come un guanto: i retri delle case trasformati in fronti e i fronti in retri. Si accorgerebbe inevitabilmente come le deformazioni non siano indolori: mentre in topologia avvengono tramite tensioni — flessioni o torsioni — che provocano dilatazioni, compressioni e tagli, nel tessuto urbano esse si verificano attraverso degradazione, scadimento della qualità degli spazi, lacerazioni sociali, frantumazioni nella coesione della comunità politica. Il nostro bizzarro visitatore potrebbe constatare come le connessioni urbane — linee di collegamento che determinano regioni delimitate da contorni — possono, come in topologia, unire ma anche dividere, demarcare, sdoppiare, separare gli spazi attraversati lungo i loro percorsi. Imparerebbe che lo spazio della città, come quello topologico, è continuamente attraversato dalle connessioni — di locomozione (strade, ferrovie ecc.) o di comunicazione (mezzi di informazione) —; scoprirebbe la città co-



1

me la più aperta tra le regioni, essendo essa il luogo dove più intensi sono gli spostamenti e le comunicazioni e configurandosi quindi come lo spazio di relazione per eccellenza; in tale spazio, fondamentali sono i percorsi, i tracciati, i circuiti, i collegamenti che possono deformare la "forma urbis" torcendola, incurvandola, piegandola, modificandola continuamente pur mantenendola costantemente se stessa, secondo il principio di invariante topologica. I singoli quartieri cittadini attraversati dal nostro curioso viandante sarebbero visti come altrettante regioni topologiche delimitate da confini, reciprocamente interconnesse e relazionate al tutto che è la città; gli spazi percorsi gli apparirebbero non più caratterizzati dalle dimensioni metriche e quantitative ma dalle relazioni qualitative, fisiche, sociali e concettuali di vita; constaterebbe come ambiente e persone si influenzino a vicenda.

C'è una figura, in topologia, conosciuta come "anello di Moebius". Essa si può ottenere incollando insieme i due estremi di una striscia rettangolare di carta dopo averle impresso una rotazione tale da far coincidere i vertici del rettangolo diagonalmente opposti. Anziché un cerchio, caratterizzato da uno spazio interno nettamente diviso dallo spazio esterno, si ottiene così una figura la cui proprietà fondamentale, verificabile facendo scorrere un dito lungo la superficie, è la continuità assoluta tra regione esterna e regione interna, una fusione completa tra spazio esterno e spazio interno.

Affascinato dalla sorprendente analogia tra urbanistica e topologia, l'acculturato viaggiatore, ansioso di approfondire il concetto di continuità applicato alla città, resterebbe deluso nello scoprire che lo spazio urbano è invece per sua natura discontinuo; in particolare discontinuo nelle regioni attraversate: in quella del litorale e nel rapporto tra questa e la regione limitrofa interna; discontinuo nella regione degli insediamenti cosiddetti popolari; in quella dello scambio e del lungofiume, così come nella regione delle prime periferie urbane adiacenti a quelle alto e medio borghesi; discontinuo infine nella regione portuale che segna il confine urbano a mare. Sconcertato e convinto dell'importanza della discontinuità, del frammento, delle differenze interne tra parti di città così significative per la progettazione in tempi di scarse certezze, non gli resterebbe che tentare di "leggere" in maniera diversa le realtà attraversate, interpretandole emozionalmente in prima persona secondo intuizioni meno razionali. Volendo infine trasmettere la propria personale esperienza, così differente eppure così universale dovrebbe affidarsi alla storia e cadenzare il proprio passo con i ritmi della memoria, l'intrigante, inquietante, consolante memoria. Da uomo storico che attraversa regioni storiche, il flusso discontinuo dei ricordi gli affollerebbe nostalgicamente la testa: la Centrale, la passerella alla foce del fiume, il mulino, il pontile, il muretto, il cinema all'aperto, i pescatori, le loro baracche e le loro avventure estive; le Fornaci, i bagnanti, la balera; Legino e Pasquetta al "Polo Nord"; Via Stalingrado, il ponte, le battaglie a sassate tra rioni, le discese con i carretti; il campo della "Valletta", la pista di pattinaggio, gli orti e le "rapate" di albicocche; Santa Rita, Corso Ricci, il campetto sul greto del Letimbro, il campo del "Savona"; Lavagnola, gli amici operai, la Società di Mutuo Soccorso, il primo maggio al "Pilucco"; Villapiana, Piazza Brennero; e poi ancora il carbone, le Funivie, l'Ilva, la Servettaz...

Un viaggio nella memoria, uno spazio della città interiore come quello dell'Ulisse. Esistono ancora le città con i loro continui confini o gli unici itinerari urbani sono quelli discontinui della memoria, arrotolati su se stessi come il nastro di Moebius?

Giovanni Boine in un disegno di Mario Novaro. Questa e le successive illustrazioni sono tratte da "La città di Boine", Imperia, 1987.

IMMAGINI DI BOINE

A cura di
Domenico Astengo

2

In occasione del centenario della nascita di Giovanni Boine, avvenuta a Finalmarina il 2 settembre 1887, il Comune d'Imperia e la Regione Liguria hanno promosso alcune manifestazioni commemorative che "Sabazia" intende segnalare per la civiltà e l'assenza di retorica con cui la città dove Boine trascorse gli ultimi anni della sua vita ha saputo ricordare una figura di sicuro rilievo europeo eppure strettamente legata alla cultura e all'ambiente locali. Dal 17 dicembre 1987 al 31 gennaio 1988, presso il Centro Culturale Polivalente, è stata allestita da Carla Franzia una mostra di immagini e documenti, La città di Boine, *curata da Mariateresa Anfossi, Domenico Astengo e Franco Contorbia. Il catalogo, edito dalla Litografia Centro Stampa Offset, raccoglie anche i saggi critici di Eugenio Garin, Mario Luzi, Edoardo Sanguineti, Francesco Biamonti, Ada De Guglielmi. Il 18 dicembre 1987 si è svolta una giornata di studi, presieduta da Matilde Dillon Wanke, con interventi di Franco Paolo Oliveri, Gianni De Moro, Davide Puccini, Giuseppe Conte e Franco Contorbia. Quest'ultimo contributo, particolarmente nuovo e stimolante, viene qui presentato nelle sue linee essenziali attraverso la libera rielaborazione di Domenico Astengo.*

Giovanni Boine, una tra le voci più alte e più segrete del nostro Novecento, era forse il personaggio che meglio si adattava all'insolita proposta di Franco Contorbia, che ha voluto disegnare un fine, variegato mosaico le cui tessere ricompongono *l'immagine* dello scrittore ligure quale si è costituita attraverso il processo, discontinuo e contraddittorio, che dalla morte (1917) arriva alle soglie della seconda guerra mondiale. Niente storia della critica, si badi, piuttosto l'idea, il giudizio, il ricordo che di Boine, scomparso a soli trent'anni dopo una lunga e feroce malattia, si sono formati scrittori, celebri amanti, amici di Porto Maurizio e di Oneglia: tra mito e realtà, come sempre. Un altro caso Campana? Le cose non sembrano così semplici, ma siamo appena agli inizi e la sorprendente serie di testimonianze allineate da Contorbia può far intuire i termini di una biografia umana e culturale che certo non ha esaurito la sua forza di suggestione.

Come Stendhal, aveva trovato subito molti lettori congeniali e molti li ritroverà anni e anni dopo. Cecchi, Serra, Rebora, Campana, Croce si sentono in obbligo di affrontare l'autore del *Peccato* e Croce, addirittura, "mette in atto un intervento poliziesco per far tacere la contestazione del più giovane interlocutore", arditamente intervenuto sulla "Voce". Polemica dura, conclusasi in amaro distacco, nel 1914, anche tra Boine e Prezzolini, divisi sul problema dell'"idealismo militante" vociano, che a Boine sembrava una incongruenza "perché la filosofia è filosofia (è contemplazione) e la propaganda e le affermazioni e le necessità pratiche sono altra cosa"; mentre a Prezzolini filosofia e storia apparivano "termini identici": "Non v'è retta azione che non sia giusto pensiero, né retto pensiero che non sia giusta azione". Ironico, divagante, acutissimo recensore sulla "Riviera Ligure", Boine provoca l'irritazione di Vincenzo Cardarelli, che da San Remo si sfoga, scrivendo a Cecchi il 21 gennaio 1916: *Grazie della rivista. Giovanni Boine diventa sempre più odioso. C'è in lui la psicologia del ligure pertinace, grossolano, riottoso, sgraziato. Assolutamente privo di inquietudini e di onestà. Tutto fondato sopra presunzioni di simpatia, di competenza, di elezione quasi, che non so chi gli dà il diritto di ritenere dimostrate. Il suo modo di orientarsi davanti a uno scrittore à un che del compratore all'ingrosso, di gran bagarino di anime e sistemi...* Ma quel provinciale che non si cura di vibrar fendenti, che mescola lirismo e disperazione, il dileggio e l'elogio profetico, incuriosisce Cardarelli e lo spinge, qualche mese dopo, a Porto Maurizio. Dell'incontro, Cardarelli non si pente — *ora io non gli potrei più voler male* — e ne ricava un'impressione contrastante: *Non so che dire. Mi pare che somigli curiosamente a Amendola. Poi ricorda Slataper. In certi momenti perfino De Robertis. È il solito giuggiolone, figlio di mamma, onesto, borghese, erudito, kantiano, un mostro di simpatia per le nostre donne, a cui siamo ormai abituati.*

È il maggio 1916, un anno giusto dalla morte di Boine, una morte che susciterà grande emozione, come registrano le molte lettere inviate a Mario Novaro che si era assunto l'incarico, giorno per giorno, di dedicare a Boine in agonia "una sorta di bollettino medico", trasmesso agli amici più cari. Rammentiamo le scarne, intense parole di Camillo Sbarbaro: *Caro Novaro, mi mandano ritagliata da un giornale la notizia della morte di Boine. È vera? Come fu? Ne soffro profondamente. È uno di meno e siamo già tanto pochi che ci intendiamo anche senza esserci mai visti, anche senza averci mai scritto. Non perché era stato esageratamente buono con me, ma perché era un "fratello"...*; di Dino Campana: *Mi dispiace di non essere in grado di far conoscere tutta la stima il rispetto profondo religioso che ho per Boine;* o di Clemente Rebora, ricoverato in ospedale per un trauma nervoso, che scrive angosciato alla madre: *È morto Boine! — uno dei pochissimi di cui la*

"Pini dal pennello". Disegno a matita di Mario Novaro.

3

grandezza italiana avrebbe avuto "bisogno"; per me qualcosa d'insostituibile. Sono lettere che valgono anche a misurare il profilo degli epistolografi: così la nota più stonata, la più "fessa" — dice anzi Contorbia — risulta quella di Piero Jahier, il quale, con "la generosa educazione di combattente che non ha ancora capito che cosa sta facendo", osserva: *almeno gli fosse stato concesso di morire per la patria; avrebbe così concluso volentieri la sua vita, Giovanni Boine.*

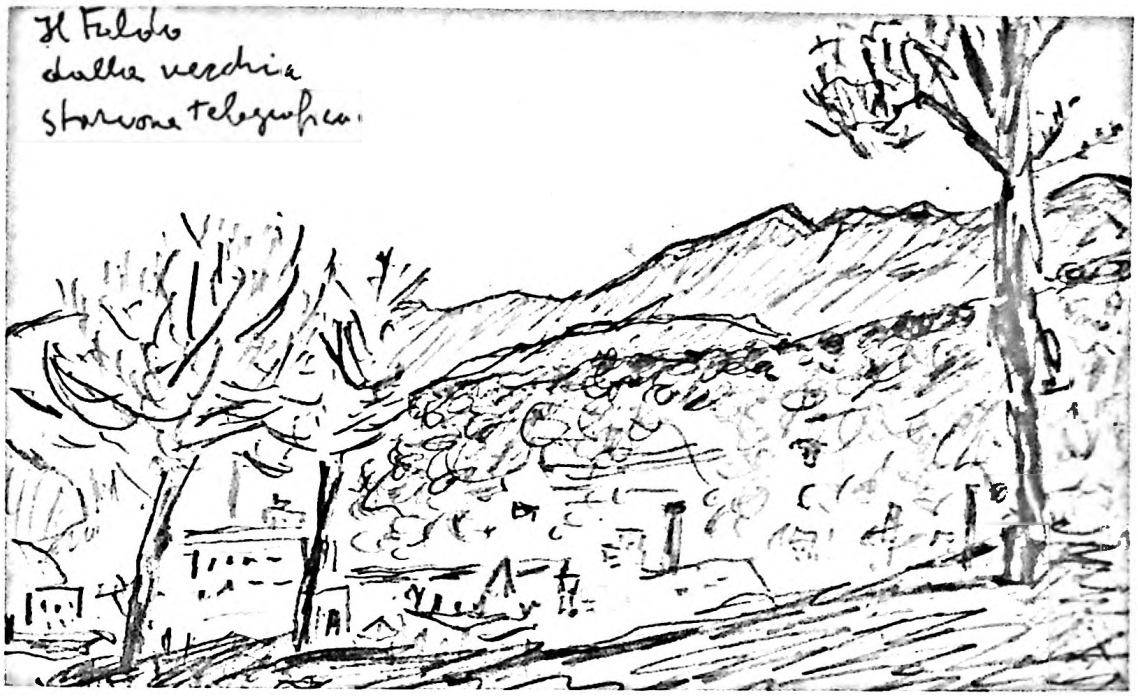
Oltre le lettere, i diari, gli articoli commemorativi; e anche qui un inventario sommario registra l'innesco subitaneo di un processo mitopoietico che ha le sue radici nel bisogno di fare i conti con una figura che se non viene beatificata dalla morte, come capita a Renato Serra, significa sempre una "presenza" da cui ci si vuole sdebitare con le parole e la riflessione, perché quella di Boine era pur sempre stata un'esperienza non solo letteraria, ma un'esperienza pagata con una interminabile sofferenza. A tutti, o quasi, pare subito evidente che Boine non aveva barato, non aveva mai ridotto la letteratura a espediente, a dilettevole esercizio di stile. *Era della razza triste dei solitari, con pruriti d'apostolo, con brividi di santità, con estenuazioni di misticismo* — scrive Papini sul "Resto del Carlino" — *Un moralista, insomma. Il che non vuol dire sempre un uomo morale e neppure predicante,* prosegue, intuendo il valore di una poesia che sapeva equilibrare le ragioni del proprio io con le "tragedie astratte", le "introspettive dolorosità" con "le domande che fanno pensare a risposte anche più tremende". Colpiva in Boine la febbre della passione, quella sua voglia di trovare da solo, dopo delusioni e sconfitte, un percorso originale. Papini, per primo, rivelava il fascino di Boine: la forza di uno spirito che aveva attraversato tutta l'angoscia di una morte annunciata, lucidamente, senza cadere nel pietismo, senza vantarsi di conversioni impossibili ma senza nemmeno abbandonarsi a "conclusioni agghiacciate".

"Un tipo alla russa", dostojewskiano, come più tardi ripeterà anche Soffici, colpito, durante il primo incontro milanese con Boine, da quella figura "alta e robusta", dalla faccia colorita "come di campagnuolo, adombrata da una peluria castanea". L'espressione era aperta e schietta, gli *occhi lucenti e cupi ad un tempo, come approfonditi da un pensiero malinconico, un poco timidi e fuggitivi come quelli di un adolescente troppo sensibile, o di una donna pudica.*

La serie delle testimonianze si allungherà: Cecchi nei *Taccuini*, Montale nel *Quaderno genovese*. Chi prende una distanza interiore da Boine è invece Prezzolini, che il 19 maggio 1917 annota sul diario: *Morte di Boine. Son turbato di non sentire più profondo dolore. Manco forse di generosità, perché avemmo una polemica? No, non ho risentimento. Ho dimenticato tutte le polemiche, dopo esser stato in polemica. Forse quella sua aridità ed asprezza verso tanti e saperlo in rotta persin con Amendola e le frasi di Papini sulle donne che aveva, chi sa, mi impediscono di sentire profondamente la perdita.*

Ma è oltre la linea dello scontro, della pura memoria letteraria o della suggestione fulminante, è soprattutto a Mario Novaro, che Contorbia invita, perché se dal 1910 al 1917 Boine ebbe vicino un amico intelligente e discreto questo fu Novaro. A caldo, lacerato dal dolore, Novaro traccia un ritratto trepido che potrà essere corretto ma non sostanzialmente tradito senza sfidare l'ingiustizia dell'appros-

"Il Faldo". Disegno a matita di Mario Novaro.



4

simazione. "Dolcezza", "durezza", "profezia" sono le qualità che segnano il Boine di Novaro, visitato da una terribile crisi dalla quale non uscì mai perché mai gli riuscirà di vincere il contrasto ardente tra l'amore eroico dell'ordine nello spirito e la vastità del mondo reale, opaco, eternamente sfuggente alle briglie delle categorie del pensiero.

Ci viene incontro un Boine drammatico, che si libera con "tragiche ansie" dalla religione, estasiato e perplesso dal terribile caos del mondo, perseguitato nelle notti di incubo dall'ombra della morte. Davanti al fallimento della fede e della ragione non restava che la pausa della poesia, la sosta nel quieto, limpido orizzonte — ulivi e mare — di Porto Maurizio. Proprio le ultime righe di Novaro fanno comprendere, là dove egli accredita a Boine bontà dolorante, accessi di ribellione, amoralità, esuberanza dionisiaca, che il "ritratto", lungi da essere concluso, si offre a nuove contrastanti interpretazioni. Seguendo ancora Franco Contorbia, ne indichiamo alcuni punti significativi: il più alto, nella costruzione della mitologia boiniana, è certo il romanzo di Sibilla Aleramo *Il Frustino* (1932), dove si attua, attraverso lo spostamento radicale dei nomi e dei luoghi, l'impiego delle vicende sentimentali vissute da Sibilla con Clemente Rebora, Michele Cascella e, appunto, Giovanni Boine, che ebbe con l'Aleramo una storia rapida e cruda, qui risolta letterariamente in prolisse volute tardodecadenti.

Su un altro versante, tra il romantico e il familiare, ci sono i ricordi degli amici di Porto, Guido Edoardo Mottini e Giovanni Battista Parodi, che pagano definitivamente il loro debito, e, ancora diversamente, Camillo Pelizzi, autore di un intelligente tentativo, con *Gli spiriti della vigilia* (1924), di appropriazione indebita di Boine da parte del fascismo.

Nei tardi anni Trenta è la volta degli ermetici a misurarsi con Boine, poi il percorso diventa più carsico, meno facile a ricostruire: Boine sarà oggetto di prevalenti rimozioni o sarà assunto in discorsi che in qualche modo non lo riguardano, non escluso, negli anni Cinquanta, la "preoccupazione politico-pedagogica" della critica di ispirazione marxista, che si propone di distinguere Boine dai "cattivi" reazionari Croce e Prezzolini...

Per concludere, e fermare quindi in una cifra la sorte inquietante del personaggio, Contorbia mette in salvo l'esplicita e decisiva attestazione di una conflittualità di fondo che, presente durante la vita di Boine, non si esaurisce neppure di fronte alla morte.

Cardarelli, infatti, che aveva un carattere forse ancora peggiore di quello di Boine, sempre scrivendo a Cecchi, il 4 agosto 1917, alza il dito e, sincero e brutale, pare liquidare la partita, dichiarando la propria irriducibile ostilità: *Bisogna essere pietosi e giusti coi morti e con i vivi. Io l'ho rispettato più che ho potuto. Ma se tu avessi visto il ghigno infantile con cui quel giorno provocò il mio orgoglio, e avessi udito che sorta di espressioni insopportabili. Mi pareva d'esser tornato ai tempi in cui un pover'uomo che volesse camminare libero per le strade era costretto un momento a fare i conti con Prezzolini...*

Ma alla fine, emblematicamente, si ricrede: *Nè la morte di Serra, nè quella di Slataper mi hanno toccato così a fondo. Se non avessi avuto la coscienza tranquilla sarebbe stata una cosa molto brutta. E ora io quassù sento tutta la tristezza, la solitudine, il destino romantico della sua morte...*

PER UNA ICONOGRAFIA RAGIONATA DELLA MADONNA DI SAVONA

Bruno Barbero

Ho avuto recentemente occasione di visionare alcune inedite versioni della Madonna di Misericordia di Savona.

Una tela, in particolare, (fig. 1) riveste una certa importanza in quanto l'elevato livello qualitativo e alcune particolarità iconografiche complessivamente estranee alla produzione savonese paiono ricondurla all'ambito genovese degli inizi del XVIII secolo, attorno a Domenico Parodi.

Gli angeli riccioluti, abbigliati come i vanagloriosi patrizi ritratti con gusto francese da Antonio Maria Delle Piane, richiamano infatti abbastanza da vicino le figure allegoriche affrescate da Domenico Parodi nella *Gloria della famiglia Negroni* a Genova. Si confrontino in particolare le figurette ai quattro angoli della medaglia centrale nell'affresco genovese con i personaggi a sinistra, ai piedi della Madonna di Savona.

Anche l'atteggiamento del beato Botta, anziché rifarsi alla tipologia comune in ambito locale, si riallaccia direttamente a fonti "dotte": le figure dormienti care alla cultura romana che Domenico Parodi ben doveva conoscere.

Non va peraltro dimenticata, nel proporre il nome di Domenico Parodi o della sua immediata cerchia quale autore della tela, una certa consuetudine dell'artista genovese con il tema della Madonna di Misericordia, in quanto nel 1736 gli vengono commissionati a Savona i disegni degli apparati effimeri per le celebrazioni del secondo centenario dell'Apparizione.

Si è sottolineato che, a prescindere dalle indubbie qualità formali, la tela presenta un qualche interesse sotto il profilo iconografico.

Lo studio delle tipologie nelle raffigurazioni artistiche della Madonna di Misericordia di Savona è purtroppo in fase tutt'altro che avanzata: l'abbondante materiale pittorico, incisorio, ceramico non è stato sinora affrontato con metodo. L'ultima occasione perduta — assai grave per la portata dell'impegno finanziario e la risonanza dell'opera, molto valida in altri settori di storia e storia dell'arte — è costituita dal volume miscellaneo *La Madonna di Savona* edito in occasione del 450° anniversario dell'Apparizione, ove l'approccio iconografico è ridotto a un coacervo disorganico di notizie e di tavole non pertinenti con il testo.

Lo studio dell'iconografia della Madonna di Savona non risulterebbe poi particolarmente complesso, in quanto i tipi principali si riducono in definitiva a poche unità.

Ci auguriamo pertanto possa essere quanto prima affrontato, limitandoci in questa sede ad alcune note generali.

Il tipo più antico, caratterizzato da un impianto rigidamente frontale della Vergine, con le braccia distese ad aprire il manto, è quello presentato dalla Madonna in marmo commissionata per il Santuario di Savona nel 1560 allo scultore Pietro Orsolino. Il tipo deriva chiaramente dalle Madonne di Misericordia di tradizione medioevale, di probabile origine cistercense, con il manto aperto ad accogliere il popolo sacro e profano, a simboleggiarne la protezione contro i pericoli materiali e, talvolta, l'ira divina. Ad esso si rifanno direttamente gli altri esempi antichi, come la xilografia che orna il frontespizio degli Statuti Savonesi del 1610, o il ricamo sul velo da Calice della metà del XVII secolo, conservato nel Museo del Tesoro del Santuario.

Questo tipo subisce semplicemente una rotazione laterale della figura, una lieve inclinazione del capo della Vergine e un maggiore movimento del mantello nell'altorilievo di Cosimo Fancelli per la Cappella Gavotti in San Nicola da Tolentino a Roma. Tuttavia bastano queste poche varianti a mutare il signifi-

5 Fig. 1

Domenico Parodi, «Madonna di Misericordia» (Savona, collezione privata).

Ignoto sec. XIX, «Madonna di Misericordia» (Savona, collezione privata).

Fig. 2 6

cato dell'opera, che focalizza l'attenzione sull'episodio dell'Apparizione della Vergine, perdendo il senso di abbraccio e protezione delle Madonne medioevali, ancora presente nel marmo dell'Orsolino.

Gli aspetti peculiari dell'altorilievo di Cosimo Fancelli, non escluse le nuove notazioni paesaggistiche, vengono direttamente riprese dalle incisioni romane di V. Franceschini, antiporta del volume di A.M. Monti *Diva Virgo Savonensis beneficia eius et miracula* stampato a Roma nel 1726, e di Antonio Giovanni Faldoni. La versione di maggiori dimensioni del Fandoni, probabilmente eseguita nel 1736, presenta un ulteriore movimento del mantello che l'accomuna, in controparte, a due versioni di Giovanni Agostino Ratti: una tempera dipinta per le celebrazioni di quell'anno e attualmente conservata nella Cattedrale di Savona, e un affresco nella Cappella di Villa Durazzo, poi Faraggiana, in Albisola Marina. Proprio per l'inversione del brano di mantello mosso dal vento a coprire le ginocchia della Vergine saremmo propensi a ritenere l'incisione derivata dalla tempera e non il contrario. Sono evidenti in ogni caso gli influssi della cultura classicistica romana, non immune peraltro da cospicui prestiti berniniani (si confronti ad esempio la statua di Sant'Agnese tra le fiamme di Ercole Ferrata nella chiesa di Sant'Agnese in Piazza Navona).

Fig. 3 7

Ignoto sec. XVIII-XIX, «Madonna di Misericordia» (Savona, collezione privata).

Il tipo di Pietro Orsolino costituisce invece ancora direttamente la fonte di molte altre derivazioni barocche come quella di Bartolomeo Guidobono nella chiesa di San Domenico, caratterizzata da un pronunciato movimento delle anche e da una maggiore apertura del gesto, che viene pure riproposta, in controparte, e portata a più estreme conseguenze, da Domenico Parodi nella Madonna di Misericordia presentata all'inizio di questo lavoro.

Anche numerose copie probabilmente ottocentesche si riallacciano palesemente, e senza molte varianti, all'iconografia più tradizionale (fig. 2).

In epoca tardo barocca si assiste inoltre alla comparsa di una tipologia completamente nuova, in cui la Madonna è caratterizzata da una figura flessuosa, con l'indice della mano destra rivolto verso l'alto, i piedi uniti poggianti su una nube circondata da angeli. L'invenzione di questo tipo, flesso e teso come un arco e come una molla d'orologio, è indubbiamente da attribuirsi a Domenico Piola, come risulta da, peraltro tarde, edizioni a stampa. Il tipo, ripreso dall'ignoto autore dell'affresco sull'altare della Cappella della Crocetta, per il resto decorata da Bartolomeo Guidobono, ebbe notevole fortuna nel XIX secolo, finendo ripetuto quasi senza varianti in stampe, maioliche, persino "ex voto".

Parzialmente derivate da questo precedente, ma non prive di autonomia, compaiono nel XVIII secolo due versioni assai interessanti: nella prima, attribuita a Gio.Agostino Ratti, in collezione privata savonese, alla tensione a molla di orologio del Piola è sostituita una flessione del ginocchio sinistro e un'accentuazione del panneggio, mentre l'indice destro elevato viene eliminato in favore di un'apertura di braccia più tradizionale.

Nella seconda, di cui presentiamo un inedito esemplare (fig. 3) di ignoto del XVIII-XIX secolo, ma che pare aver avuto un qualche successo anche nell'ambito di Paolo Gerolamo Brusco, la Vergine appare scendere dal cielo col ginocchio destro completamente piegato e le gambe alquanto divaricate. Questa tipologia sembra poi progressivamente abbandonata nel corso dell'Ottocento, favorevole ad un recupero di stampo neoclassico di forme più linerari e, forse, in ragione di una qualche apparente "sconvenienza" della posa.

Antonio Brilla, scultore savonese dell'800

ACCONTENTANDOSI DI MAGRI GUADAGNI MODELLÒ STATUE DI MARTIRI E DI SANTI ANCHE PER POVERE CHIESE DI CAMPAGNA

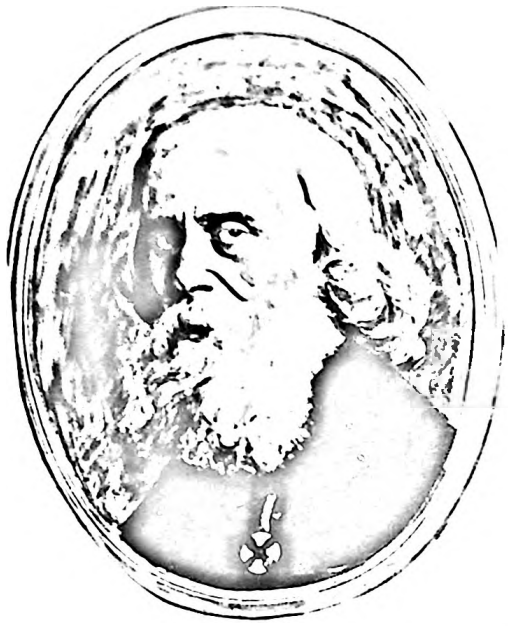
Antonio Brilla, il più illustre scultore savonese dell'Ottocento, fu un autodidatta in un'epoca in cui l'Accademia con i suoi dogmi esercitava una piena egemonia sulla vita artistica italiana. Cresciuto e formato alla scuola del padre e del nonno, muratori secondo una "professione tradizionale da secoli nella famiglia sua" [1], ma anche intagliatori in legno e modellatori d'argilla, dall'ambiente familiare trasse l'amore per la creta e per la plastica, dimostrando una precocissima disposizione ed uno straordinario talento nel modellare figurine presepiali, piccoli gruppi, crocefissi, acquasantini.

A otto anni fu collocato come apprendista in una fabbrica savonese di ceramica, ove ben presto dimostrò eccezionali capacità, per cui "di nove anni imprese a lavorare a cottimo" [2]. A 14 anni iniziò ad intagliare il legno e scolpì una testa di Medusa. Ma Antonio, in verità, più che vasi, stoviglie e pastori, sognava di fare statue e allora i suoi lo mandarono, ogni tanto, presso lo studio del pittore Agostino Oxilia, loro parente, perché imparasse il disegno e la pittura. Frattanto il talento del ragazzo era divenuto oggetto di generale ammirazione, sì da indurre un nobile mecenate savonese a proporre di mandare a proprie spese il giovane artista a Roma, perché potesse istruirsi nell'arte presso la più famosa accademia di quel tempo. Sfortunatamente la proposta non venne accolta dai genitori del Brilla, siccome il giovane era "di grande aiuto" per la famiglia.

Aveva sempre con sè carta e matita

La rigida educazione di un ambiente familiare profondamente religioso, sobrio e severo, la dedizione al lavoro acquisita fin dalla tenera età con orari inflessibili (in casa Brilla non si conosceva l'ozio: sveglia alle cinque del mattino, conclusione della giornata lavorativa alla mezzanotte), e, non meno determinante, la sfumata possibilità di accedere all'Accademia, ebbero profonde conseguenze sulla formazione artistica del Brilla e sugli sviluppi futuri della sua carriera. Certamente questi episodi hanno contribuito a maturare assai presto la sua personalità, fortificandone gli aspetti più positivi, come la dirittura morale, la inflessibilità del carattere, la volontà, la tenacia e il profondo senso religioso, che avrebbe poi improntato tutta la sua vita; ma hanno anche accentuato una già innata modestia ed una istintiva umiltà, che lo hanno tenuto piuttosto chiuso nel suo piccolo mondo. Le sue stesse non numerose amicizie sono state sempre contraddistinte da un grande rispetto e da una timida discrezione, più che da profondi sentimenti di fratellanza e di affetto.

Forte dell'eredità di questo patrimonio mo-



8

Michele Brilla: ritratto di Antonio Brilla — anno 1887 — collezione privata — Parma.
Antonio Brilla nacque a Savona il 22 settembre 1813 da Giacomo e Concessa Nervi. Intensissima fu l'attività di questo scultore: si dice che abbia eseguito circa tremila opere, e forse più, disseminate nelle principali città italiane, dalla Liguria alla Sicilia, e in moltissimi centri minori e anche oltre Oceano. Dimostrò interesse per diversi materiali, dall'argento all'avorio, dal legno al marmo, al gesso; si occupò anche di ceramica, dirigendo per alcuni anni, dal 1860, la fabbrica savonese di Sebastiano Ricci e operando presso le manifatture Poggi di Albisola e A. Folco di Savona. Coltivò pure la musica (era secondo violino nell'orchestra del Duomo) e la pittura: la Guastavino fa menzione di un suo giovanile autoritratto, oggi disperso. Nella Pinacoteca di Savona è presente, di mano del Brilla, un ritratto di Paolo Boselli. Lavorò sempre con ritmi forsennati e con proverbiale speditezza fino a tarda età. Nell'estate del 1890, ultimate le compo-

9

10

sizioni nelle Cappelle del Sacro Monte di Crea, dopo una breve sosta a Savona, si trasferì in Savoia per eseguire due gruppi, "La Visitazione" e "La Presentazione di Maria al Tempio", che gli erano stati commissionati dalle Suore della Visitazione di Annecy e di Chambery. Fu questo il suo ultimo importante impegno di lavoro. Poco dopo il suo ritorno dalla Savoia, la sua salute, già minata da una precedente crisi, subì una preoccupante ricaduta e l'artista fu costretto ad interrompere la sua attività e a tenere il letto. Ogni cura riuscì vana: la morte lo colse il mattino del 15 gennaio 1801.

11

Antonio Brilla: La Giustizia, Parrocchia di Vado Ligure.

rale il Brilla riuscì a costruirsi da solo la sua accademia, svolgendo un vero e proprio apprendistato, guidato dalla caparbia volontà di imparare, che lo spinse alla ricerca accanita di opere d'arte, di quadri e di statue, disegnando senza tregua quanto poteva osservare soprattutto nelle Chiese, ove soleva intrattenersi alla domenica, dopo le funzioni. L'abitudine al disegno e allo studio delle opere dei Maestri resterà una regola fissa per il Brilla, anche nel futuro: "Aveva sempre con sè carta e matita e qualunque dipinto gli cadesse sott'occhio, qualunque oggetto improntato al bello artistico, era da lui prontamente delineato sulla carta. E siccome era dotato di meravigliosa memoria, fu questa non ultima causa del suo rapido avanzamento" [3].

Contribuì infine alla sua formazione un soggiorno di tre mesi a Firenze in compagnia del marchese Gerolamo Gavotti, amante dell'arte e scultore egli stesso. A Firenze il Brilla frequentò Musei, Gallerie, Chiese e disegnò tutto ciò che vi era di artistico, conobbe il Dupré, col quale avrebbe poi intrattenuto una lunga, ma riguardosa, amicizia, e avvicinò anche Lorenzo Bartolini, titolare della cattedra di scultura all'Accademia Belle Arti di Firenze ed esponente del movimento romantico che si opponeva al neo classicismo del Canova.

Il manierismo del Brilla

Lo studio dei Maestri rappresentò per il Brilla la morfologia, la pratica e la grammatica dell'arte, nel convincimento che l'acquisizione delle regole e dei canoni applicati dai grandi artisti fosse il vero e unico mezzo per impadronirsi anche della perfezione dell'arte.

Convincimento mal posto, naturalmente, sia perché fondato su una concezione astrattamente eclettica dell'arte, sia perché, confondendo arte e mestiere, e impegnandosi esclusivamente nello studio delle opere, egli aveva completamente dimenticato la natura e la realtà, e cioè la spontaneità dell'arte. Insomma, non si era reso conto che prendendo a prestito i modi di altri autori, anche se eccelsi, soffocava la creatività e sfociava direttamente nel "manierismo", inteso nel senso di "imitazione di una o più maniere".

Ma egli era un pragmatico, non un idelogo, e non poteva misurare i pericoli che gli stavano di fronte.

Neppure i famosi precetti enunciati dal Taine ai suoi allievi dell'Accademia di Parigi — "nascere dotati di genio, e questa è opera dei vostri genitori, non la mia; lavorare molto al fine di assicurarsi una perfetta conoscenza del mestiere, e questo è il compito vostro, non il mio" — avrebbero potuto aggiungere qualcosa che un artista della sua perseveranza già non conoscesse e praticasse. Che cosa avrebbe potuto fare di più un artista che come il Brilla non aveva avuto, con la nascita, l'incommensurabile dono del genio? Non vi è esempio più lampante di costanza e dedizione assoluta al proprio mestiere di quello fornito dalla sua instancabile operosità. Egli aveva veramente il fuoco dentro, una gran voglia di imparare e di fare, volontà e talento manuale da vendere. Ma gli mancava qualcosa che — in assenza del genio — è essenziale: la cultura.

Evidentemente il Taine, nel suo inoppugnabile assioma, di grande efficacia demagogica più che critica, non aveva considerato il rapporto tra arte e cultura, che invece è presente nel processo formativo dell'opera d'arte. La cultura come pensiero e riflessione; come critica e autocritica, come conoscenza riflessa dell'artista, il quale, quando crea, raccoglie e

pagina a fronte:
Antonio Brilla: San Giacomo, Oratorio di San Nicolò, Albisola Superiore.

pagina a fronte:
San Paolo, Parrocchia di Pietra Ligure.

12

Antonio Brilla: La Regina del mondo, gruppo ligneo, Cattedrale di Mondovì.

condensa nell'opera l'esperienza del proprio rapporto con la realtà, i suoi punti di vista, le sue azioni e reazioni di fronte al mondo che lo circonda.

Del resto già i contemporanei del Brilla in più occasioni sottolineando con enfasi apologetica le sue straordinarie capacità, avevano anche osservato che "se avesse attinto le discipline artistiche nelle accademie di Firenze e Roma, sarebbe riuscito un altro Michelangelo!" [4], implicitamente riconoscendo le insormontabili lacune della sua formazione culturale.

Non sapeva dar rifiuto a nessuno

Un aspetto propriamente sintomatico della personalità del Brilla e della sua istintiva inclinazione per la plastica, che attesta fra l'altro in lui una autentica tempra di scultore, è costituito dalla sua aspirazione, mai repressa, al monumentale, a creare qualche grandiosa opera in marmo o in bronzo, con la quale consacrare la sua arte. Ma un incarico di questo genere non l'ottenne mai ed egli si accontentò di perfezionare quella composizione (gesso, cemento e calce) appresa dal padre e dal nonno, muratori e stuccatori di grande esperienza, modificandone la formula di base per ottenere una materia più resistente e compatta, simile al marmo, con la quale poté lavorare in grande ed eseguire opere di notevoli dimensioni e di relativo poco costo.

Un altro grande fattore che risultò determinante per la qualità del suo lavoro, spesso così disuguale, è rappresentato dalla sua totale soggezione alla committenza. Senza dubbio l'attività artigianale del padre e del nonno contribuì ad introdurlo in un giro di lavoro così intenso da trovarsi ben presto assediato da una selva di ordinazioni di piccolo cabotaggio provenienti da una committenza minore, povera, artisticamente poco esigente e poco evoluta, in forte ritardo culturale, la quale, peraltro, aveva bisogno di un artista come il Brilla, già largamente ammirato, esperto, capace, puntuale e soprattutto non esigente nei prezzi.

"Con tanto lavoro sulle braccia" egli dovette trasferire il proprio studio in un locale più vasto, sempre in vico del Vento, dal quale incominciò a sfornare una folla di statue, di gruppi, di Crocefissi, di Madonne, di Santi, in legno, in avorio, in gesso, in terracotta, accontentando parroci e confraternite, Chiese, Oratori, Santuari, Pii Istituti, Comunità e Ordini religiosi, e tutti coloro che ricorrevano a lui per poter avere la statua del loro Santo Patrono, o per abbellire la loro Parrocchia, spesso denunciando apertamente le loro scarse disponibilità e, insieme, la fiducia nella sua comprensione. E in effetti il Brilla "che non sapeva dar rifiuto a nessuno, accettava anche i magri guadagni" [5].

L'imitazione dei classici

Forse il Brilla considerava i suoi lavori con

13

occhi diversi dai nostri: egli si preoccupava fondamentalmente che essi risultassero innanzitutto corrispondenti alle esigenze dei committenti e alla funzione che dovevano assolvere, che era quella di alimentare la fede: la scarsa qualità artistica di una statua non ha mai impedito l'esercizio del culto, nè fermato lo slancio e la devozione dei fedeli. Pertanto egli tendeva ad enfatizzare adeguatamente il contenuto religioso delle sue opere, disinteressandosi completamente degli aspetti formali delle medesime. Si comportava cioè come uno scrupoloso artigiano o come colui che concepisce la funzione dell'artista quale produttore di oggetti e di immagini, che contengono in sè un particolare valore di funzionalità etica e religiosa e che sono diretti ad un pubblico pienamente partecipe di questa mentalità e di questa convinzione [6].

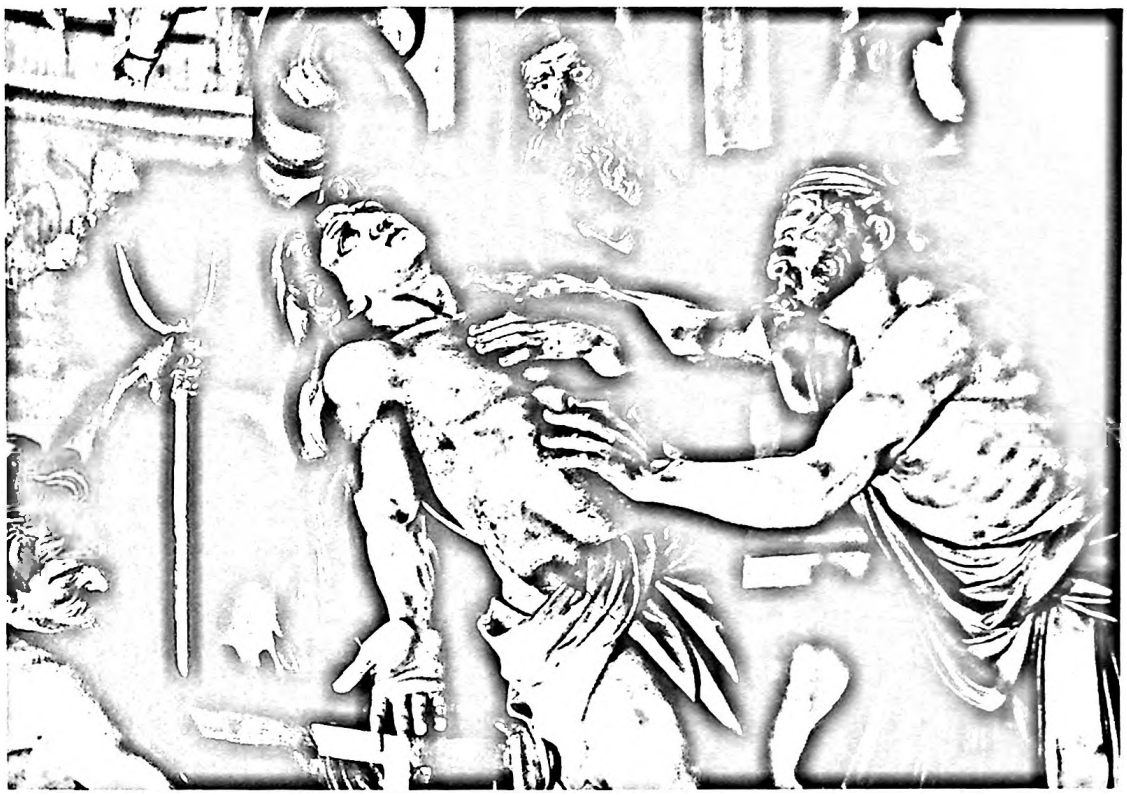
Si può, infine, plausibilmente invocare come scusante per le opere più impegnative, e tuttavia non pienamente risolte, lo spirito del secolo e il ritardo culturale dell'ambiente in cui lo scultore savonese si era formato e operava. L'Ottocento non fu proprio un grande secolo per la scultura in genere, tanto meno per quella ligure e savonese in particolare. In tutta la Liguria l'ideale neo-classico era stato accettato passivamente, più che vissuto nel profondo. Questo stile era sorto da motivazioni ideologiche e culturali, che non avevano profonde radici nella realtà ligure, ancora sofferente per le recenti vicende politiche. Per di più, dopo la restaurazione, questo stile venne a trovarsi svuotato di ogni contenuto anche ideologico e finì per protrarsi sempre più stancamente per quasi tutto il secolo, nell'ambito di tematiche completamente estranee a quelle sue originarie.

NOTE

1) Maggiori notizie sulla vita esemplare del Brilla e sulla sua attività di artista sono contenute nella biografia compilata dalla nipote dello scultore, M. GUASTAVINO, *Un artista eccezionale, Antonio Brilla, Memorie d'arte e domestici affetti*, Savona, Tip. Bergero, 1934 (2ª edizione).
2) M. GUASTAVINO, *op. cit.*, p. 20.
3) M. GUASTAVINO, *op. cit.*, p. 25.
4) D. BUSCAGLIA, *L'arte nella processione del Venerdì Santo a Savona*, in "Arte e Storia", Firenze, n. 20, giugno 1904.
5) Universalmente riconosciuta era la modestia delle pretese del Brilla, come attestano le numerose e curiose testimonianze riportate dalla Guastavino a p. 33 e segg. *op. cit.*
6) A questo proposito sembra interessante sottolineare il forte accento religioso-spirituale delle manifestazioni di consenso e di gratitudine rivolte al Brilla dai molti committenti, dai più umili ai più autorevoli. (M. GUASTAVINO, p. 90 e 91 o.c.). Un padre cappuccino, fra i tanti, ordinando (1883) al Brilla una statua della Immacolata, "accompagnava la lettera con questa frase: — Sento nel mio interno una cosa che non arrivo a comprendere! Sento cioè come una voce al cuore, la quale mi dice che la Statua da Lei eseguita dovrà fare salutare impressione sui poveri peccatori. Dio lo voglia! —" Un alto prelato scriveva all'artista, nel giugno 1869, pregandolo di eseguire una statua della Vergine, dicendogli che tale opera sarebbe stata "causa di un accrescimento di pietà verso la Regina dei cieli". Un altro sacerdote "di specchiata virtù e dottrina", affermava che "dopo aver esposto alla pubblica venerazione nella sua chiesa parrocchiale una statua dell'artista savonese, dovette accorgersi dei benefici effetti spirituali che ne derivavano all'animo di varii suoi parrocchiani, quanto conforto e quanta speranza destava nei cuori oppressi e come il raggio della fede animava gli indifferenti e i dubbiosi".
In effetti da parte della committenza si ricercavano e apprezzavano gli aspetti più facilmente intelligibili dagli atteggiamenti devozionali.
7) Su bozzetto dello scultore genovese Santo Varni (1854).
8) M. GUASTAVINO, *op. cit.*, p. 33.

pagina a fronte:
Antonio Brilla: L'Addolorata, Chiesa delle Suore di N.S. della Misericordia, Savona.

Antonio Brilla: Martirio di San Lorenzo, gruppo ligneo, Chiesa di San Bartolomeo, Ellera.



14

Il Brilla non solo si era formato nel clima di un imperante neo-classicismo accademico, ma in più operava all'interno di una tendenza tenacemente conservatrice propria dell'ambiente e della committenza savonese, che preferiva affidarsi ad artisti di formazione romana, poiché questa scuola, legata alla tematica religiosa, con il suo provato tradizionalismo offriva sicure garanzie di ortodossia stilistica e dottrinale.

Egli dunque, nel suo sagace intuito pratico, si muoveva con i tempi e con l'ambiente, non diversamente, del resto, dagli altri artisti savonesi suoi contemporanei. Tuttavia nel suo sostanziale eclettismo si era reso conto che l'imitazione dei modelli classici, con le loro tematiche mitologiche e col loro formalismo razionalistico, non poteva adattarsi a determinati soggetti sacri, segnatamente a quelli popolari ed emotivi, riguardanti figure ed episodi più devozionali o drammatici della vita dei santi eroi della fede. Egli circoscrisse pertanto il ricorso allo stile neo-classico a temi aulici, per rappresentare figure simboliche, grandi personaggi, (Apostoli, Profeti, ritratti), soggetti mitologici o allegorici, ovvero ad una statuaria decorativa da adeguare al linguaggio architettonico o al piano strutturale delle facciate di Chiese e di grandi edifici pubblici. (Ritroviamo esempi di questa statuaria di stile neo-classico nell'Oratorio di San Nicolò di Albisola Superiore con le statue dei 12 apostoli; sulla facciata della Parrocchiale di Vado Ligure con le statue delle Virtù Teolo-

15

16

Antonio Brilla: Martirio di San Lorenzo (particolare).

Antonio Brilla: Martirio di San Lorenzo (particolare).

17

gali e quelle di San Pietro, San Giovanni, San Paolo, Sant'Andrea e San Genesio; sulla facciata del Teatro Chiabrera a Savona, con il frontone dell'"Amedeide" e le statue di Rossini e Metastasio [7]; su quella della Parrocchiale di Arenzano, con i Santi Nazario e Celso; nella Parrocchia di Pietra Ligure, con le statue dei Santi Nicolò, Pietro, Paolo, dei quattro evangelisti e dei dottori della Chiesa; nella Parrocchiale di Calice con le statue dei Profeti Geremia, Ezechiele, Isaia e Daniele, ecc...). Queste opere sono caratterizzate dalla rigida severità della stilizzazione accademica, mediante la quale l'artista tende a raggiungere una idealizzazione del personaggio. Il disegno e i volumi, nella ricerca della massima sintesi, diventano duri e monotoni: si sente che più che i greci, il Brilla ha guardato i romani, tanto è rude e sommaria la sua statuaria, sbozzata a larghi piani, con superfici levigate e sorde, dove la luce non crea ombre, ma scivola uniformemente bloccando la figura in una gelida immobilità senza vita.

Uno stile propriamente ligure

Col tempo il Brilla mitigherà la sua dipendenza dai moduli dell'accademia classicista introducendo nella sua opera qualche accento vagamente naturalistico, rivestendola di aspetti più quotidiani, come ad esempio il bambino che porge la ciotola al Battista, nel Battistero di San Nicolò di Albisola Superiore. Ma anche questi accenni di vita si risolvono all'interno di schemi di un manierismo artificiale, incolore, anonimo, languoroso, privo di penetrazione psicologica e di approfondimento espressivo.

Per quanto concerne i lavori in legno e le tematiche ad essi connesse, occorre rilevare che in alcune di queste opere permane un'eco

18

Antonio Brilla: La deposizione di Gesù nel sepolcro, gruppo ligneo, Oratorio del Cristo Risorto, Savona.

Antonio Brilla: Deposizione di Gesù nel sepolcro (particolare).

19

Antonio Brilla: Deposizione di Gesù nel sepolcro (particolare).

Antonio Brilla: Deposizione di Gesù nel sepolcro (particolare).

Antonio Brilla: Deposizione di Gesù nel sepolcro (particolare).

del lirismo decorativo che animava la scultura barocca del Settecento. Tuttavia siamo ancora nell'ambito di un manierismo classicheggiante, anche se contraddistinto da un gioco più vivace di volumi e di linee. Nella "Addolorata", ad esempio, che si trova nella Chiesa delle Suore di N.S. di Misericordia, il Brilla fa ricorso ad un processo di esplicita stilizzazione formale, con una tendenza alla rastremazione dei volumi del corpo, riassunti poi nel vertice minuscolo della testa.

20

Questo elegante ed insieme dolente allungarsi delle forme in un modulo irrequieto, fatto di interne tensioni di linee e di ritmi anelanti verso l'alto, crea una viva suggestione, venata di tenerezza sentimentale, che avvolge la figura in un'aura di distacco spirituale dal mondo e di estatico rapimento. L'armonioso sviluppo dei piani, in accordo con le ondulazioni delle forme e dei loro contorni e con i rilievi del panneggio, modulati in note di pensosa tristezza, indica una tensione espressiva ed un più avvertito impiego linguistico delle forme rispetto ai levigati e piatti moduli accademici di tanta sua statuaria, anche se questo avvitante movimento di forme verso l'alto, interno ed esterno, in realtà finisce per spegnersi nella retorica di uno sguardo perduto nel vuoto.

Nei gruppi lignei l'eclettismo del Brilla viene sollecitato anche, e soprattutto, da forme barocche, mediate dalla scultura lignea ligure del sei-settecento, massimamente del Maragliano.

Questi gruppi fondamentalmente sono ispirati più alle sacre rappresentazioni popolari e al veemente realismo tardo-medievale, che a modelli classici. Il classicismo tuttavia vi ha lasciato qualche traccia, nel modellato dei nudi, per esempio, o nel ritmo dei panneggi, come nella figura di San Giuseppe di Arimatea della "Deposizione di Gesù nel sepolcro", o nella linea armoniosa e pacata della figura di San Giovanni Evangelista, nella stessa opera.

Ricchissima è la produzione del Brilla nel settore della statuaria lignea. "Enumerare tutti i lavori in legno eseguiti dall'artista savonese, i quali è accertato oltrepassino il migliaio, è troppo arduo compito, e si omette di farne l'elenco. Basti il dire che non v'ha quasi città, non v'ha quasi paese nell'alta Italia che non vanti di possedere qualche sua opera" [8]. Fra quelle meglio riuscite vengono spesso ricordate "La Regina del mondo", nella Cattedrale di Mondovì; "Gesù consegna le chiavi a San Pietro", nella basilica di San Giovanni a Finalmarina; "Il martirio di San Lorenzo", nella Parrocchia di Ellera "l'Assunta", nella Parrocchia di Pietra L.; "Cristo alla colonna", nella Chiesa delle Suore di N.S. del-

21

17

gali e quelle di San Pietro, San Giovanni, San Paolo, Sant'Andrea e San Genesio; sulla facciata del Teatro Chiabrera a Savona, con il frontone dell'"Amedeide" e le statue di Rossini e Metastasio [7]; su quella della Parrocchiale di Arenzano, con i Santi Nazario e Celso; nella Parrocchia di Pietra Ligure, con le statue dei Santi Nicolò, Pietro, Paolo, dei quattro evangelisti e dei dottori della Chiesa; nella Parrocchiale di Calice con le statue dei Profeti Geremia, Ezechiele, Isaia e Daniele, ecc...). Queste opere sono caratterizzate dalla rigida severità della stilizzazione accademica, mediante la quale l'artista tende a raggiungere una idealizzazione del personaggio. Il disegno e i volumi, nella ricerca della massima sintesi, diventano duri e monotoni: si sente che più che i greci, il Brilla ha guardato i romani, tanto è rude e sommaria la sua statuaria, sbozzata a larghi piani, con superfici levigate e sorde, dove la luce non crea ombre, ma scivola uniformemente bloccando la figura in una gelida immobilità senza vita.

Uno stile propriamente ligure

Col tempo il Brilla mitigherà la sua dipendenza dai moduli dell'accademia classicista introducendo nella sua opera qualche accento vagamente naturalistico, rivestendola di aspetti più quotidiani, come ad esempio il bambino che porge la ciotola al Battista, nel Battistero di San Nicolò di Albisola Superiore. Ma anche questi accenni di vita si risolvono all'interno di schemi di un manierismo artificiale, incolore, anonimo, languoroso, privo di penetrazione psicologica e di approfondimento espressivo.

Per quanto concerne i lavori in legno e le tematiche ad essi connesse, occorre rilevare che in alcune di queste opere permane un'eco

18

Antonio Brilla: La deposizione di Gesù nel sepolcro, gruppo ligneo, Oratorio del Cristo Risorto, Savona.

Antonio Brilla: Deposizione di Gesù nel sepolcro (particolare).

19

Antonio Brilla: Deposizione di Gesù nel sepolcro (particolare).

Antonio Brilla: Deposizione di Gesù nel sepolcro (particolare).

Antonio Brilla: Deposizione di Gesù nel sepolcro (particolare).

del lirismo decorativo che animava la scultura barocca del Settecento. Tuttavia siamo ancora nell'ambito di un manierismo classicheggiante, anche se contraddistinto da un gioco più vivace di volumi e di linee. Nella "Addolorata", ad esempio, che si trova nella Chiesa delle Suore di N.S. di Misericordia, il Brilla fa ricorso ad un processo di esplicita stilizzazione formale, con una tendenza alla rastremazione dei volumi del corpo, riassunti poi nel vertice minuscolo della testa.

20

Questo elegante ed insieme dolente allungarsi delle forme in un modulo irrequieto, fatto di interne tensioni di linee e di ritmi anelanti verso l'alto, crea una viva suggestione, venata di tenerezza sentimentale, che avvolge la figura in un'aura di distacco spirituale dal mondo e di estatico rapimento. L'armonioso sviluppo dei piani, in accordo con le ondulazioni delle forme e dei loro contorni e con i rilievi del panneggio, modulati in note di pensosa tristezza, indica una tensione espressiva ed un più avvertito impiego linguistico delle forme rispetto ai levigati e piatti moduli accademici di tanta sua statuaria, anche se questo avvitante movimento di forme verso l'alto, interno ed esterno, in realtà finisce per spegnersi nella retorica di uno sguardo perduto nel vuoto.

Nei gruppi lignei l'eclettismo del Brilla viene sollecitato anche, e soprattutto, da forme barocche, mediate dalla scultura lignea ligure del sei-settecento, massimamente del Maragliano.

Questi gruppi fondamentalmente sono ispirati più alle sacre rappresentazioni popolari e al veemente realismo tardo-medievale, che a modelli classici. Il classicismo tuttavia vi ha lasciato qualche traccia, nel modellato dei nudi, per esempio, o nel ritmo dei panneggi, come nella figura di San Giuseppe di Arimatea della "Deposizione di Gesù nel sepolcro", o nella linea armoniosa e pacata della figura di San Giovanni Evangelista, nella stessa opera.

Ricchissima è la produzione del Brilla nel settore della statuaria lignea. "Enumerare tutti i lavori in legno eseguiti dall'artista savonese, i quali è accertato oltrepassino il migliaio, è troppo arduo compito, e si omette di farne l'elenco. Basti il dire che non v'ha quasi città, non v'ha quasi paese nell'alta Italia che non vanti di possedere qualche sua opera" [8]. Fra quelle meglio riuscite vengono spesso ricordate "La Regina del mondo", nella Cattedrale di Mondovì; "Gesù consegna le chiavi a San Pietro", nella basilica di San Giovanni a Finalmarina; "Il martirio di San Lorenzo", nella Parrocchia di Ellera "l'Assunta", nella Parrocchia di Pietra L.; "Cristo alla colonna", nella Chiesa delle Suore di N.S. del-

21

e immobile, avvolta in un ordinato panneggio classicheggiante e non risente minimamente delle spinte cui viene sottoposta dall'una e dall'altra parte. La figura di destra è smorzata e il suo gesto risulta indebolito dalla macchinosa posizione delle braccia.

Nella "Incoronazione" del Maragliano vi è un complesso studio dei canoni del movimento per contrapposti, una maggiore sapienza compositiva, una acuta osservazione della realtà. Nel Brilla vi è una preoccupazione edonistica e didascalica; egli tende a comporre una scena d'ambiente e guarda alla teatralità e ai suoi effetti. In sostanza l'artista savonese è convinto che il fine dell'opera sia quello di illustrare un fatto che abbia in sè un contenuto morale, per imprimerlo, più profondamente, con l'aiuto di una bella forma, nella mente e nel cuore dell'osservatore.

Nell'"Ascensione di Maria Vergine" il tema è invece risolto, con felice impostazione architettonica del movimento, mediante l'immagine di una forma a spirale, che si proietta verso l'alto.

La grande figura della Vergine al centro, con l'ampio gesto delle braccia protese verso l'alto, corona e conchiude il moto roteante degli angeli, che ondeggiano nello spazio. L'emotività della visione è resa dal vibrare dei piani minutamente sfaccettati, disegnati dalle increspature delle fittissime pieghe e dalla luce tenuemente mossa e continuamente riecheggiata e ripresa, che lega assieme tutte le parti della composizione, avvolgendola in una luminosa e spirituale atmosfera.

Ogni possibile motivo di eloquenza patetica è mitigato nella commossa delicatezza della immagine della Vergine, ritmicamente avvolta nel suo sinuoso panneggio, sostenuta dal coro chiassoso, irrequieto e giulivo dei putti celesti, ma anche apertamente e festosamente emergente dal fitto e leggero groviglio di ali e di teste, da sembrare realmente sollevata e felice di essere trasportata nell'alto del cielo.

Abbiamo incontrato nelle opere del Brilla indirizzi nettamente antagonistici tra di loro. Ma in questo artista essenzialmente eclettico, lo si è visto, solitamente è il tema che determina la scelta dello stile. In sostanza l'artista savonese, operando quasi esclusivamente nel campo dell'arte sacra, sapeva che doveva rivolgersi alla fantasia e alla fede, più che alla comprensione logica e profonda dell'osservatore. Il problema per lui consisteva quindi nel rappresentare un fatto nel pieno rispetto della ortodossia dottrinale, con la massima concisione e chiarezza, ricorrendo a simbologie culturali di dominio comune, in modo che la gente, tutta la gente, potesse comprendere subito il senso dell'opera. Anche per queste ragioni il Brilla aveva accolto la soluzione manieristica, che gli permetteva di lavorare su traccie mnemoniche di formule e modelli che avevano la garanzia di una guida sicura, offertagli dai Maestri, dall'accademia, dalla tradizione e dai grandi stili dominanti nella sua

26

Antonio Brilla: La Resurrezione, Santuario di Crea (particolare).

epoca e da lui perfettamente assimilati.

Entro questi confini il Brilla si è sinceramente sforzato, nel suo pio fervore, di accordare di volta in volta questi modi, queste soluzioni, con le sue tematiche sacre, tentando ad un tempo, e a suo modo, di conciliare l'arte e la propria spiritualità, anche se lo ha fatto quasi sempre per vie esterne al processo creativo dell'arte.

E anche quando non ha raggiunto, consapevolmente o meno, l'altezza dell'arte, resta evidente nella sua opera questa finalità; la sola, comunque, che possa spiegare quali fossero le ragioni interiori di questo artista e insieme il senso della sua smaniosa operosità.

27

Antonio Brilla: L'Ascensione di Gesù in cielo, Santuario di Crea.

I PASTORI DEL BRILLA

Flavia Folco

28

Sul realismo settecentesco, sul naturalismo del Maragliano e direttamente dal Martinengo, il Brilla innesta la sua visione estremamente attenta al "particolare" quasi fotografico, con una compiacenza che è disposizione (insita nel suo temperamento) a caratterizzare le fisionomie e a realizzare la varietà degli atteggiamenti e degli abbigliamenti. Analizzando recentemente i personaggi di un vecchio barbuto incappucciato e di una vecchia dalla bocca deforme e digrignante, di probabile "scuola del Maragliano", appartenenti a un presepe "completo" (pastori mediamente alti cm. 45-50), sembra di poter vedere i modelli per due statuine Brilla: eseguiti "a stecco" non a stampo, tra i più interessanti. Le figurine del "nostro" sono solenni, statuarie, hanno movenze classiche e fierezza. Risolte con rigore severo possono essere considerate accademiche, ma quasi tutte sono lontane da effetti patetici e retorici.

La corposità dell'impianto di ciascuna mi pare derivi ancora una volta dalla sua produzione maggiore, dalle sue statue di santi e di martiri che lui creava con estrema facilità. Ne ricalca gli schemi strutturali, ma nelle misure rimpicciolite l'accademicità cade e il Brilla crea in libertà con un vantaggio notevole, tale da rendere, in alcuni casi in modo clamoroso, queste figurine decisamente di alto livello e da poter essere considerata tra la sua valida produzione.

Gli atteggiamenti disinvolti e realistici rimandano anche alla ritrattistica classica italiana ed europea della seconda metà dell'800. I contrasti tra la zona d'ombra e di luce non sono mai molto marcati, i passaggi da un piano all'altro sono dolci in modo da non creare forti sbalzi. Il movimento degli abiti è derivato dai gesti e non nasce baroccamente in modi artificiali. Le proporzioni sono sempre rispettate con una chiara conoscenza dell'anatomia, l'armonia tra le parti e i ritmi equilibrati. La eleganza della modellazione, gli atteggiamenti composti e pacati, la calma dei passaggi plastici, la raffinatezza della trattazione della materia, seppur povera, sono valenze costanti nei suoi personaggi.

Caratteristici e ben individuabili alcuni elementi ricorrenti:

— la bellezza delle mani, di tutte le mani, quelle rattrappite, deformate delle vecchie, quelle robuste, nervose, pulsanti dei pecorari, degli zampognari, quelle raffinate, affusolate delle giovani, delle Madonne, delle mamme, tutte rese artisticamente con una bravura che dopo di lui, a Savona, non sarà più eguagliata, mani che possiamo avvicinare a quelle degli splendidi esemplari della scuola del Maragliano;

— la cadenza ritmica, elegante delle pieghe delle lunghe gonne, dei pesanti manti come dei grembiuli leggeri, delle bianche camicie, delle maniche arricciate, delle morbide fusciacche;

29

— la cura puntigliosa a modellare le povere scarpette di stoffa dei derelitti come gli eleganti calzari e stivali dei Re e degli scudieri, specialmente gli zoccoli e le ciabatte delle sue donne e giovinette e i sandali a dita scoperte di tipo francescano e delle lunghe morbide "ghette" dei suoi mendicanti;
— e i volti, i tanti volti, modellati con decisi colpi di stecca nella povera materia: la creta rossa delle pignatte o quella chiara molto grezza sabbiosa, forse di sua composizione, secondo quanto accenna la nipote Guastavino. Veri e propri ritratti ora dolcissimi e velati di tristezza, ora duri e segnati fortemente in profili incisivi e quelli di particolare nobiltà dei vecchi con lunghe barbe e fluenti capelli composti in linee equilibrate, in calcolate forme geometriche. La malinconia è una vena sottile che aleggia su molte figure e che ritroviamo nell'espressione di tanti suoi "tipi", specialmente nelle sue delicate giovani donne dai profili greci in ovali perfetti. Scollature ampie, braccia tornite, le gambe lunghe, la vita alta, i fianchi robusti, eleganti nelle movenze sia che portino doni (cestini, ceste, fazzoletti, sacchetti, formaggi, pane) in capo o al braccio, sia che abbiano in collo il figlio, sia che chiedano l'elemosina, indichino la capanna o siano in preghiera. Le gonne hanno una grazia "plastica" che non si ritrova nelle statue modellate per gli altari delle chiese e che invano cercheremo nei prodotti del cosidetto "tipo-Brilla" più marcatamente patetico, e dei figurinai suoi allievi, comprese quelle del Tambuscio, "diverse" anche per la notevole differenza di altezza oltre che per qualità stilistica, molto vivaci, festose, piacevolissime, ma decisamente più rigide, più statiche.

Il dolore è in molte figure di vecchi e vecchie, che ricordano "i grugni" e le "smorfie" dei suoi cattivi, i caratteri marcati degli infedeli delle "Casse" processionali e dei gruppi plastici che egli eseguì intorno al 1887 per le cappelle del Sacro Monte di Crea (Alessandria). Mendicanti affaticati, poveri afflitti, alcuni strabici, la bocca sdentata e deformata, il labbro pendulo, a volte il gozzo, persino le verruche, gli occhi infossati, colli scarni, sui volti, alcuni solcati da ferite, molte rughe, i capelli scomposti, i vestiti laceri, tutte toppe, a brandelli. (Una di queste mendicanti, deformata sotto il peso del sacco sulle spalle, ha il figlio sgambettante aggrappato al collo: intagliata a stecca con particolare vigoria, è uno dei pezzi più importanti).

31

30

32 33

Alcune figure maschili sono particolarmente belle e magistralmente risolte, anche tra quelle "da stampo", quasi monocrome, fissate in atteggiamenti spontanei e veristi: ci chiediamo quanto abbia tratto Antonio Brilla dalla diretta osservazione del reale [1]. Frequenti i giubbotti di pelo e di pelliccia per i suoi pecorari (rari invece in Tambuscio). Sono "unici" due pastori "dormienti" sdraiati, appartenenti a quel presepe prezioso che si allestiva all'oratorio di San Sebastiano in Albisola.

Per le donne, in alcuni esemplari, "particolari" inconsueti, come gli orecchini e i capelli inanellati, sciolti o raccolti in crocchia, in testa turbanti colorati annodati con gustosi fiocchi; alcune portano in bilico le nostre pignatte e le brocche di terraccotta.

La coloritura è contenuta in gamme ristrette, in toni bassi e velati, muschiosi e cupi, soltanto raramente più vivaci e allegri. Comunque una felicità pacata, quella della sua cromìa, risolta in accostamenti sempre armoniosi, mai stridenti. Una coloritura opaca fatta di terre che certamente lui preparava per sè nel suo laboratorio, giocata sui soli marron, bruni, beige, alcuni ocra, due verdi spenti, un azzurro sbiadito; rari i rossi almeno per gli esemplari più convincenti — a nostro avviso — sicuramente di sua mano. Tanto che per quelli più colorati si è propensi a crederli ridipinti da altra mano, in tempi successivi (ed in special modo quelli a colori più brillanti e lucidi di verniciatura). Questo importante fattore cromatico risulta decisivo per non confondere i "suoi" pastori dai cosiddetti "tipo-Brilla", ottenuti dai modelli e dagli stampi da lui concessi ad altri che si moltiplicarono, lui vivente e dopo la sua morte, ripetuti, oltre che dal figlio Stefano, persino dal fedele servitore, considerato membro della famiglia e chiamato, lui pure, Brilla [2].

Alla ricerca delle fonti iconografiche, si può tentare anche una comparazione con la serie dei costumi del litografo Levilly del 1826, stampata da Ducarme, disegnatore Pittaluga. Non doveva essere difficile procurarsi queste ed altre stampe, sempre colorate ad acquarello (si sa che circolavano tra gli addetti). I pantaloni degli uomini di queste stampe sono spesso del tipo "coulotte", al ginocchio, a righe verticali che ritroviamo nelle figurine del Brilla e più tardi del Tambuscio: sono elementi che contraddistinguono "i camalli da vino" e così la "baxadonna", anche con il lungo fiocco e la camicia bianca aperta completamente sul petto; per le donne lo scialle a strisce incrociato sul davanti, annodato dietro e lo stretto corsetto. E ancora la stampa dei *Pescatori di San Pietro d'Arena*. Un "tipo" può avvicinarsi al *villano* del Gaggini di Palazzo Rosso, altri paiono ispirati al *Popolano che saluta*, opera del primo periodo del Maragliano. Estendendo il confronto ai tipi del Tambuscio, si potranno ritrovare gli stessi elementi ma in chiave decisamente più popolaresca. Non troveremo mai invece nè in Brilla nè in altri, a Savona, il tipo del "mendìco zoppo, con la gamba di legno" tipico personaggio del presepe genovese [3].

L'altra fonte — pensiamo — sia da ricercare nelle figure presepiali napoletane che sentiamo vicine specialmente in alcuni esemplari monotipi tra i più belli: nella giovinetta che porta un cesto in testa, nella mamma che indica la capanna alla figlioletta, nell'uomo calvo in atto di sorpresa; nella "coppia di vecchi derelitti", ricordando che certamente circolavano a Savona le figurine napoletane in versione cartapesta, poste su tavoletta non rifinita, di semplice legno [4].

Sempre più colorati dei pastori, sono tutti i suoi Re Magi con rossi e azzurri vivaci se non squillanti e con "l'oro" soltanto in alcune collezioni (in più versioni, ho trovato il colore

34

35

36

37

38

giallo; tenendo presente che l'oro era costoso, non fa meraviglia: ricordando anche la sua celebre parsimonia). Re solenni, alteri: Melchiorre, la robusta figura classicamente romana in spirale avvolgente, Baldassarre il giovane Re nero, il più statuario orgogliosamente eretto, di particolare plasticità il gesto della mano elegante che sorregge il fluido manto (nella vasta produzione analizzata ho ritrovato la firma Brilla per esteso soltanto e proprio in un esemplare particolarmente curato di questo Re) [5], Gaspare, vegliardo con lunga barba ondulata, mantella di ermellino, inginocchiato, "bloccato" in preziose pesanti vesti: tutti superano i tre chili e mezzo di peso, soli o accompagnati da piccoli servitori sorreggenti il manto. Elaborati i bei copricapi e le corone, questi Re Magi, gli scudieri e il gruppo "sacro", li conosciamo in due versioni di dimensioni diverse e "soltanto" in esemplari prodotti da stampo. Il gruppo "sacro" in particolare e le molte versioni di Madonne Addolorate, delle Grazie, Assunta e di Misericordia, che erano spedite insieme con i carichi di pasta — la famosa pasta di Savona — in tutta l'America Meridionale, con le nostre navi.

Di grande bellezza una giovane mamma seduta in atto di allattare il figlioletto.

Soltanto una coppia di "Gilindo e Gilinda" inginocchiati in un bel presepe di proprietà privata.

Non si ha notizia e non abbiamo ritrovato "gruppi a più figure" (facili nella produzione di Antonio Tambuscio, dove le dimensioni sono ridotte a metà, rispetto a quelle del Brilla). Una vera rarità è la "coppia di sposi" (unica) e due altri gruppi: del "vecchio cieco accompagnato dal bambino" (o "dalla

39

40

I PRECURSORI DEL BRILLA

Flavia Folco

I pastori di A. Brilla e più in generale anche quelli del cosidetto "tipo Brilla" e dei seguaci e continuatori fino ad Antonio Tambuscio (1870-1931), per un utile raffronto, si possono accostare a quelli della vicina Provenza (i Santons) — anche essi in terracotta ma "vestiti" —, a quelli toscani sempre di creta, ai siciliani (quelli lignei e quelli in carta-pesta), a quelli napoletani, in particolar modo: pensati per un presepe che era teatro, che era spettacolo, personaggi per una festa popo-

lare prima ancora che religiosa [6]. Ma la comparazione, qui, sarà con quelli genovesi — i più diretti vicini — e con i predecessori illustri nella nostra città.

A Genova si ha notizia che già nel '600 si allestivano presepi nei conventi e presso le Confraternite: più tardi l'uso passerà alle case private, presso il patriziato. I nobili sono i committenti delle figurine "tutto legno" e dei "manichini snodati" riccamente vestiti. I primi nomi di creatori di figure presepiali sono i "Pippi" (fine secolo XVII) da Filippo Santacroce detto "Pippo"; l'altra scuola è quella Bissoniana: il più famoso, G.B. Gaggini da Bissone, figlio del capo-scuola Domenico proveniente dal lago di Lugano [7]. La loro eredità passa ai Parodi, Domenico e Filippo. Allievo pure del Bissoni è Pietro Andrea Torre, e il Maragliano è allievo proprio del figlio Andrea: quell'Andrea che a Savona è l'autore del perduto gruppo della cassa dell'Ecce Homo, oggi rinato con l'arte di Renata Cuneo.

È il Maragliano il nome più prestigioso, il più noto ideatore di figurine per il presepe genovese e ligure (1664-1739). Per gli elementi iconografici il raffronto è con la produzione maggiore, la grande scultura delle statue per le chiese e con i gruppi lignei policromi per le casse delle confraternite, per le Casacce e per gli altari.

I suoi pastori si individuano per alcuni caratteri distintivi: il segno nervoso, incisivo, gli zigomi sporgenti, i capelli a ciocche ribelli [8].

E tutta l'esperienza genovese si trasmette, filtra, nella produzione savonese, nelle figurine di Filippo Martinengo detto "il Pastelica" (1750-1800) che influenzerà anche con le sue ben note "Casse". e i "Misteri" tutti gli altri scultori a cominciare da Stefano Murialdo detto "il Crocetto" (1776-1838), fino al Tambuscio [9].

41

42

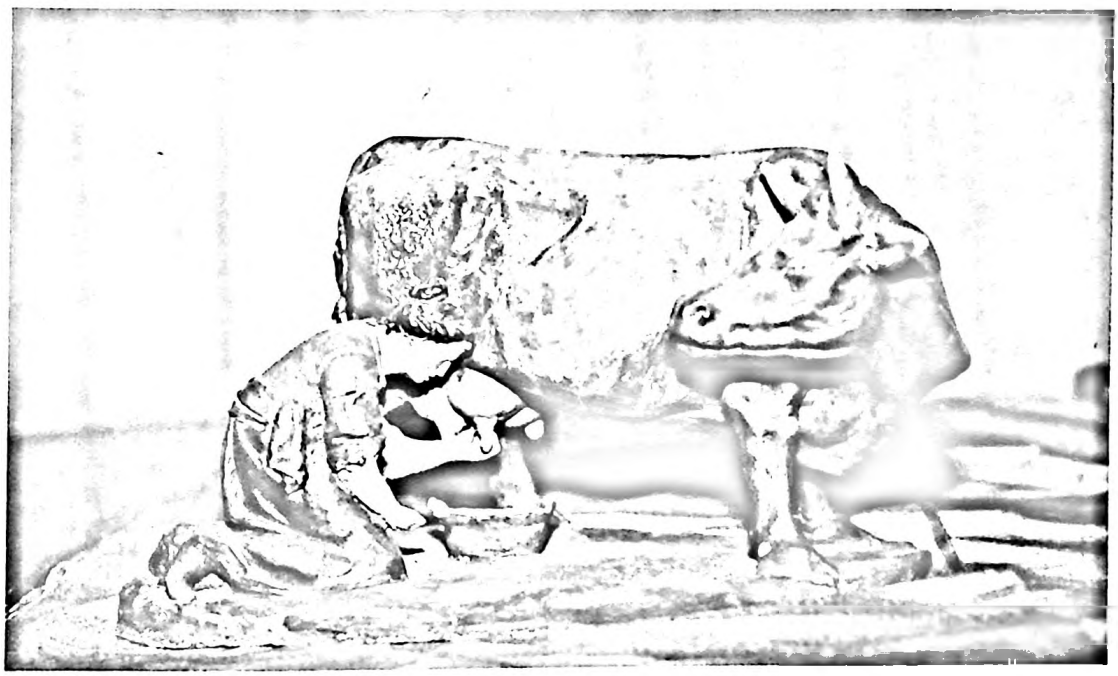
bambina") e della "madre e figlioletta" in più versioni. Un pastorello seduto che suona il piffero, il giovane volto sotto il largo cappello nero, porta una dedica incisa "a Giacomo Giacomo B" e una data in parte indecifrabile: potrebbe essere opera del padre di Antonio.

Non abbiamo ritrovato alcun esemplare di cavalli che pur dovevano sicuramente far parte del ricco seguito dei Magi, i cammelli sono di proporzioni veramente sconcertanti, alti 50-60 cm.; pochi sono gli animali: alcune belle pecore, soltanto un asinello ed un bue accovacciati per il presepe di una collezione privata e la già ricordata "mucca" pubblicata da Tullio Mazzotti. (Eredi di Stefano, figlio di Antonio, devotamente conservano in copie tarde due versioni di questa mucca con la pastora "durante" e "dopo" la mungitura).

Per il "gruppo sacro": San Giuseppe in un solo caso inginocchiato, nelle altre versioni sempre in piedi, col volto buono e sereno, avvolto in un ampio mantello dal sapiente panneggio, chiaramente risente della statuaria (uno, siglato Brilla, è datato 1912 e dunque postumo, ricavato da stampo di Antonio).

Maria nella sua versione più nota e ripetuta è in ginocchio e a mani giunte con l'abito rosso e il manto azzurro. Le due creazioni

43



più importanti perché risolte con felicità plastica e coloristica (esemplari unici): Maria in piedi a braccia aperte e Maria dolcissimamente adorante il figlio disteso su un'originale alta mangiatoia. In un altro tipo è curva in abito violaceo sulla culla di vimini; un'altra versione ancora, seduta, ha in braccio il Bimbo Gesù. Quest'ultima era per la scena dell'adorazione dei Magi, quando nel presepe, all'Epifania, si faceva posto per i Re e per i loro seguiti. A Genova, come in altre parti d'Italia e non solo in Italia, si rappresentava oltre l'adorazione dei pastori e l'arrivo dei Re Magi, la fuga in Egitto e la presentazione al Tempio. Di bottega del Maragliano a palazzo Rosso vi è una splendida Madonna col Bambino sull'asino per la fuga in Egitto, usata in questo tipo di presepe "a quadri": a Genova se ne allestiva uno con le "quattro scene", al Santuario di Nostra Signora del Monte. (I nostri presepi sono sempre stati incentrati — crediamo — soltanto intorno alla tradizionale Natività francescana e all'adorazione dei Magi).

Nella produzione di Antonio Brilla giunta fino a noi, pensiamo di poter distinguere due tipi di livello decisamente diverso:

— il primo gruppo delle opere uscite dai suoi stampi di gesso, la maggior parte alte cm. 32-36 e dei quali conosciamo più copie per i pastori e le pastorelle con l'unica "aggiunta" del dono da portare alla capanna, con variazioni soltanto nella coloritura sempre a freddo ma a volte deturpata da successive maldestre ridipinture e anche troppo lucide. Più leggere, in parte svuotate, a volte rifinite in fretta;

— il secondo gruppo: quello delle opere modellate a mano e a stecca, pesanti massicce, create nella maturità e specialmente dal 1870 in poi, nell'ultimo periodo della sua lunga operosa vita, completamente "piene", di terra rossa e più volte in terra bianca-porosa, un tutt'uno con la base dalla quale nascono o sulla quale sono posate, d'altezza intorno ai 40-50 cm., in cui la libertà dell'inventiva ed il gusto della caratterizzazione si manifesta appieno culminando — a nostro parere — per un lato (quello della *sofferenza*), nella "coppia di lui e lei, vecchi, laceri dolenti", ritrovati in tre versioni diverse per tre presepi "completi" e per l'altro (quello della dolce *malinconia*), nella giovane mamma che chiede l'elemosina, anche lei variata in due "tipi".

I pastori di Antonio Brilla sono nati per un tempo in cui ancora si accettava di pensare e di meditare "di fronte" al presepe e "col" presepe, sulla miseria, sul dolore fisico, sulla povertà. La maggior parte delle sue figurine è specchio e testimonianza di questi sentimenti. Evidentemente non era ancora maturato il momento in cui i destinatari, la borghesia, i benestanti, le classi emergenti avrebbero chiesto di dimenticare, di allontanare nella lieta ricorrenza del Santo Natale queste tristezze e i possibili complessi di colpa verso le classi subalterne e per tutti i tipi di diseredati.

44

45

46

IL PRESEPE A SAVONA

Flavia Folco

Maria Guastavino, nipote di Antonio Brilla e sua biografa, ricorda che nella seconda metà del secolo scorso non vi era famiglia che non preparasse il presepe per il Natale: i pastori si preparavano già dal giorno di San Michele (29 settembre) e "con una rapidità ed una fantasia miracolosa" il piccolo Antonio ne ultimava parecchie dozzine ogni sera [10].

La tradizione di allestire presepi — quelli "plastici" — più o meno grandi, era molto diffusa a Savona fino a quaranta anni fa; in seguito si è affievolito l'interesse ed il gusto per quelle scenografie e per quello "spazio plastico" — appunto — allestito con la ricchezza e la varietà delle invenzioni. Comprati direttamente presso le botteghe dei vasai e sulle bancarelle nel giorno di S. Lucia (13 dicembre) sulla via di Genova, entrati nelle famiglie, i pastori erano posti a "vivere" il loro racconto sul muschio *(u marsapan)*, la sabbia, le pietre del mare e del Letimbro; la corteccia degli alberi dei nostri boschi per la capanna e per le rocce e gli antri, le casette di cartone, di cartapesta, di sughero *(de natta)*; lo sfondo una carta dipinta (quasi sempre un paesaggio orientale), in alto, per cielo, la "velina" azzurra a stelline d'argento; l'intelaiatura era la carta pesante dei sacchetti della farina e del riso e quella da imballaggio, spruzzate di terre colorate. In primo piano i pastori più alti e più prestigiosi (quelli del Brilla, appunto per le famiglie della borghesia e per le chiese e i conventi), in secondo piano e via via in profondità tutti gli altri delle misure più piccole, meno pregiati e di paternità anonima, fino al fondo, dove si relegavano quelli di fattura più affrettata e dozzinale [11]. Sempre lineare la scenografia: su un'inclinata i personaggi volti verso la capanna-grotta-mangiatoia che era su un lato, un poco arretrata, quasi mai in primo piano. Questi grandi presepi erano vere "macchine" sorrette da solide impalcature a più piani intersecantesi e a più livelli, col gioco degli specchi per riflessi calcolati e l'acqua vera per i fiumi, le cascatelle, i laghetti e il falegname che piallava, il ciabattino che batteva la tomaia, il boscaiolo che segava la legna, le lavandaie, la tessitrice, la caldarrostaia, l'arrotino. E i ponticelli a schiena d'asino e il mulino con la ruota che girava (in miniatura, copia degli esempi ancora esistenti in quegli anni lungo il Letimbro) dove "entrava l'asino scarico per uscirne affardellato" [12]. Non mancava mai "il pozzo" che nella maggioranza dei casi era costruito col cartone dipinto a tempera a simulare i mattoni (del Tambuscio ne conosciamo due in creta, non abbiamo trovato "pozzi-Brilla"). In alto, sospesi a fili complicati, "i cori degli angeli", spesso (come nei presepi genovesi) testine con alucce su nuvole e i due angeli interi in volo, sorreggenti il cartiglio con il "gloria" e l'immancabile stella cometa lucente, tutta d'oro. Negli allestimenti più recenti, le luci per gli "effetti notte, tramonto, alba" e per le lucerne dei pastori, per i fuochi e per gli interni delle casette e per la capanna... e i cespugli "veri" di sempreverdi... e gli alberi spesso di carta "crespata" (immancabili le "famose" palme)... e i tanti animaletti di creta o di altri materiali poveri: oltre alle pecore e caprette, i cani e le ochette e le anatre, le galline, i tacchini e... in sottofondo le nenie e le filastrocche tradizionali.

Si è sempre cercato di fondere il paesaggio ligure con le nostre colline, i casali rivieraschi e le povere case dell'entroterra, il muschio, i licheni con elementi "orientali" del paesaggio palestinese [13].

Dalle relazioni delle commissioni dei concorsi presepi, patrocinati dalla società "A Campanassa" negli anni trenta, si ha la descrizione di presepi tradizionali, oltre che di tipo ottocentesco, anche ispirati alle opere di paesisti liguri del '700, dove "un graduare sapiente di luci conduce dai foschi lucori antelucani alla mistica calma notturna, soffusa di un soave pallidor di luna" [14].

Ricordiamo i grandi presepi "famosi" in città: quello dei Cappuccini alla Villetta che è sempre stato (e resta) il più importante, quelli nelle parrocchie, negli oratori e nei conventi delle suore. Certamente determinante a farne cessare la consuetudine, è stato il timore di furti, dopo spiacevoli, clamorosi episodi non dimenticati.

Sono sempre più rare, oggi, le famiglie savonesi dove si affronta "l'operazione presepio" come puro fatto devozionale o soltanto per la gioia dei piccoli, spesso accanto e insieme all'altra istituzione natalizia "moderna" che è l'albero". Nel contado, per lodevole e disinteressato intervento di volontari "vivono" ancora nelle festività natalizie, due preziosi presepi (allestiti secondo la tradizione) a Celle Ligure e a Quiliano.

Nel primo: l'ampia scena con grotte, stalattiti e un lago, punteggiata di piccole luci, dominata dal verde del pungitopo, dei pini, del lauro; tutti i personaggi volti verso la capanna un po' appartata, di lato, più in basso. Il secondo: ogni anno rinnovato con nuove idee, per il Natale '87 simula in profondità una valle con piani sbalzati a ricordare le fasce liguri, il sacro gruppo protetto da una "toppia" della nostra vite, un pagliaio, ciuffi di felci, il corbezzolo, l'ulivo, la neve che cade laggiù quando è "notte"...

A parte qualche esempio molto noto di allestimento permanente di presepe "completo", sul tipo di quelli antichi, oggi stiamo assistendo a nuove espressioni-interpretazioni in chiave artistica oppure di piacevole artigianato [15]. In generale si tende a condensare il fatto religioso — il mistero della natività — in un simbolo di piccole dimensioni (modello per tutti quello di Arturo Martini) che possa facilmente essere esposto nella lieta ricorrenza o essere elemento stabile dell'arredamento nelle nostre case.

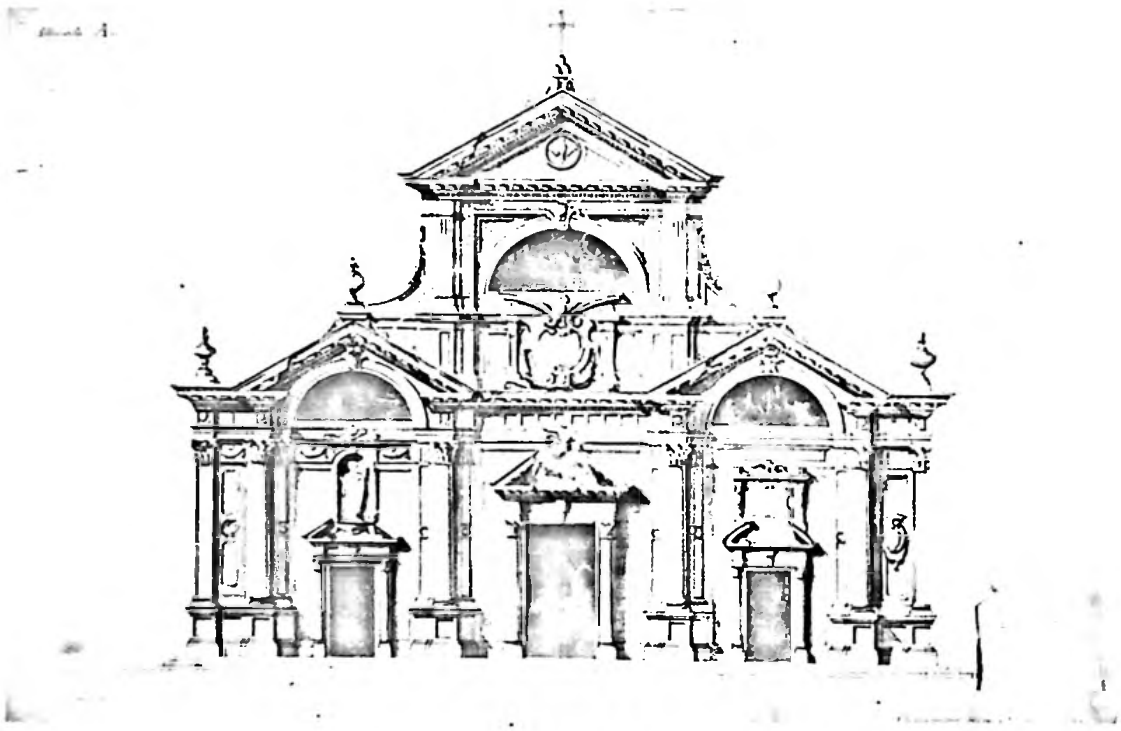
NOTE

1) A. BETTANINI, D. MORENO, *Il presepe genovese*, Genova, 1970.
2) M. GUASTAVINO, *Un artista eccezionale: Antonio Brilla, memorie d'arte e domestici affetti*, Savona, 1934 (seconda edizione). Maria Guastavino, è la figlia di Maria Brilla, la primogenita di Antonio e del cav. Gio Batta. A proposito della famiglia Brilla: il fratello Francesco è il padre di Ignazio, il più noto fotografo di Savona del primo '900; ricordiamo inoltre un nipote Arnaldo pittore, figlio di Stefano, eternato in una rossa redingote da Eso Peluzzi nel 1941.
3) G. COLMUTO, *L'arte del legno in Liguria: il Maragliano*, in *Momenti di storia e arte religiosa*, Genova, 1963. Si veda anche la voce relativa, in *La Muse*, vol. VII, Novara, 1966, a cura di C. MUSSO CASALONE.
4) F. MANCINI, *Il presepe napoletano*, Firenze, 1966.
5) L'altra figurina presepiale firmata e datata resta, a tutt'oggi, quella "mucca e mungitrice" segnalata da T. MAZZOTTI, *La ceramica popolare ligure*, Milano, 1964.
6) L. ZEPPEGNO, *Presepi artistici e popolari*, Novara, 1968. Si veda anche la voce dell'*Enciclopedia Italiana*, curata da G. Catello.
7) A. BETTANINI, D. MORENO, op. cit.
8) G. COLMUTO, op. cit.
9) F. FOLCO, *Nella storia del presepe savonese, i pastori di Antonio Tambuscio*, in "Sabazia", n. 7, Savona, 1984.
10) M. GUASTAVINO, op. cit.
11) Ma se ne allestivano anche con statuine tutte del Brilla: un presepe completo di proprietà privata con una quarantina di pastori alti oltre cm. 40 di mano di Antonio, acquistato direttamente in Vico del Vento, veniva allestito ogni anno, fino a qualche decina di anni fa, nell'oratorio di San Sebastiano in Albisola Superiore; chiuso da frasche, rami di quercia e corbezzoli tra rossi drappi damascati, resta memorabile.
12) C. FERA, *Il presepe e la mia famiglia*, in *Un Natale di ceramica*, Comune di Spotorno, 1985.
13) F. NOBERASCO, *L'evoluzione del presepe ligure*, Savona, 1921.
14) Relazione Commissione IV Concorso Presepi, "Rassegna Industria Commercio", Savona, 1933.
15) B. MAGI, *L'antica tradizione delle figurine del presepe*, in "Rassegna 2000", Savona, 1974. Si veda anche C. DE BENEDETTI, *Mostra regionale del presepe d'arte nella ceramica*, "A Campanassa", anno V, n. 4, dicembre 1978.

PROGETTI PER LA FACCIATA DELL'ASSUNTA

Cecilia Chilosi

Via da ó Dommo aoa passemmo
che lì ascì scià sä contento
Perdavvei? scià stagghe attento:
Scì: passemoghe e vedemmo
Che cos'aelo? a l'è a faccià?!
Se non l'han manco toccà
Sciù scià vegne intremmo: all'erta!
Ecco a lente descoverta:
Scià mie un pö quelle Pittue!
Che bellissime figûe!!
o se vedde che o Pittò
e vêu proprio fâse önô
Però quello chi sta mâ
l'è sta misera faccià
Spero poi mettian cervello
E compian quest'edifizio
o saieiva un libro bello
con un brutto frontespizio.



A.V.S., 1880 "Progetto di progetto della facciata del duomo", presentato sotto pseudonimo leonardesco, china su cartoncino, cm. 90x68.

pagina a fronte:
A.V.S., G. CALDERINI (?), 1880, "Figura vescovile", progetto di statua per una delle nicchie laterali della facciata del duomo, china su cartoncino azzurro, cm. 32x17,5.

A.V.S., G. CALDERINI (?), 1880, "Figura vescovile", progetto di statua per una delle nicchie laterali della facciata del duomo, china su cartoncino azzurro, cm. 32x17,5.

47

Così l'orgoglio cittadino, frustrato dall'incompiutezza del suo massimo edificio di culto, di recente affrescato all'interno dal Coghetti, trova espressione nel mugugno popolare sul supplemento de "O Cannociale de Savon-na. Almanacco pe-o 1849".

Tre decenni più tardi, all'epoca del concorso per il nuovo prospetto, uno dei concorrenti così ce ne descrive l'aspetto: "La fronte della chiesa è a oriente sopra una piazza molto ristretta, come lo è pure la strada denominata della Scarzeria nel fianco meridionale. La porta principale soltanto è decorata da colonne con trabeazione e fornice interrotto da un gruppo in alto rilievo rappresentante l'Assunta, di stile secolo XVI inoltrato, il tutto in marmo di Carrara esprimente lo stemma della Masseria, il rimanente è muro grezzo tanto nel prospetto, come nel fianco e Campanile...". Questa descrizione è pure confermata dalle immagini ottocentesche del duomo (si veda ad esempio la foto conservata presso l' Archivio Vescovile di Savona), antecedenti ai lavori di completamento, che ci mostrano appunto l'edificio ornato dal movimentato gruppo dell'Assunta sopra la porta maggiore, mentre la superficie della facciata, animata dai finestroni emicircolari, risulta nitidamente scandita dal partito delle colonne e delle paraste marmoree su cui insiste il triplice ordine di

* Ringrazio per la disponibilità e l'aiuto prestatomi nel corso di questa ricerca il dott. Guido Malandra, don Leonardo Botta e don Giovanni Farris.

NOTE

Documenti di archivio consultati:
ARCHIVIO VESCOVILE DI SAVONA:
Libro delle Poste dei MMci Massari della Chiesa Cathedrale di Savona principiato lì 11 aprile 1757; Libro della Masseria dal 1769; Masseria: Registro delle Lettere dal 1847: n. 261, 24 ottobre 1879 al Sindaco e Giunta Comunale della città di Savona, n. 268, 4 settembre 1879, a Guglielmo Calderini, Perugia; *Programma di concorso per un progetto della facciata, del fianco meridionale e del campanile della cattedrale di Savona,* Savona, 1880. *Mandati di pagamento delle V. Masseria della Cattedrale Basilica,* Bilanci 1859/1886; *Cartella dei diversi progetti e tavole presentati in occasione del concorso per la facciata: Benedizione della prima pietra della facciata della Cattedrale basilica di Savona,* Savona 1881. Discorso di S.E. Rev. Mons. Boraggini; *Direzione dei lavori per la facciata della Cattedrale Basilica di Savona. Stato finale dei lavori della facciata del Duomo di Savona e di due documenti allegati al medesimo.* Pisa 19 giugno 1887.
ARCHIVIO DI STATO DI SAVONA:
Comune di Savona, Serie I, *Atti degli Anziani,* filza 185, 1776-78; Comune di Savona, Serie III, *Ordinati Consiliari Originali, Delibere della Giunta Municipale,* 1885-1886, vol. 113.
Sulle vicende e la storia della facciata si segnalano: "La Gazzetta di Savona", nn. 20 del 9 marzo; 30 del 13 aprile, 101 del 18 dicembre dell'anno 1867; F. BRUNENGO, *Dissertazione filosofica cosparsa di amenità letterarie,* Savona, II, 1870, IV, 1882; A. BERTOLOTTO, *Il Duomo di Savona,* Savona, 1881; *Savona, ricordo storico, artistico, letterario,* Savona 1886; "La Liguria Occidentale", nn. 56 dell'11 marzo, 59 del 15 marzo, 62 del 20 marzo, 68 del 27 marzo, anno 1886; "Don Mentore", Strenna AntiMassonica, anno XXX, Torino 1887, pp. 74, 85, 100, 110, 114; F. NOBERASCO, *Il Duomo di Savona,* Savona, 1929; A. CASACCIA, *La facciata del duomo di Savona,* Savona, 1933; B. BARBERO, *Il complesso monumentale della cattedrale di Savona,* Savona, 1974.

48

49

timpani triangolari. Nel 1870 l'abate Brunengo [1], ricordando come grazie alla donazione testamentaria del marchese De Veri si fosse compiuta la decorazione interna della cattedrale, così auspica quanto di lì a poco sarebbe realmente avvenuto: "La facciata del Duomo, ancora in rustico, pare che aspetti un altro De Veri per essere rifornita di ornato in pietra lavorata". Sarà infatti, come più avanti vedremo, la figlia del ricordato mecenate, Vittoria, ad avviare con il suo cospicuo lascito la catena delle sottoscrizioni in favore della nuova ornamentazione esterna dell'edificio religioso.

Lo stesso Brunengo, più oltre, riferisce in merito a quanto compiuto nel secolo precedente: "Nel 1766 cominciarono l'opera i nostri maggiori con grandioso lavoro in marmo bianco che imposero intorno e sopra lo stipite della porta maggiore".

Anche in questo caso si opera grazie ad un legato, quello di Giuseppe Montesisto.

Lo stesso autore continua con una descrizione dettagliata accompagnata dal suo giudizio enfaticamente positivo: "Due colonne di ordine corinzio quasi simili, ma più grandiose, come merita il posto, di quelle del palazzo di Giulio II, in Santa Chiara..., sormontate nell'architrave dal gruppo dell'Assunta, offrono memoria dell'ingegno artistico di un nostro concittadino, il pittore P.G. Chiodo che fece tal disegno e di un altro sacerdote, lo scultore can. Cibei da Carrara che vi diede mano e lo eseguì felicemente e con gusto e celeste espressione di purezza e di maestà talchè vedi la privilegiata donna vittoriosa della morte verso le nubi con uno slancio meraviglioso". La notizia, riportata pure dagli altri storici locali, riferisce però una data che risulta inesatta alla luce dei documenti conservati presso l'Archivio Vescovile e l'Archivio di Stato di Savona.

Così in un *Libro delle Poste* (A.V.S., *Libro delle poste dei MM.S.Massari della chiesa cathedrale di Savona principiato lì 11 aprile 1757,* c. 64), in cui sono segnate tutte le spese sostenute dalla Masseria per l'ornamento della facciata, troviamo tra l'altro registata il 31 gennaio 1778 la seguente annotazione: "Sagro Monte della Pietà di questa città per L. 6.500 in esso girate in hesta ragione a credito della Nostra Masseria da Monsignor Ill.mo e D.mo Sig. Domenico Gentile Nostro Vescovo fino de 12 aprile 1774 all'oggetto di erogarsi nell'ornato di marmi e statue della Porta Maggiore e delle altre due porte laterali della Nostra Catedrale e sono porzioni di limosine che a vantaggio di questa città ha procurato il prefato Monsignor Ill.mo e D.mo dalli SS.ri Eredi Fiduciarij del fu Ill.mo Marchese Montesisto...".

Pertanto, se si considera che il legato citato è del 1774, è praticamente impossibile che i lavori in esame fossero già compiuti nel 1766, come invece vorrebbe il Brunengo.

Sempre il 31 gennaio 1778 risulta che l'ammontare del costo delle opere da eseguirsi fos-

se di L. 9.550, di cui, nell'ottobre precedente, una quota di L. 4.000 era stata corrisposta a Domenico Antonio Luciani (commerciante carrarino), per "i lavori in marmi e ornato della Nostra Cattedrale". La nota recita inoltre i diversi impegni da questi assuntisi, secondo contratto, nei confronti della Masseria.

Circa l'atto, l'*"instrumento"* al quale più volte si rimanda nelle *poste* dell'A.V.S., si tratta di quello rogato il 7 ottobre 1777 dal notaio Antonio Menavino, cancelliere della città di Savona, stipulato tra "il Signor Domenico Ant.o Luciani... maggiore di anni 25 e pubblico negoziante" e "li MMci SSri Massari della Chiesa Cat(tedra)le di questa città", rappresentati dal loro collega Giacomo Moneglia "specialmente deputato alle p(rese)nti et inf(frascri)pte cose".

Con tale contratto il Luciani in particolare si impegna "di dare e comperare finito e condutto sul Ponte della Marina di questa Città nel termine di un anno prossimo venturo dal giorno d'oggi ed il tutto a sue spese, il lavoro di marmi ed ornato della Porta Maggiore di detta Chiesa Cat(tedra)le" e che tali opere debbano essere eseguite "giusta il disegno che ora d(ett)e parti danno ad infilare a me Not.o nel p(resen)te contratto". Del disegno, non più allegato al documento, del quale viene considerato "parte sostanziale et integrale", si sono ormai purtroppo perdute le tracce.

Nell'atto resta tuttavia dettagliatamente definita e descritta la scelta dei materiali da utilizzarsi per l'impresa. In particolare vi si stabilisce che: "I marmi... dovranno avere le seguenti qualità...: le Colonne e tutto quello che porta l'ordine marmo veneto, a condizione però che... debba essere di migliore qualità... che il rimanente marmo, e circa le statue... marmo bianco".

Riguardo alle sculture si specifica in nota, che non vi debbano essere "macchie che possino deformare la statua". In aggiunta "si stila... che l'ornato delle due porte latterali della stessa facciata di detta chiesa consistenti in suoi stipiti, soglie e architrave" siano eseguite in marmo "chiaro ordinario, di quello che si usa nelle facciate esposte all'aria".

Quanto alla soglia "ossia ripiano nanzi la Porta Maggiore", sarà eseguita in un pezzo solo, mentre gli stipiti della stessa potranno essere composti di due pezzi.

Il Luciani si impegna inoltre a far eseguire "la statua di Nostra Signora et angelo... dal Signor abate Can(oni)co Giò Cibei a tenor sempre di disegno". Scultore, il Cibei, all'epoca di chiara fama, autore tra l'altro, come ci ricorda il Noberasco, della statua di Francesco III di Modena e di quelle del Muratori e del Sigonio.

Per quanto riguarda il rilievo, come si ricava dalle *poste* più sopra citate, il Luciani "si è pure obbligato di cavare l'ala destra dell'angelo dal pezzo istesso del d(ett)o angelo e non più divisa dal busto".

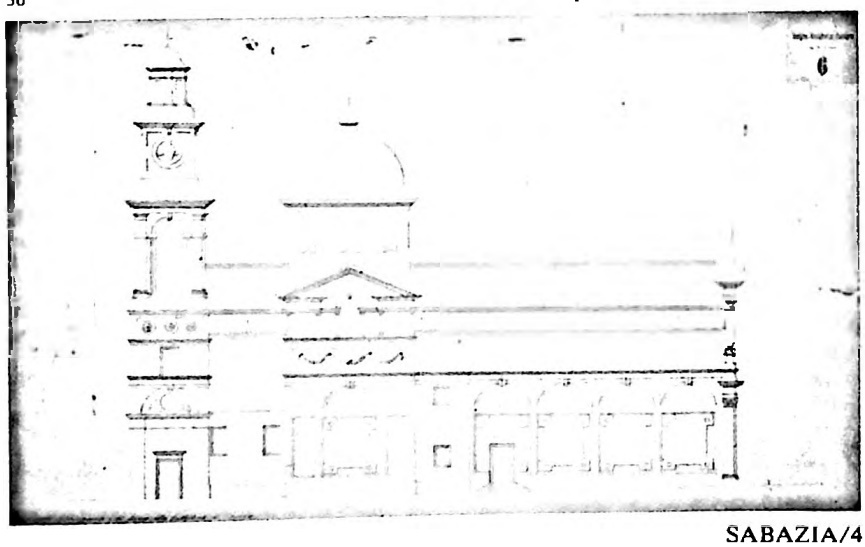
Più di un secolo deve trascorrere, dopo la messa in opera di questi ornati, perché si intervenga per ultimare la decorazione esterna del duomo.

Come si può arguire sia dalla stampa periodica, sia dalle fonti dell'epoca, un generale malcontento era diffuso nella popolazione cui amor di patria e comune senso del decoro, alimentati dalla tendenza al monumentalismo celebrativo propria degli ideali post-risorgimentali, facevano desiderare un volto più rappresentativo per la propria Cattedrale. "Ad assecondare i giusti voti della Cittadinanza Savonese, incoraggiata dalla recente largizione testamentaria dell'ora fu Contessa Vittoria De Veri, la Masseria della Cattedrale Basilica di Savona, volendo nel più breve termine possibile dare principio alla costruzione della Facciata in marmo di detta Basilica", apre un pubblico concorso per il relativo progetto... Così recita il programma pubblicato a Savona il primo di gennaio 1880.

Suddiviso in diversi articoli che ne indicano i fini e le modalità, tale manifesto afferma tra l'altro: "Lo stile della suddetta opera sarà consonante all'Architettura interna, ed alla decorazione della Porta principale che dovrà mantenersi in tutta la sua integrità...". Che la facciata di un edificio debba esprimere la sua struttura e la sua funzione interne, è in perfetta sintonia con i precetti architettonici all'epoca largamente consolidati e diffusi dopo essere stati propugnati, a partire dalla metà circa del '700, dalla più avanzata precettistica, dal Lodoli al Milizia. Così l'architetto che si presenta sotto lo pseudonimo "Scienza ed Arte", mentre tra l'altro prevede sopra la porta maggiore "un grandioso quadro in pittura a fresco monocroma" che debba "senza disturbare l'intonazione generale risvegliare colla sua tinta calda quella troppo monotona e fredda dei marmi", afferma in via preliminare al suo progetto grafico: "È canone poi dell'Estetica che qualsiasi edificio debba mostrare all'esterno non solo il carattere dell'uso a cui è destinato, ma benanche le interne proporzioni distinguendone lo scomparto per cui nel caso attuale il prospetto deve mostrare che la chiesa è a tre Nave decorate da un solo ordine architettonico".

1) F. BRUNENGO, II, 1870, pp. 212-213.
2) C. MALTESE, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Torino 1960, p. 274.
3) Per la vita e l'attività del Calderini, esponente dell'eclettismo accademico ottocentesco, autore del progetto per il Palazzo di Giustizia di Roma, si confrontino tra gli altri: A.M. BRIZIO, *Ottocento, Novecento*, UTET; Torino, 1939, pp. 506-507, F. DE FILIPPO, in *Enciclopedia cattolica*, ad vocem, Città del Vaticano, 1949, p. 348; G. GIOVANNONI, in *Enciclopedia Italiana*, ad vocem, Roma 1955, p. 624; *Storia Universale dell'Arte, v. VI*, Torino 1962, p. 403; P. DE MARLIO, *Le Meraviglie dell'Arte, '800 e '900*, Milano, 1978, p. 353; N. PEVSNER, J. FLEMING, H. HONOUR, *Dizionario di architettura*, ad vocem, Torino, 1981, p. 110.
4) Tra questi incartamenti si trovano senz'altro i primi due classificati che, come recita il bando, dovevano rimanere di proprietà della Masseria. Oltre al già citato con l'epigrafe *Ave Maria*, da me attribuito al Calderini, ve ne sono altri, sempre contraddistinti da pseudonimo. Dietro la dicitura *Chiesa* si presenta il progetto dell'architetto Vito Bartolini di Firenze "domiciliato in Roma

50



A.V.S., V. BARTOLINI, 1880, "Progetto del campanile e del fianco laterale del duomo", presentato sotto lo pseudonimo *Chiesa*, inchiostro acquerellato, cm. 91x73.

e dimorante nel Palazzo Poli". Quello con l'epigrafe *Scienza e arte* è del Prof. C. Andrea Busiri, "ingegnere e architetto accademico di S. Luca, nativo di Roma". La documentazione allegata si compone di numerosi spaccati, tavole e disegni esplicativi relativi al progetto vincente, a quelli contraddistinti dalla sigla *Chiesa*, da una frase di Leonardo, nonché ad un altro che al posto dell'epigrafe ha un disegnetto con un cherubino che srotola un papiro su cui è raffigurata l'immagine della facciata.

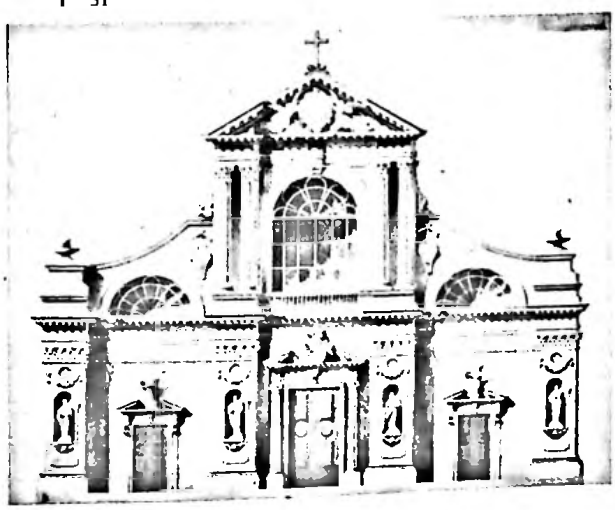
5) Molti però sono i commenti non favorevoli, soprattutto riguardo ai rilievi. Così ad esempio si legge sul "Don Mentore": *"Magnificamente lavorato,* ho detto, per la parte architettonica ed ornamentale, specie la gran cartella sulla porta maggiore con que' putti che sono un incanto. Ma quel Padre Eterno lassù con quegli angelacci di fianco, è una caricatura alla Balossardi. Lo diresti un vecchio assonnato nella crapola e nel vino. E que' due Vescovi stipati nelle lor nicchie?... Son Vescovi o manigoldi?... Peccato, una facciata sì bella deturparla con simili scolture!..." (p. 85) e ancora: "... E dire che a Savona abbiamo un Brilla, che del Padre Eterno avea esibito due bellissimi bozzetti!" (p. 100).

A.V.S., V. BARTOLINI, 1880 "Progetto di prospetto per il concorso per la facciata del duomo", presentato sotto lo pseudonimo Chiesa, china acquarellata su cartoncino, cm. 91x73,5.

Quanto alla condizione del mantenimento nella nuova sistemazione sia dei finestroni seicenteschi nella loro positura e forma, sia delle opere settecentesche, se da un lato può essere considerata una giusta operazione di rispetto conservativo, viene però avvertita dai concorrenti come una limitazione ad una più creativa e rigorosa realizzazione. Così l'autore del progetto accompagnato dall'epigrafe "Ave Maria", ha a lamentarsi: "In quanto allo stile basta la giustissima condizione del programma per legare irrevocabilmente il concorrente e per costringerlo a seguire quello scorrettamente gigante del secolo XVII ed a tenerlo lontano da quei motivi che riflettono del più elegante decorare di altri tempi". Passando quindi alla descrizione del suo progetto lo stesso afferma: "Costretto in questa cerchia, il concorrente pose ogni cura per contenere l'accento decorativo di quei tempi, in modo da uscire il meno possibile da quella compostezza di forme, che può trovar posto gradito in qualunque stile, senza fargli perdere il proprio carattere. Volle insomma che lo stile fosse avanzato, ma non barocco, perché questo concetto sembra anche non urtare collo stile della porta principale, che fu naturalmente il punto di partenza".

Pertanto la "curiosa verve neosettecentesca", sfoggiata, a detta del Maltese, nel suo progetto dal Calderini, pare determinata non tanto dalla fantasia dell'autore, quanto dall'esigenza di adeguarsi alle norme imposte dal concorso [2]. Un anno è il tempo assegnato dalla Masseria per la presentazione degli elaborati, i quali debbono pervenire entro il 31 dicembre 1880, ognuno accompagnato da un'epigrafe e da una lettera sigillata con il nome e indirizzo dell'autore.

Il decimo articolo del bando informa che "Si farà una pubblica esposizione dei progetti in un locale da destinarsi...", mentre il successivo afferma: "eseguita l'esposizione pubblica verrà prescelta una Accademia fra le più accreditate d'Italia per dare il giudizio sul migliore progetto e su quello che più gli si approssimerà...". Numerosissime sono le lettere spedite da architetti e ingegneri di ogni parte



d'Italia nelle quali si richiede copia del bando e della documentazione dello stato della facciata in vista della partecipazione. Le fonti non sono concordi sul numero degli incartamenti pervenuti alla Masseria del Duomo nel tempo convenuto che comunque dovevano aggirarsi sulla trentina. Il Casaccia nella cronaca, in cui sono descritte le vicende relative appunto al prospetto della cattedrale ci ricorda che i progetti "il 9 gennaio 1881 vennero esposti al giudizio del pubblico nelle sale della Civica Pinacoteca..." e che: "Dal verdetto della competentissima Accademia di Roma (si tratta di quella di San Luca) risultò indicato, come più armonizzante coll'architettura del Duomo e colle decorazioni della porta centrale quello che aveva per autore il celebre ingegnere perugino Guglielmo Calderini" cui viene affidata pure la direzione dei lavori [3].

Come riferisce lo stesso Casaccia non mancano dall'inizio i detrattori (specie tra i concorrenti savonesi esclusi e tra questi si segnala Antonio Brilla), che sia per motivi personali, sia per motivi estetici e strutturali osteggiano l'opera del perugino. Ma le cronache ottocentesche sono piene di tormentate vicende architettoniche, si vedano per citare un esempio locale, le alterne fortune che accompagnano l'opera del Falconieri nell'edificazione del Teatro Chiabrera di Savona.

Dal momento dell'approvazione del progetto comincia la raccolta dei fondi, corrispondendo il legato De Veri ad un quinto soltanto dell'intero ammontare delle spese.

Le liste delle offerte vengono via via pubblicate sulle pagine de "La Liguria Occidentale", giornale cattolico locale. Anche il Brunengo ne annota in più parti del IV volume della sua *Dissertazione,* i resoconti assieme ai nomi dei sottoscrittori. Tra le altre registra questa iniziativa: "E sempre per la facciata del Duomo, gli Egregi Convittori delle Scuole Pie nella sera del giovedì grasso... diedero nel loro teatrino una recita straordinaria il cui introito venne erogato a benefizio di quell'opera grandiosa"; col medesimo intento viene data una recita anche nel Nobile Collegio della Missione. Finalmente il 15 agosto 1881 viene deposta la prima pietra della facciata e l'evento, solennemente festeggiato e benedetto da Mons. Boraggini, è salutato da un largo concorso di pubblico.

Anche in questo caso non mancano, specie da parte degli anticlericali, le note di protesta. Due giorni dopo la cerimonia, "Il Cittadino" si fa interprete sulle sue colonne del malcontento dei dissidenti con un acceso articolo. Una volta firmato il contratto di appalto, con la ditta Muraglia e Garibaldi di Carrara, hanno inizio i lavori.

Presso l'Archivio Vescovile di Savona si conservano alcuni dei progetti presentati per il concorso accompagnati da un discreto numero di tavole, disegni e studi esplicativi [4].

Tra questi è quello con l'epigrafe *Ave Maria,* che ritengo possa essere quello del Calderini. Nelle note che accompagnano l'elaborato

si legge tra l'altro: "La ristrettezza della piazza dovea consigliare l'architetto a ritenere la facciata con poche sporgenze. Non colonne quindi, ma soli pilastri, e ciò mentre bene si conforma alle esigenze della località, che doveano tenersi in prima linea dal progettista, si conforma anche alla disposizione del programma che esige la limitazione della spesa alle lire centomila". Quanto alle porte laterali, egli osserva che: "... dovevano con più modesta decorazione rappresentare una massa sobria di ombre che avesse una similitudine colla porta centrale". Oltre a definire infine tutti gli altri dettagli decorativi concernenti l'opera della facciata, il Calderini afferma: "Dovendo riflettere in tutta la sua integrità la porta centrale, come vedesi attualmente, sembrò al concorrente di completare l'idea dell'autore di detta porta, coll'immaginare una figura di Padre Eterno che dall'alto protenda le braccia per accogliere la venuta in cielo della Vergine che nella porta sottostante viene trasportata dagli angeli". Il bozzetto preparatorio del rilievo che sarà realizzato praticamente dal genovese Pietro Capurro (cfr. al proposito il Casaccia) è conservato assieme ad altri due raffiguranti le statue dei vescovi da porsi nelle nicchie laterali (v. fig. n. 48, n. 49 e n. 52), presso l'Archivio Vescovile di Savona. Felicemente delineati da rapidi e freschi tratti, questi esemplari si connotano per la loro composta leggerezza, così aliena dal senso di goffa e pomposa grevità che caratterizza la loro mastodontica esecuzione.

Quasi a preventiva giustificazione, il Calderini conclude la parte relativa alla descrizione della fabbrica pregando la "Commissione giudicatrice a voler tener conto precipuo delle limitazioni della spesa e delle misure obbligate". Al proposito specifica: "Della prima perché assai più effetto si sarebbe potuto ottenere se fosse stato dato di poter arricchire di statue i finali della facciata, della seconda perché furono i veri scogli del progetto".

Le successive fasi costruttive non dovettero essere prive di contrasti. Come qualche decennio prima il Falconieri era stato sostituito nella direzione dei lavori del nuovo teatro cittadino che in quel tempo si andava edificando, così anche il Calderini giunge nel settembre 1882 a rassegnare le proprie dimissioni. Il *casus belli* viene offerto da una cattiva partita di marmi fornita da parte dell'impresa carrarina incaricata. Il 4 settembre la Masseria scrive all'architetto di accogliere le dimissioni da lui annunciate verbalmente dinnanzi al Consiglio, sollecitandolo ad inoltrare la relazione relativa allo stato dei marmi forniti. In una successiva nota del 12 dello stesso mese si legge: "... è innegabile che l'accettazione da parte della Masseria rende la dimissione stessa inretrattabile...". Ed inoltre: "essa le ha chiesto un coscienzioso ed imparziale giudizio sui marmi spediti dall'Impresa che persone intelligenti aveano giudicato inaccettabili, e la S.V. penetrata dell'importanza dell'incarico avuto redigeva la nota relazione in data del 30 agosto con cui dichiarava la quasi totalità dei marmi doveansi rifiutare". Proprio in merito a questo scritto si incentra la polemica, in quanto più oltre si legge: "Questa relazione scritta in doppio originale fu nuovamente ritirata due giorni dopo dalla S.V. col pretesto di trascriverla sopra un foglio di carta bollata.., ma la S.V. invece di rimandare la relazione come aveva promesso, ha creduto di estendere.. una protesta...".

In merito alla contesa non conosciamo purtroppo che una sola campana, non essendoci note infatti le argomentazioni del Calderini.

Quanto alle ragioni della Masseria questa accusa l'architetto di aver scritto "... una protesta con cui fa il più erroneo apprezzamento dei capitoli di appalto, mentre si arroga poteri che nessuno gli ha mai conferito, si mette al di sopra della Masseria a cui è subordinato... e si mette in aperto contrasto con la sua mandante a vece di tutelarne i diritti nei limiti del giusto e dell'onesto... In questo stato di cose la Masseria ritiene ferme le date dimissioni e in ogni caso... è costretta a revocare, come revoca, il mandato conferitogli da direttore dei lavori e lo diffida nel modo più formale dal più dare alcuna disposizione all'impresa sotto pena dei danni". Dell'episodio neppure il Casaccia fa riferimento, preferendo forse dimenticare la non edificante vicenda. Nonostante i contrasti, i lavori continuano fino al loro compimento che viene a coincidere con il trecentocinquantesimo anniversario dell'Apparizione di N.S. di Misericordia. Nel contesto del più largo programma di cerimonie vengono inseriti anche questi festeggiamenti. Ne "La Liguria occidentale" che dedica anche un numero speciale all'accadimento, si commenta enfaticamente l'episodio, ricordando la vasta partecipazione di autorità e di pubblico. La facciata, visibile per una gran parte, viene giudicata "bella nelle sue proporzioni e nei fregi".

Conclusasi ormai completamente l'esecuzione, il 19 giugno 1887 l'ingegnere direttore dei lavori può finalmente trasmettere da Pisa lo *Stato Finale* di tutte le opere compiute dall'impresa Muraglia-Garibaldi per la travagliata costruzione della facciata.

52

A.V.S., G. CALDERINI (?), "Padre eterno e angeli su nube", progetto per il timpano del duomo, inchiostro su cartoncino, cm. 33x48.

LE INCISIONI RUPESTRI DELLA VALBORMIDA

Carmelo Prestipino

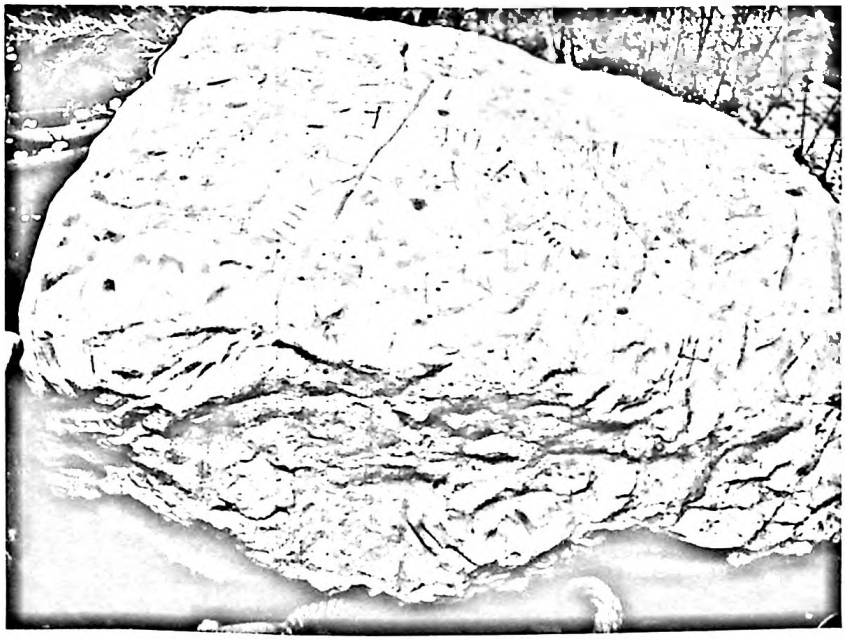
Agli albori del Paleolitico Superiore (35.000-10.000 a. C.) l'uomo iniziò una evoluzione intellettuale che trovò un'alta espressione attraverso l'arte: egli si avventurò in profondi recessi e dipinse cervi, bovidi, cavalli; tra queste pitture policrome comparve spesso anche la figura incisa.

Con il periodo Neolitico l'uomo comprese più profondamente il suo legame con la natura, con i cicli stagionali e gli eventi ad essi connessi; la sua mentalità, primitiva ma in profonda evoluzione spirituale, vide in questi eventi il valore, benigno o infausto, di divinità invisibili e potenti.

Divenne naturale per lui esprimere i suoi sentimenti e la sua preghiera alla divinità incidendo sulla roccia i simboli che ad essa attribuiva.

Questo rituale propiziatorio si ampliò ed arricchì ulteriormente nell'Età del Bronzo e parve scomparire con l'avvento della civiltà romana; ma in realtà esso non si esaurì mai del tutto: durante il Medioevo, sino a tempi recenti, le popolazioni delle valli alpine ed appenniniche liguri continuarono ad incidere sulla roccia figure e simboli ripetendo gesti antichi, forse attribuendo loro motivazioni e significati profondamente diversi da quelli originali.

53



Il masso inciso del valico della Ghirgherina (Montenotte).

Queste espressioni dell'uomo vengono classificate, oggi, col nome di "arte rupestre".

Nelle valli del Bormida essa è di recente scoperta; la sua tipologia pare rappresentare l'anello di congiunzione tra quella del Beigua, del Varazzino e del Finalese, da cui pare influenzata in varia misura; in molti casi si trova associata ad elementi di tipo megalitico, altre volte si tratta di grosse coppelle isolate o in gruppi ristretti.

L'epicentro di queste manifestazioni si colloca tra gli abitati di Biestro, Plodio e Millesimo.

A Biestro, sulla sommità del Bric Gazzaro, emerge una grande piattaforma in arenaria sulla cui superficie è incisa una complessa istoriazione comprendente simboli piediformi, fallici, cerchi, allineamenti di coppelle ed una vaschetta incompiuta; il tutto è cristianizzato da numerosi croci.

Sull'antistante Bric della Costa, lungo un itinerario medievale, troviamo un masso inciso con croci cristiane sovrapposte a cerchi. Poco lontano, lungo un costone aspro e scosceso, sorge un torrione roccioso detto "Rocca del Castellazzo" da cui si domina su un orizzonte vastissimo; sulla sua sommità è incisa una grande figura femminile associata ad un animale trainante un attrezzo agricolo.

A pochi metri dal torrione, su un grande masso posto in precario equilibrio su una base rocciosa, è incisa una "scala" di ventitré scalini, lo scenario è completato da una piccola sorgente, posta ai piedi delle pareti del torrione, il cui modesto stillicidio viene raccolto da una vaschetta con canaletto; poco lontano è collocato un solitario bétile.

Proseguendo lungo l'itinerario del Bric della Costa si giunge in territorio di Millesimo; in un ampio anfiteatro naturale troviamo una grande piattaforma su cui sono incise numerose croci (è molto forte l'analogia con la "Pietra delle croci" di Pieve di Teco); a poca distanza da questa piattaforma, presso la chiesetta di S. Anna e S. Lucia, un grosso masso è stato istoriato, in varie fasi, con coppelle disposte schematicamente, figure alberiformi e croci cristiane.

Dalla sua posizione il masso domina l'anfiteatro e la sua elaborata struttura fa ritenere che esso avesse funzione cultuale; a conferma di ciò esso è sovrastato da uno sperone roccioso, sporgente dal pendìo, su cui è incisa una vaschetta circolare che svolgeva, probabilmente, il ruolo di contenitore di olii o grassi combustibili.

All'estremità opposta dell'anfiteatro, sulle pendici del Bric Tana, in posizione dominante sulla valle di Millesimo, si ergono cinque

menhir; poco lontano da questi bétili è allo studio un ampio insediamento dell'Età del Bronzo.

Il legame tra la Valle Bormida ed il Varazzino si scopre sul valico della Ghirgherina, che collega la Val d'Erro con la costa; qui si trovava un grande masso in talcoscisto la cui superficie fu totalmente istoriata con coppelle, microcoppelle, segni vulvari e simboli fallici, intagli apparentemente casuali e croci; tra questi segni, affini stilisticamente a quelli presenti sul Beigua e nel Sassellese, ricompare con frequenza l'incisione della "scala" gia vista a Biestro.

Un affioramento roccioso presso il masso principale reca alcune croci, qualche coppellina isolata ed un volto umano ricavato da coppelline preesistenti e tratti lineari.

L'arte rupestre sinora descritta è accomunata da una singolarità: essa, ancorchè vistosa, era totalmente estranea alla cultura agropastorale locale, che ne ignora totalmente il significato.

Ben note erano invece le numerose vaschette incise, isolate o a piccoli gruppi, su dorsali e valichi; esse hanno determinato spesso la toponomastica del sito che le ospita, oppure possiedono attribuzioni di natura leggendaria.

Ne è esempio la "Zampa di Rolan", solitaria coppella incisa su una piattaforma rocciosa posta sulle dorsali del Ronco di Maglio, attribuita al piede del mitico paladino di Francia; le numerose vaschette ovoidali incise sulle rocce del valico dei Giovetti vengono definite: "Zampe del diavolo"; l'identità del supposto autore dovrebbe essere chiara ed indubitabile.

Sulla "Rocca del murté" (rocca del mortaio) che domina la valle di Osiglia è inciso un incavo (definito mortaio dai pastori osigliesi) che ha influenzato il toponimo del monte stesso, noto come Bric del Murté; di fronte ad esso si erge il Settepani, su una cuspide rocciosa che affiora lungo la dorsale, sono incisi numerosi incavi analoghi a quello sopra descritto, però questa ha assunto il nome di "Rocca della zampa", probabilmente per la sua funzione di segnavia e porta di accesso alla sovrastante "Rocca dei falò", luogo di raduno annuale dei pastori osigliesi.

È evidente che questo raduno notturno, celebrato sino a tempi recenti, si ricollega a qualche rito antico e dimenticato di cui si sono perse le motivazioni originali.

L'ultima tipologia di incisione si incontra poi percorrendo l'itinerario medievale che collegava Millesimo a Mombaccaro: presso Saliceto, sulle pendici del Bric Biolà, troviamo cinque stele che sono note come "pietre delle fini"; è evidente il loro ruolo di cippi di confine, però due di esse, molto più alte (cm. 105 circa), recano incisioni a reticoli, croci greche, coppelle e segni di martellina e parrebbero aver avuto, prima del loro ultimo reimpiego, significati e funzioni assai diversi.

Nel complesso quadro che abbiamo sommariamente tracciato permane la difficoltà a discernere tra gli elementi di eventuale origine preistorica e quelli di origine storica; sono tuttora ambigui e poco chiari i legami che paiono unire questi segni agli itinerari medievali, tuttavia ci pare di poter ritenere che queste incisioni abbiano la loro matrice in una pratica preistorica la cui tradizione si protrasse nel tempo sino ad epoche recenti.

La persistenza di queste tradizioni, in epoche medievali e successive, sarebbe stata conservata dalle popolazioni montane dedite alla pastorizia (le coppelle isolate ed alcune rocce incise indicherebbero i segnavia delle antiche transumanze delle greggi o i confini delle zone di pascolo tra due comunità).

Gli scavi archeologici in corso, l'approfondimento dei meccanismi culturali delle società pastorali, nonchè l'eleborazione di schemi cronologici più aggiornati ed aderenti alle problematiche nuove nell'arte rupestre, porteranno di certo nuovi elementi di conoscenza.

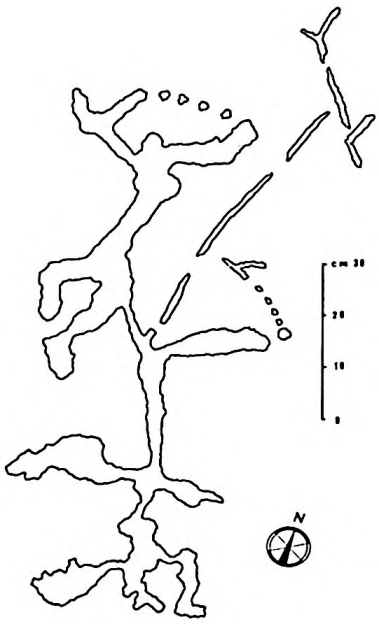
Questi segni incisi vanno comunque ad arricchire il vasto patrimonio che, partendo dal monte Bego, viene lentamente affiorando attraverso le valli finalesi, la Val Bormida, il Varazzino ed il Sassellese con il monte Beigua, restituendoci frammenti di conoscenza sull'uomo ligure, che pare aver affidato alla roccia la sua volontà di continuare ad esistere.

54

Masso - altare di Millesimo.

In basso:
Rocca del Castellazzo: probabile scena di vita agreste (rilevamento grafico con sovrapposizione di "frottage scientifico").

55



NOTE

AA.VV., *Guida dell'entroterra ligure*, Novara 1987.
E. BERNARDINI, *Arte millenaria sulle rocce alpine*, Milano 1975.
E. BERNARDINI, *La preistoria in Liguria*, Genova 1977.
E. BERNARDINI, *Le Alpi marittime e le meraviglie del monte Bego*, Genova 1979.
E. BENARDINI, *Liguria, Itinerari archeologici*, Roma 1981.
C. BIKNELL, *Guida delle incisioni rupestri preistoriche nelle Alpi Marittime italiane*, Bordighera 1915.
C. PRESTIPINO, *Incisioni rupestri in val Bormida*, Capo di Ponte 1982.
C. PRESTIPINO, *Arte rupestre in val Bormida*, Millesimo 1982.
C. PRESTIPINO, *Croci e coppelle in Alta val Bormida*, Millesimo 1985.
I. PUCCI, *I menhir di Millesimo*, Millesimo 1985.
M. ROSI e A. MAJA, *Menhirs a coppelle nella zona di Millesimo (Savona)*, Capo di Ponte 1966.
M. ROSI e A. MAJA, *Incisioni rupestri nella zona di monte Beigua*, Capo di Ponte 1975.

ESPERIMENTI FUTURISTI ALLA "FONDIARIA IN METALLI" DI VARAZZE

Danilo Presotto

56

Negli anni Trenta gli artisti che si proponevano una azione di rottura con il passato, oltre a coltivare la ricerca di nuove espressioni delle forme e del colore per i loro esperimenti, cominciarono ad adottare materiali poveri.

Nel campo della utilizzazione dei metalli, tra le iniziative poco note di Tullio d'Albisola (ricordato universalmente come l'inventore dei libri in lamierino di ferro), la meno fortunata fu certamente quella di tentare la nobilitazione di una lega di cromo-alluminio per la riproduzione seriale delle sculture in creta.

Per i futuristi l'alluminio era un metallo simbolico, era moderno, completamente italiano, era il metallo che aveva sostituito il legno e la tela nelle strutture degli aereoplani, che aveva soppiantato l'acciaio nel telaio delle biciclette e in alcune parti delle autovetture. All'alluminio veniva attribuito un futuro travolgente, quindi era un materiale da proporre e da utilizzare anche nel campo dell'arte. Persino il "casco del poeta-record", il massimo trofeo delle gare di poesia futurista, era stato realizzato in alluminio.

Nell'aprile del 1930, le prime fusioni artistiche in alluminio "eseguite in Italia ed addirittura nel mondo" furono sperimentate nella "Fonderia in Metalli" in Varazze (Savona) utilizzando "due bellissime statuine" di Tullio d'Albisola. La "Fonderia in Metalli" era una piccola azienda artigiana, nata sulla scia delle tradizionali industrie navali varazzine, che, ormai abbandonate le costruzioni di navi mercantili, si erano progressivamente convertite alla realizzazione delle imbarcazioni da diporto. Un prodotto destinato ad una clientela di élite e che aveva assoluto bisogno di accessori eleganti (scalmi, golfari, bitte, ecc.) ottenuti con metalli o leghe di pregio (rame, ottone, bronzo) che ne avrebbero valorizzato la qualità.

Il proprietario della "Fonderia in Metalli" era l'ingegner Mantegazza, dal quale dipendevano il capo fonderia Dario Anfossi di Rivarolo Ligure e i quattro operai di Varazze: Michele Vivaldi, Gio.Batta Granone, Mattia Puppo e Guglielmo Bozzano.

Nell'ambito discreto di questa azienda, gli esperimenti delle fusioni in cromo-alluminio furono portati avanti con molto entusiasmo dal Mantegazza (al quale F.M.T. Marinetti avrebbe attribuito il patetico riconoscimento di "Re dell'Alluminio"), ma, erano sopportati malvolentieri dagli operai, sia perché le fusioni (a cera persa) effettuate con "l'infido alluminio" nelle "strane forme delle sculture di Tullio" per diversi mesi diedero soltanto risultati fallimentari, sia perché l'iniziativa, di marcata ispirazione futurista (alla quale gli operai assolutamente non credevano) pregiudicava la sana produzione industriale e sembrava mettere a repentaglio il futuro dell'azienda e quindi in probabile pericolo i salari.

Comunque l'iniziativa andò avanti per diversi mesi, la "Fonderia in Metalli" si trovò in effettive difficoltà economiche, gli operai ricevettero ridotti i loro compensi, ma il 20 gennaio 1931, alla Galleria Vitelli di Genova, in occasione della esposizione delle opere futuriste del gruppo "Sintesi", Tullio d'Albisola poteva esibire due opere "fuse in una particolare lega di alluminio".

Dieci mesi dopo, nel novembre del medesimo anno, Tullio esponeva in contemporanea a Milano (alla Galleria Pesaro) una *Venere anticlassica* in bronzo cromato e a Chiavari (alla Mostra Futurista) la *Vanitosa al sole* in alluminio sabbiato, *Due aspetti femminili* in alluminio cromato, la *Quindicenne* e la *Sfinge* in bronzo cromato. Nella medesima mostra di Chiavari, anche Farfa trascinato dall'iniziativa di Tullio proponeva una fusione in alluminio con un suo complesso plastico denominato *Incrocio di prue*.

Tutte queste sculture, tuttavia, in breve tempo palesarono i propri limiti tecnologici; l'ossidazione del metallo fece annerire rapidamente alcune superfici e non furono più sufficienti le ripetute pennellate di "bronzina" (proprio quella adoperata per verniciare i tubi delle stufe) per conservare loro un decoroso splendore.

Nella pagina precedente: **Tullio d'Albisola, F.T. Marinetti, Farfa, Alfredo Gaudenzi, Mino Rosso. Genova, 9 luglio 1932. Farfa, poeta record nazionale, incoronato ("dopo un volo aereo a mille metri di quota") col casco d'alluminio "simbolo dell'estetica della macchina" (in questa occasione, il casco utilizzato per le normali incoronazioni è stato sostituito da un casco — sempre in alluminio — ma "aerodinamico").**

"Vanitosa al sole" di Tullio d'Albisola. Fusione in alluminio. 1930 (cm. 18x13x25).

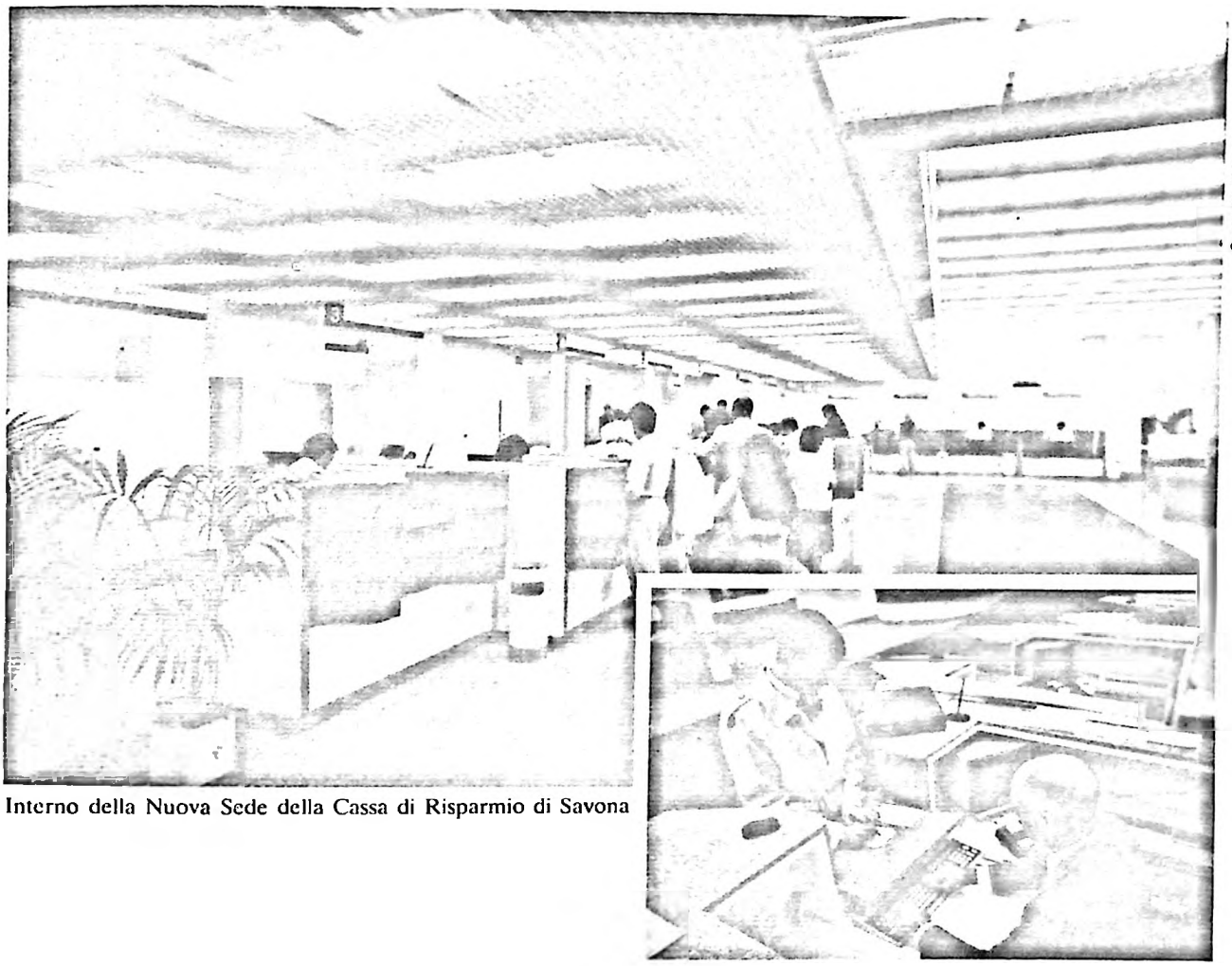
SABAZIA/4

57

Forse per questo motivo o forse perché ormai Tullio d'Albisola con Vincenzo Nosenzo già progettava i suoi "libri di latta" (il primo dei quali sarebbe stato presentato a Savona il 4 novembre 1931), che, discretamente, le fusioni in cromo-alluminio finirono nel dimenticatoio.

Vale la pena di aggiungere, che uno dei quattro operai della "Fonderia in Metalli" di Varazze, Guglielmo Bozzano, era proprio quel Bozzano che successivamente doveva diventare ben noto come pittore e ceramista.

La funzionalità entra in azione



Centro Pubblicità Ligure-Savona

Interno della Nuova Sede della Cassa di Risparmio di Savona

La Nuova Sede di Corso Italia, più spaziosa e funzionale, è certamente l'aspetto più evidente di una banca che, al passo con i tempi, vuole rinnovarsi.
Nella ricerca di un rapporto con il cliente più personale e più completo, anche la funzione dello sportello è cambiata. Nella Nuova Sede è al lavoro l'operatore unico: una figura che, grazie all'informatica, può effettuare tutte le operazioni bancarie autonomamente riunendo in un solo sportello le funzioni di riscontrista e di cassiere.
Tra i cambiamenti che il Nostro Istituto sta attuando non riguardano solo i rapporti con la clientela ma anche l'organizzazione interna dell'azienda-banca. Pilastro di questo rinnovamento è il Nuovo Statuto, approvato recentemente, che con l'introduzione di nuovi Organi (Comitato di Gestione, Assemblea dei Partecipanti, Assemblea dei Portatori delle quote di risparmio) permetterà alla Cassa di Risparmio di Savona di affrontare gli anni '90 con l'esperienza di 150 anni di attività e con una struttura all'insegna dell'efficienza e della funzionalità.

CASSA DI RISPARMIO DI SAVONA

Nata per dare di più