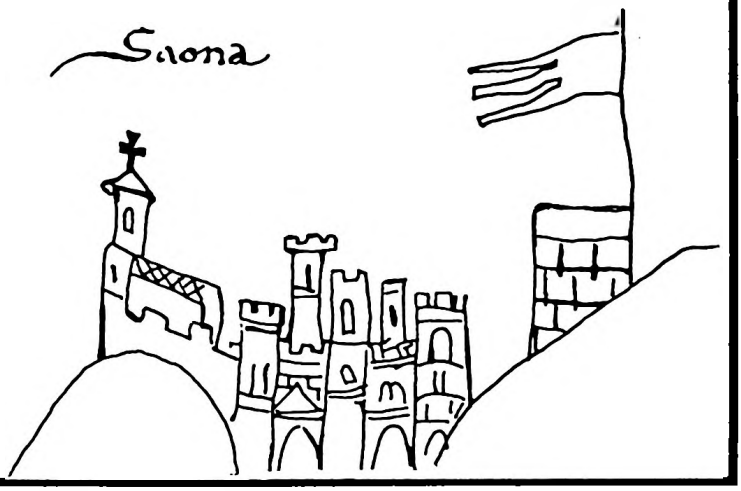
SABAZIA



1989 nuova serie 8

Periodico trimestrale
(stampato e spedito nel mese di Maggio 1990)

**Biblioteca
Storia
Patria SV**

**S-SV-SV
0001 SSSP SV
06 008**

Autoriz. del Tribunale di Savona N. 288 del 12.1.1983 / Spediz. in abb. post. Gruppo IV pubbl. inf. 70%

Arte

Le incisioni di Giovanni Ratti
Il polittico di Barnaba da Modena a Lavagnola
Soffitti dipinti a Savona

Storia

Appunti di demografia storica: Valleggia nel '600

Sommario:

I soffitti privati, dipinti di Savona, tra fine '800 e primo '900
di Flavia Folco Manfreddi 1

La produzione grafica di Giovanni Agostino Ratti
di Rosalina Collu 7

Appunti di demografia storica: la comunità parrocchiale di Valleggia nel XVII secolo
di Flavio Ferraris 21

Il polittico di Barnaba da Modena a Lavagnola
di Eliana Mattiauda 23

Avviso agli abbonati:
nelle prossime settimane verrà inviata una circolare con indicati importi e modalità per il rinnovo dell'abbonamento a "Sabazia"

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
Corrispondenza:
Casella Postale 258

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

Un numero *L. 5.000*

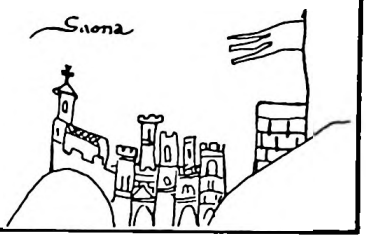
Abbonamenti
(c/o Società Savonese di Storia Patria
P.zza della Maddalena 14/4;
c/c.p. n. 13226170 intestata a Società Savonese di Storia Patria)

Associazione alla Società Savonese di Storia Patria:
quota annua L. 30.000

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

SOCIETÀ SAVONESE DI STORIA PATRIA
BIBLIOTECA
N° 22145
Entrato il 06.01.90

SABAZIA



1989 nuova serie 8

I SOFFITTI PRIVATI, DIPINTI DI SAVONA, TRA FINE '800 E PRIMO '900

Flavia Folco Manfreddi

Una storia minore, quella dei soffitti dipinti delle case dei savonesi tra fine '800 e primo '900, ancora in gran parte da scrivere. Gli appartamenti delle vie più prestigiose della città, via Paleocapa e corso Italia e i palazzi pubblici nel centro storico e le ville e i villini sulle colline e sul porto e a Fornaci e in quel di Zinola, erano rifiniti dai "pittori d'ornato". I saloni, le sale d'ingresso, le stanze da letto, erano allietate "a buon fresco" e "a tempera", con ricca fantasia e grande abilità, da decoratori che non hanno lasciato traccia del loro intervento nei documenti ufficiali della storia delle costruzioni se non, e non sempre, per la composizione delle facciate esterne in finte architetture. Non firmavano mai e sono rimasti anonimi, eccezione fatta per alcuni palazzi pubblici e alcune dimore nobiliari. Ma gli esperti in fregi e fiori dipingevano anche per i proprietari delle case a lista della zona "nuova", della città dei nuovi quartieri, per una committenza più modesta: in via Guidobono, via Niella, via L. Corsi, Montenotte, IV Novembre, nelle ristrutturazioni dei palazzi antichi di via Pia, Untoria e ancora in via Poggi come in corso Colombo, via N. Sauro, S. Lucia, Famagosta, Astengo, Vegerio e nelle "nuove" piazze: Mameli, Sisto IV, Giulio II.

Sono una sessantina gli interni-itinerario-tappe della ricerca che ho intrapreso e che è tuttora aperta. L'indagine ha permesso di poter disporre di una articolata documentazione delle varie tipologie. Nelle case e nei palazzi savonesi ho ritrovato soffitti barocchi, rococò, impero accanto a quelli "a grottesche" e "a raffaellesche", ma i più numerosi sono risultati quelli "eclettici", quelli "pompeiani", rari quelli "liberty".

Ho evidenziato un tipo piuttosto diffuso, soprattutto per le sale, sotto il titolo "a tappeto", ho catalogato quelli più spiccatamente geometrici in "stellari" tenendo conto delle forme più o meno complesse. Un gruppo a parte sono da considerarsi i "soffitti a cassettoni": ottagoni, esagoni, quadrati, sono dipinti a tutt'effetto-rilievo, nell'illusorio gioco delle facce in ombra e in luce e sono testimonianza del mai assopito amore, in "quel" tempo a Savona, per il classicismo. Sono tornati a grande splendore, dopo un intelligente restauro, due preziosi esempi nello studio notarile di piazza Mameli N. 5, altri sono in corso Italia, in corso Colombo ed ancora in altro appartamento di piazza Mameli.

I soffitti delle ville più prestigiose erano eseguiti "ad affresco", tutti gli altri e più diffusamente "a calce e a tempera" (la tecnica dell'affresco limitata, a volte, soltanto al rosone centrale). C'era chi usava il latte e l'olio per stemperare i colori; per impreziosire era adoperato l'oro in riflessi calcolati. I soffitti più importanti, in alcune zone, imitavano broccati, damaschi arabescati realizzati con sorprendenti effetti di sericità e le cornici e le fasce di stacco alle pareti imitavano spesso la varietà dei marmi più pregiati. Alcuni campi di fondo erano a volte trattati con "stampiglie" quadrettate, simulando sete lucenti od opache. E con questa tecnica di ripetizione e con l'aiuto di cartoni seriali, erano realizzati in gran parte i soffitti di minor impegno (palmette, piccoli gigli, stelline, dadi, crocette, dentelli, ovoli, foglioline); in altri casi con

Biblioteca Storia Patria SV

S-SV-SV 0001 SSSP SV 06 008

rose e margherite composte in mazzi, con qualche pretesa in più. L'intervento a mano libera del pittore, con la sua fantasia, il suo estro, era limitato alle filettature, grechette, collarini di raccordo.

I capiscuola hanno attinto certamente dalle decorazioni dei grandi saloni delle dimore cinquecentesche genovesi e savonesi e dai cicli pittorici degli artisti famosi del passato; dagli ornatisti delle chiese, degli oratori, delle cappelle hanno imparato il mestiere, prima di diventarne essi stessi i continuatori. Gli altri, non molti, ma certamente molto attivi, prima allievi-collaboratori e poi pittori in proprio, hanno lavorato su schemi e modelli che venivano a loro "passati" dai maestri, componevano caso per caso, (è molto difficile trovare due soffitti uguali) tenendo conto dei desideri anche dei committenti, con un repertorio incredibilmente vario e vasto.

Tutti sono "esperti" in fregi e svolazzi, in cartigli e stemmi, cornucopie, satiri, diavoletti, mascheroni, erme, elmi, corazze. Alcuni si distinguevano nelle "figure" (personificazione delle Arti e delle Virtù e delle stagioni, delle Dee dell'Olimpo, angeli e putti, nei ritratti dei savonesi illustri, nei busti in medaglie). Qualcuno faceva con particolare bravura i "paesaggi nelle riservette". E spesso i soffitti li ritroviamo frutto di fraterna collaborazione, a due mani. Amavano comporre con tripodi, vasi, anfore, con animali naturalistici o fantastici, nicchie e tempietti, strumenti musicali, grifi e pavoni, colombe, rondini, farfalle, perle e cammei, grappoli, tralci, spighe, conchiglie, festoni di frutta, greche, girali, racemi e foglie, ventagli, fiocchi, nastri e fiori, tanti fiori.

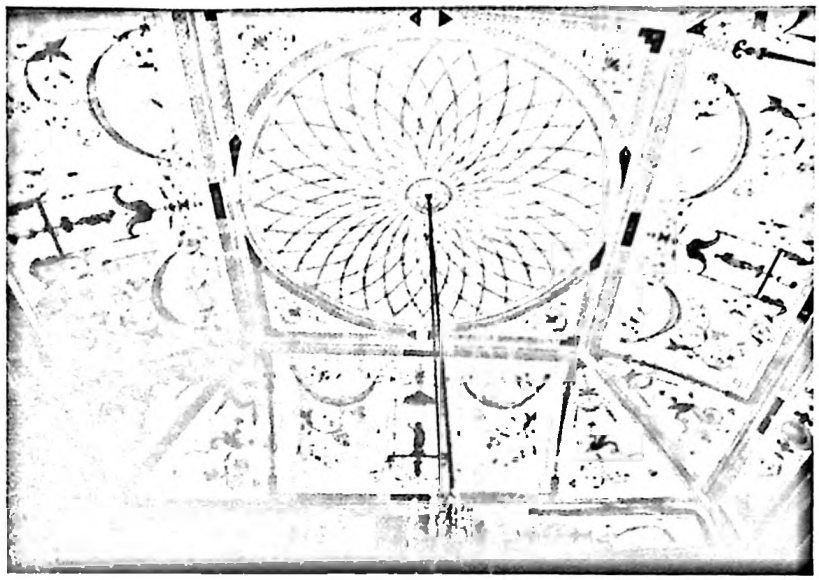
I pittori-ornatisti delle case private e di edifici pubblici (gli individuati e tutti gli altri rimasti anonimi a tutt'oggi) sono decoratori, anche di oratori, chiese, cappelle, oltre che di "interni" anche di "esterni"; spesso sono anche pittori "di cavalletto". Usciti in gran parte dalla scuola "Arti e Mestieri" e prima dalla Scuola della "Società Economica"; gli ultimi, i più vicini a noi, alcuni ancora tra noi, da quella intitolata a "Bart. Guidobono".

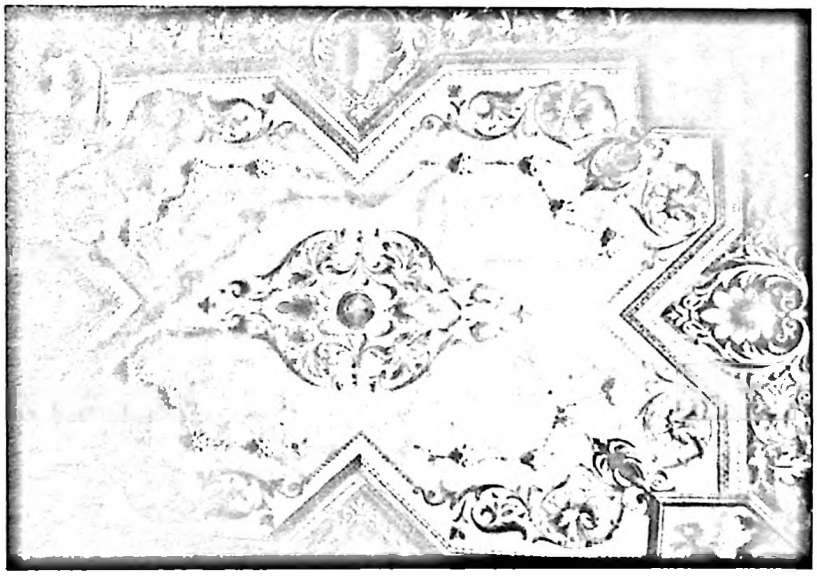
Sulla scia dell'"Apoteosi di Napoleone Bonaparte", opera di Paolo Gerolamo Brusco, datata 1810, voluta dal Prefetto Chabrol, affrescata nel palazzo Della Rovere, è "l'Apoteosi di Savona", databile al 1901/2, dipinta per Angelo Viglienzoni, nel suo palazzo di via Paleocapa. Non sono stati ritrovati documenti che accertino la paternità: da alcuni studiosi è stato avanzato il nome di Lazzaro De Maestri (Savona, 1840-1910), da altri quello di Raffaello Resio (Genova 1855 - Savona 1927). In una sala attigua, in un altro grande ellisse, un trionfo di putti, con ali di farfalla, danza versando una pioggia di petali di rose. Nell'approssimarsi delle Celebrazioni Colombiane, acquista particolare interesse il soffitto dell'ingresso della villa Imperiale-Migliardi. Al centro, riquadrata, la scena è la glorificazione dell'impresa di Colombo, un omaggio alla scoperta dell'America. L'affresco è datato 1888 e firmato dal Resio. Di questo felicissimo pittore sono le affascinanti personificazioni dei Continenti e della Pace, Giustizia, Verità, Religione (nello stesso grande soffitto a padiglione unghiato). Sua è la decorazione di quasi tutte le stanze della nobile dimora. Proprio questi due pittori, il Resio e il De Maestri con P.G. Brusco (1724-1820) insieme al fratello di quest'ultimo, Stefano, (Savona 1745 - Noli 1831), sono da considerarsi i capiscuola. Dobbiamo a Stefano Brusco la cupola trompe - l'oeil della sala dei Rettori dei padri Scolopi, a Monturbano, oggi sede della Biblioteca civica. In tondo, la Sapienza, assisa tra le nuvole, regge il cartiglio: «Habito in consilio et eruditis intersum cogitationibus" che abbiamo tradotto «Io, la Sapienza, abito tra i buoni consigli e presiedo ai saggi pensieri». Anche le sale dell'appartamento di papa PIO VII, in Vescovato, sono sue. Il soffitto della prima stanza è "pompeiano" e qui troviamo gli elementi tipici e distintivi di questo stile di decorazione secondo uno schema compositivo che sarà di esempio e ripetuto dai pittori delle generazioni successive. I grifi dipinti nello "studiolo" sono gli stessi di un soffitto della villa Frugoni ed il motivo di losanghe, scorciate in finta prospettiva, è molto simile a quello della cupola finta di Monturbano.

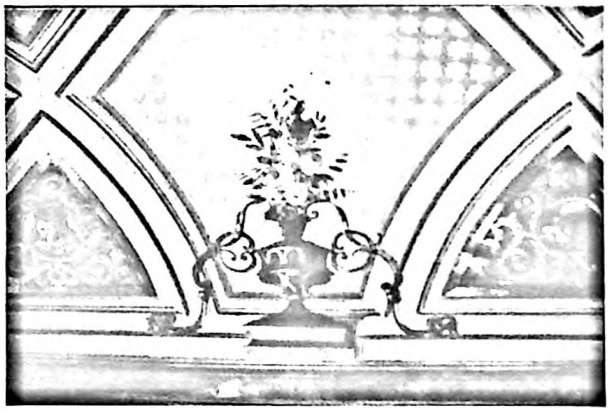
La serie più ricca e variata nei tipi (barocchi, rococò, impero, eclettici) e nei generi (monocroni, a chiaro-scuro, technicolor) e più documentabile, è quella del pittore-ornatista Domenico Buscaglia (Savona 1828-1919). Specializzato proprio nei soffitti è forse il più noto, il più attivo.

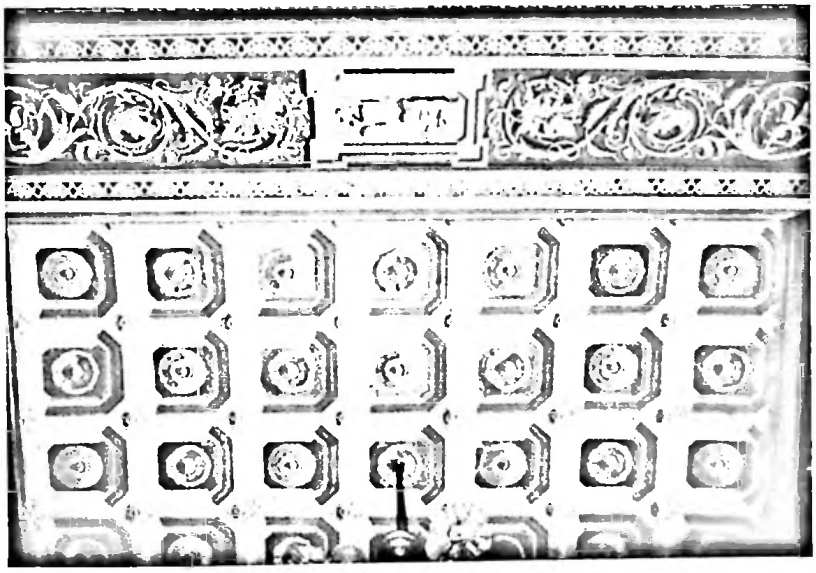
La sua prodigiosa versatilità, il suo talento, il suo alto grado di professionalità e il gusto, la tavolozza felicissima e delicata, il "tocco" inconfondibile, sono riscontrabili nelle testimonianze che ho potuto studiare, fotografare.

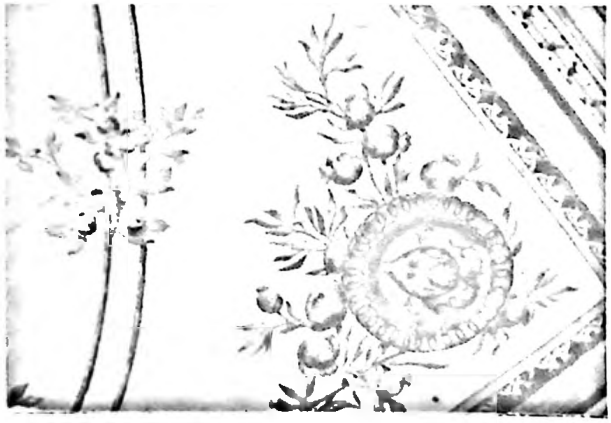
Sicuramente di sua mano (con il prezioso assenso degli eredi diretti, in più casi suffragato da appunti conservati nell'archivio di famiglia), sono i soffitti di alcuni appartamenti del centro storico, eseguiti per le più note casate della buona borghesia di "quel tempo" e quelli della propria abitazione in corso Italia e nelle case dei molti parenti. Sono suoi i soffitti in palazzo Multedo, (probabilmente suoi gli ornati decorativi di pal. Viglienzoni in via Paleocapa) e in ville e villini delle colline di Legino e sul mare, in alto alla Villetta e nel contado e in Riviera, dove purtroppo alcuni sono andati distrutti. Perduti anche quelli in città di Pal. Balbi a Villapiana e villa Bianca a Mongrifone e in villa Isola a Castel. S. Agata nella valle del Santuario. A distanza di cent'anni, più o meno, negli appartamenti di Savona, molti sono ancora in buon stato di conservazione e in gran parte mai ritoccati; Quello del "salone delle feste" di pal. Cambiaso, anche se deteriorato ed in attesa del restauro, è uno dei più interessanti. Il più suntuoso ed affascinante, databile 1885/90, intatto, tutto risplendente di stelline dorate, tra conchiglie fiorite alternate a nicchie per











putti in posa, una sinfonia di toni delicati, sfumature sapienti in larghe pennellate sicure davvero magistrali, è per una stanza da letto di un palazzotto sul porto. Negli anni sessanta del secolo scorso, la ricca decorazione realizzata dal pittore monregalese Borgo-Caratti, sulla cupola del teatro Chiabrera appena costruito, certamente dovette far scalpore tra gli addetti ai lavori: più di un motivo ed in particolare le "candelabre" divisorie degli otto spicchi, le ho trovate, reinterpretate, adattate in misure ridotte, dal "nostro" Buscaglia, nel salone di villa Zunini alla Rocca e nel salotto, in assoluto il più importante per me di un appartamento sull'antica "via di Nizza" (perfettamente conservato, mai ritoccato, datato 1864). Nella sua casa di campagna (la Madonnetta, costruita nel 1883), sulla collina di Lavagnola, per il suo studio inventa una decorazione "tutta cinese" su fondo blu-oltremare per soffitto e pareti (ancora intatte). Per la sala ritma le pareti in lesene che si legano al soffitto in un alto bordo di spirali rococò, intrecciate con fiori di campagna, i suoi prediletti, suoi distintivi. Nel cielo tre cherubini, in audaci scorci, distendono un velo giallo sul quale è scritto: «tramonto del sec. XIX-aurora del sec. XX». I putti sono di Lazzaro De Maestri ed il soffitto è la testimonianza del loro sodalizio di lavoro e amicale, una intesa artistica espletata per lunghi anni nelle ville, nei palazzi e nelle chiese. Ben conservato, con tutti gli effetti chiaroscurali, il gioco dei lumi e l'oro, è il soffitto ideato dal Buscaglia per il salone della Giunta (1899) dell'ex Municipio in via Pia. Su fondo decorato con stampiglie a piccoli gigli in oro, è barocco, vivacemente colorato. Alla base, uno per lato, i busti di Giulio II, Galileo, Colombo, Chiabrera così come il gruppo dei putti che nel riquadro centrale regge lo stemma di Savona, sono di R. Resio. Recentemente, in occasione di restauri nella parrocchia di S. Bernardo in Valle, ho trovato nuova conferma del loro sodalizio di lavoro (anni 1890 e '94).

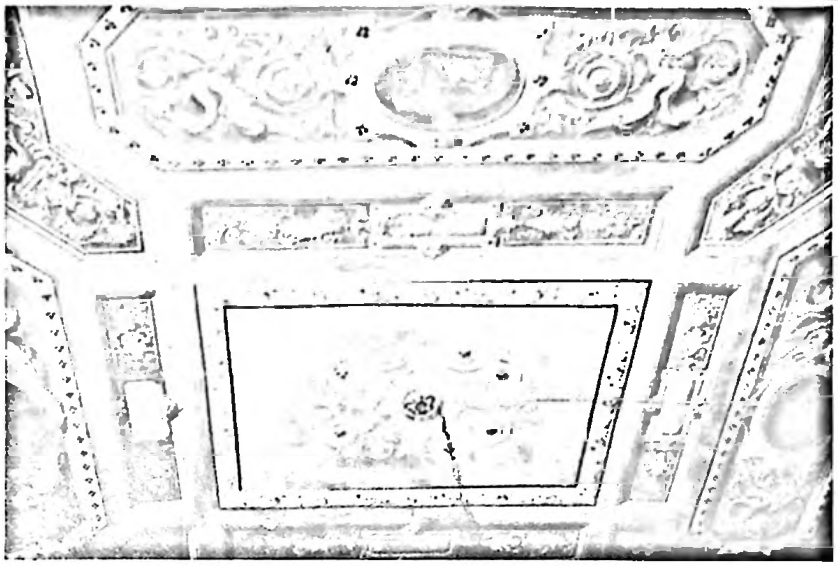
Di tipo diverso (differente mano per differenti risultati) i soffitti alla "raffaellesca" dipinti "a buon fresco" dall'altro pittore d'orhato savonese Giuseppe Ferro, compiuti per il marchese Cambiaso nel palazzo di via Torino, tra il 1928 e il 1936: a tutt'oggi gli ultimi cronologicamente presi in esame nella ricerca. Sulle pareti riquadrate, scandite da otto lesene tuscaniche del salone d'ingresso nonché nell'ampia scalinata e nella loggia al primo piano oltre che sui soffitti: una densa decorazione col repertorio tipico dello stile, riproposto in sapienti giochi di simmetria e di ripetizioni speculari. Entrando, al centro della volta, ci accoglie in uno sfondato di cielo azzurro lo stemma coronato della famiglia, retto da quattro putti danzanti. Gli affreschi perfettamente conservati, rivelano una personalità lontana da quella del Buscaglia e che voglio ricercare e mi auguro di incontrare presto in altre opere certe oltre quelle che lo hanno visto protagonista della ristrutturazione di palazzo Sormano in via Pia, negli anni 1924/25. Ed è proprio il nome di Ferro che provo a proporre quale ideatore e realizzatore dei soffitti "a cassettoni" trovati in più versioni in appartamenti del centro città, cominciando da quello per un caro amico in corso Italia (vive ancora chi ricorda il pittore al lavoro in quelle stanze). Fra tutti i soffitti di questo tipo, il più ridondante e suntuoso, ricchissimo, di grande effetto plastico oltre che cromatico è quello in rosso, grigio e oro, databile alla fine dell'800, per un grande salone di una antica dimora vista-mare.

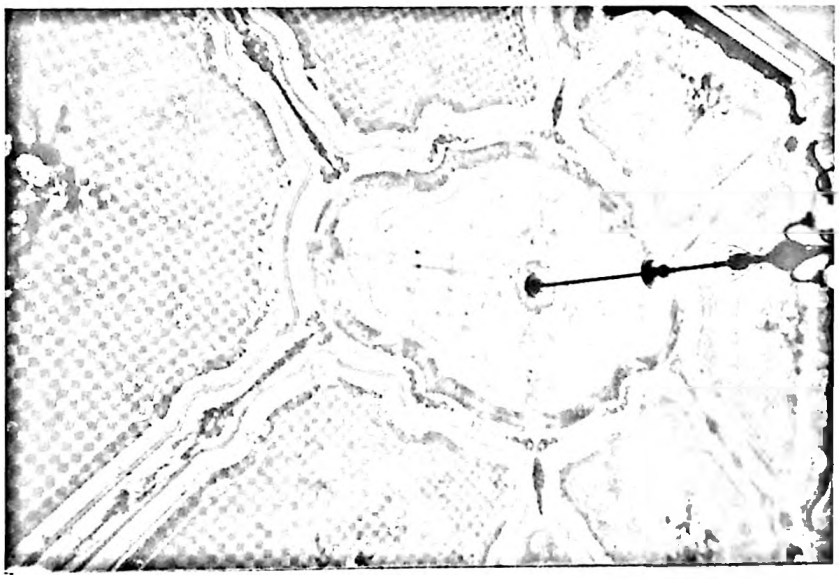
Anche negli appartamenti più semplici dei palazzi "a lista", i decori dei soffitti sono, seppur in tono minore, degni di attenzione ed altrettanto importanti. Molti sono da attribuire a Giuseppe Francesco Bertolotto (Savona 1868-1933), allievo, collaboratore e cugino del Buscaglia, che sappiamo attivo anche in proprio. Particolarmente preziosa per la definizione della sua personalità è l'intera decorazione di un villino a Zinola sicuramente tutta di sua mano e datata 1900 (mai ritoccata, ben conservata).

Molto ingenue, l'anatomia approssimativa, sono nel suo repertorio anche "figure femminili" e i putti che ho ritrovato spesso, in più appartamenti: putti danzanti, a spargere fiori, a reggere il lampadario, putti musicanti. E sono proprio questi a formare un capitolo a parte con tutti gli angioletti di quegli anni, dei maestri e degli allievi: isolati, a coppie, a gruppi, li ho documentati con particolare interesse.

Come il suo maestro e amico Buscaglia, anche il Bertolotto si è cimentato in un soffitto alla "cinese" per una villetta in via Nizza: un'altra stanza della stessa casa conserva, intatta ancora oggi, la decorazione delle pareti ed è una rarità poiché pochissime sono in città quelle autentiche sopravissute: tutte le altre, scandite in geometrici riquadri sono scomparse, coperte da intonaci, più spesso da tappezzerie. In qualche caso ho ritrovato tracce riaffioranti delle coloriture e dei motivi ornamentali. Al Bertolotto sono riconducibili, anche dalle testimonianze dell'erede, i cassettoni quadrati ed esagonali di alcuni soffitti di appartamenti del centro, segnati in maniera ben riconoscibile da lumeggiature in oro, lontane, diverse da quelle del Ferro (e del Buscaglia). Sono ben conservati tutti i soffitti che a lui provo ad attribuire in via Paleocapa e in corso Italia dove visse e quelli in via N. Sauro, restaurati recentemente.

Dall'anonimato è uscito un altro pittore d'ornato savonese: Gaetano Berardi (morto nel 1916). Nella sua casa in via S. Lucia, un unico superstite soffitto per il salotto, databile 1910, più altri due in altro appartamento dello stesso palazzo, hanno permesso di poter assegnare a lui, i soffitti purtroppo deteriorati in parte, di una villetta in via S. Lorenzo. Uniti ai fattori tecnici e stilistici ha avvalorato l'attribuzione anche il fortunato ritrovamento, tra le carte di casa, di alcuni disegni preparatori, acquarellati, firmati e datati. I soffitti sono gradevoli seppure modesti e molto semplici, chiusi in comparti geome-





trici e decorati con foglie sfumate, riccioli e mazzolini di fiori.

Oltre ai soffitti rococò, barocchi, eclettici e a tutti quelli che ho cercato di classificare secondo gli schemi di impaginazione e di ritmo, in casi più rari mi sono imbattuta in soffitti "liberty" o comunque riconducibili a quello stile. Il più significativo è senza dubbio, quello in tondo (databile 1908/9) per un salotto d'angolo della villa di Nicolò Zanelli, in via Nizza, coi fiori dell'oleandro e i tulipani e al centro, (pare certo) il ritratto del figlioletto quale puttino assiso sulle nuvole, tra rami di pesco. Si possono ricondurre a quel gusto anche quelli di alcuni appartamenti di palazzo Delle Piane con i frutti e le foglie di ippocastano, uno particolarmente elaborato in via Niella, con larga fascia di nastri intrecciati, anelli e cerchi concentrici, due con garofani e ciclamini in via IV Novembre databili 1915/16 e ancora con i tulipani un inconsueto corridoio voltato a botte. Proprio a G. Berardi è riconducibile quello, purtroppo in cattivo stato, in via Astengo, con margherite chiuse in festoni ricorrenti.

Molto si è fatto in questi ultimi anni per la valorizzazione di questo patrimonio minore delle case savonesi; si può persino parlare di un "revival" del gusto, dell'interesse, dell'amore per questi decori. Molti soffitti sono stati rivitalizzati, in alcuni casi sono stati "ricostruiti", rimuovendo gli strati di intonaco sovrapposti che li occultavano. La moda degli stucchi bianchi stampati a leggero rilievo imperante quarant'anni fa ne aveva nascosti molti. Ho il ricordo di una serie felicissima in più palazzi di via Paleocapa, di piazza Mameli, vivi ancora negli anni della guerra e che ho invano ricercato.

Anche se sono tentata di dire che sono troppi quelli cancellati, i soffitti dipinti a Savona sono ancora molti e sono la testimonianza di quella stagione e sono la testimonianza della professionalità, del gusto, dell'estro creativo di questi nostri pittori d'ornato. Ai pochi "specialisti", preziosi, di questo settore, in Savona, oggi, dobbiamo importanti restauri felicemente portati a termine anche recentemente: l'ultimo per la sala del caminetto nella casa di Paolo Boselli (sede della soc. di Storia Patria). In più casi è intervenuta direttamente la Soprintendenza genovese: è lei che ha recuperato alcuni fregi cinquecenteschi in pal. Vacciuoli-Cerisola. Sappiamo che nella ristrutturazione in atto di pal. Sacco-Multedo si occupa del restauro degli importanti soffitti. Tre anni fa il pittore fiorentino A. Fedeli ha rivitalizzato oltre che la cupola del teatro Chiabrera, anche l'intera decorazione del Ridotto. Ricca di motivi araldici e classici inglobati in larghe zone riquadrate rigidamente geometriche, è giocata su due soli colori e rimanda al salone del Consiglio dell'ex Municipio (secondo documenti dell'Archivio del Comune è stata attribuita al Buscaglia e i medaglioni al De Maestri). Il grande rosone centrale può essere avvicinato a quelli di pal. Multedo e pal. Cambiaso.

Nella speranza che si renda possibile il loro recupero prima che sia troppo tardi, voglio ricordare alcuni soffitti in pauroso degrado che proprio nel corso di questa ricerca ho rivisto e fotografato. Oltre agli affreschi dell'atrio di pal. Pozzobonello e dell'abside della chiesa del convento di S. Giacomo: l'ellisse ottocentesco del teatro Sacco Colombo con al centro in ricca, complessa cornice lo stemma della città; il putto in altalena e l'intera decorazione di un soffitto nei locali della Fratellanza Ginnastica Savonese e in una stanzetta accanto, sede di sez. del P.S.I, una curiosa scena di guerra (gli Ottomani sconfitti dalle forze cristiane coalizzate durante l'assedio di Vienna); inoltre il soffitto del salone del Consiglio dell'antica sede del Comune (ex Biblioteca): l'intera decorazione ornamentale è dovuta al Buscaglia aiutato dal Becchi e dal Novaro, (1863) e la medaglia centrale opera del Brusco, ritoccata dal De Maestri. Molto compromesso è il grande affresco del soffitto dell'ex teatro degli Scolopi, a Monturbano (databile prima decade del '900) con «lo sbarco a Savona di P. Calasanzio». Sul porto, a pal. Ponzone, oggi sede degli uffici della Dogana, da anni sono in attesa di restauro i soffitti delle sale del piano nobile: sono un campionario delle varie tipologie, dei diversi stili usati dai nostri ornatisti, tra fine '800 e primo '900. Specialmente per il salone centrale l'intervento è urgente: sicuramente è uno dei più armoniosi e festosi in città. Chiuso in schema, geometricamente impostato sulle diagonali, come nel salone della Giunta del Comune, ha stemmi alternati a gonfi vasi colmi di fiori multicolori su fondo "a stampiglie" quadrettate gialle e azzurre. Mi pare di poter avanzare l'attribuzione a Domenico Buscaglia così come per l'altro, dipinto in dimensioni ridotte, identico nel disegno, risolto in altra chiave cromatica nel salotto di una casa di via Famagosta. Dall'itinerario tra i soffitti privati di Savona (*"l'altro"* capitolo, accanto a quello primario dei dipinti per le volte e le pareti delle chiese), D. Buscaglia viene riconfermato come il più operoso in quell'età, il maggior rappresentante di "quel genere", l'ornatista più richiesto (non fu mai un "figurista"), il maestro per la generazione che venne dopo di lui e che arriva fino alle soglie del "nostro" tempo.

L'indagine compiuta e la documentazione fotografica ordinata in centinaia di immagini, le notizie orali e le testimonianze raccolte, mi auguro siano arricchite da ulteriori apporti che possano chiarire l'intreccio complesso delle presenze nella decorazione pittorica degli "interni civili", individuare e far emergere dall'anonimato altre personalità, definendo la paternità per altri ornati, per altre tipologie. Le attribuzioni proposte si devono intendere come punto di partenza per i successivi sviluppi che si profilano da nuove segnalazioni e conseguenti comparazioni allargate, nonché dalle auspicate conferme che potranno venire dagli archivi pubblici e da quelli privati degli eredi degli autori e dei proprietari di questo patrimonio "quasi segreto". Patrimonio "minore" della Storia della nostra città, ma colmo di interesse e meritevole di attenzione.

LA PRODUZIONE GRAFICA DI GIOVANNI AGOSTINO RATTI

Rosalina Collu

Fig. 1 (Scheda 1)
Il Beato Fra Sebastiano da Aparizio d'Angelopoli (1716) da Carlo Maratta. Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe. Acquaforte; mm. 415 x 267; 388 x 265. Iscrizioni: in b.: "Il Beato Frà Sebastiano da Aparizio d'Angelopoli"; in b. a sin.: "Carolus Marattus In."; in b. a des.: "Jo. Augustinus Ratti incidit Romae anno 1716".

La produzione grafica di Giovanni Agostino Ratti si deve valutare nell'ambito del più generale approfondimento critico e metodologico sul disegno genovese, manifestatosi a partire dagli anni '60.

A questo proposito occorre citare, oltre agli studi di M. Newcome (1972, 1975)[1] che tentano un primo inquadramento del problema, gli scritti di G. Fusconi (1980), che realizzano un consuntivo degli studi delle ricerche compiute e delle ricognizioni catalografiche recentemente operate in Italia e all'estero sui singoli fondi museali. Si rimando inoltre al recente completo aggiornamento delle prospettive critiche nella grafica genovese nella riedizione del 1987 de *La pittura a Genova e in Liguria,* che sottolinea, in particolare, la sua correlazione con la fase progettuale per pitture di decorazione, al manuale di F. Negri Arnoldi e S. Prosperi Valenti del 1986[2] e al saggio di M. Newcome-Schleier del 1989.

Si cita, in particolare, il saggio critico di E. Gavazza, *Una traccia per il disegno genovese tra il Cinquecento e la prima metà del Settecento,* che sottolinea il nuovo approccio metodologico alla grafica nella definizione delle singole artisticità considerando «il disegno come realtà concettuale e operativa»[3], ricalcando una definizione di S. Macchioni, al di là di una sterile classificazione nell'ambito di tecniche e generi.

Occorrerà perciò considerare le incisioni di Giovanni Agostino Ratti congiuntamente ai disegni, quali aspetti complementari del suo processo operativo, utili a chiarirci, le une il tramite della sua formazione attraverso lo studio e la rielaborazione delle sue fonti culturali, gli altri le fasi del momento creativo e progettuale.

Considereremo in questa sede le incisioni dell'artista, rimandando l'esame dei disegni ed il consuntivo della sua produzione grafica ad un successivo studio in corso di preparazione.

Le incisioni

Preliminarmente si è cercato di ricostituire il catalogo della intera produzione grafica giunta fino a noi, individuando e analizzando le opere esistenti presso collezioni pubbliche e private; allo scopo di formulare un più completo repertorio cronologico, si sono considerate anche alcune opere non reperite, ma attribuite con sicurezza dalle fonti.

Si rimanda, in appendice, alle brevi schede che illustrano le incisioni.

Per il catalogo delle incisioni resta a tutt'oggi un utile strumento di riferimento la prima schedatura sistematica operata dal De Vesme nel 1906; egli classifica «une vingtaine d'estampes gravées a l'eau forte d'une pointe libre et pictoresque quelque un peu trop brute et parfois peu soigneuse de la forme»[4].

Circa l'attuale ubicazione di esemplari delle opere, si evidenzia una certa concentrazione di incisioni a Roma, presso il Gabinetto Nazionale delle Stampe, nel settecentesco Fondo Corsini. Come ha osservato G. Fusconi, alla costituzione della collezione del Cardinale Neri Corsini (1685-1770) contribuì come tramite G. Bottari (1689-1775), suo bibliotecario, il quale intrattenne rapporti con Giovanni Agostino Ratti e suo figlio Carlo Giuseppe (Fusconi[1] 1980, pp. 8/9) oltre che con altri collezionisti e amatori.

Scambi epistolari di Giovanni Agostino con il pittore e collezionista Benedetto Luti, suo maestro in Roma (BOTTARI-TICOZZI, 1822,

Ringraziamenti:
Desidero esprimere un particolare ringraziamento per la preziosa e cortese collaborazione alla Dott.ssa Giulia Fusconi dell'Istituto Nazionale per la Grafica, e al Prof. Dieter Graf, direttore della fototeca della Bibliotheca Hertziana a Roma.

VI, lettere XXXVI/XXXVIII) [5], segnalano infatti l'invio di incisioni, disegni, ceramiche e altro materiale, protrattosi anche dopo il ritorno in Liguria dell'artista.

Questo particolare contatto con l'ambiente romano, che va ben al di là del discepolato di Agostino presso il Luti, come ha evidenziato G. Fusconi, mette in luce «un quadro di relazioni fra pittori, eruditi e collezionisti di cui il binomio Gio Agostino e Carlo Giuseppe Ratti doveva costituire in quel particolare contesto culturale uno degli elementi di riferimento non certamente più rilevante, ma nemmeno così periferico» (FUSCONI [1], 1980, p. 8).

Numericamente, le incisioni reperite presso il Fondo Corsini superano quelle presenti presso altre collezioni pubbliche genovesi (Palazzo Rosso) e milanesi (Civica Raccolta Bertarelli) e varie collezioni private savonesi e milanesi [6].

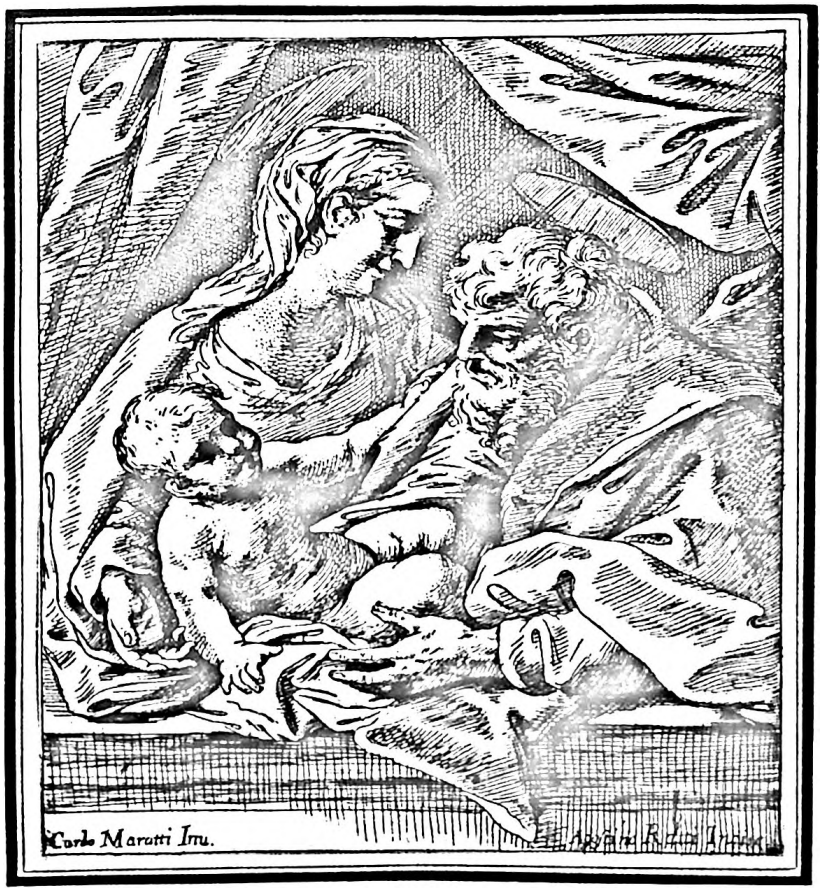
Su un complesso di 20 incisioni sicuramente riferibili a Giovanni Agostino Ratti, 8 sono di sua invenzione, cioè le tre versioni della *Sacra Famiglia* (schede nn. 17 A e B, 18, 19), le due *Pulcinellate* (schede nn. 9 e 10), le due piccole *teste virili* (schede nn. 14 A-B-C, 15 A-B), *David e Golia* (scheda n. 20).

Delle rimanenti, 5 sono tratte da originali

Fig. 2 (Scheda 2)
S. Filippo Neri confortato da un angelo da Carlo Maratta. Milano, Collezione Privata Enrico Cortona. Acquaforte; mm. 250 x 160.

Fig. 3 (Scheda 3)
Rebecca ed Eleazaro (ante 1720) da Carlo Maratta. Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe. Acquaforte; mm. 129 x 170; 118 x 163. Iscrizioni: In b. a sin. "Carolus Marattus invent."; in b. a des. "Augustinus Ratta (sic) Sculps.".

Fig. 4 (Scheda 4)
Sacra Famiglia (ante 1720) da C. Maratta. Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe. Acquaforte; mm. 150 x 125 (parte figurata). Iscrizioni: in b. a sin.: "Carlo Maratti Inv."; in b. a des.: "Agostino Ratti Incise".



di Carlo Maratta (schede nn. 1,2,3,4 e 6 su disegno di F. Vieira), 2 da Francesco Vieira (schede nn. 7, 16 A-B), una da Benedetto Luti (scheda n. 11), da Guido Reni (scheda n. 5), da Daniel Seiter (scheda n. 8), da Giovanni Lanfranco (scheda n. 12 A e B) e da Giovanni Baglione (scheda n. 13).

Alcuni elementi per la datazione si possono desumere dalle fonti, in particolare dalle notizie dello stesso figlio Carlo Giuseppe in nota alla corrispondenza epistolare del padre pubblicata da G. Bottari - S. Ticozzi, (1822, VI, lettere XXXV, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XL, XLIII).

Un primo tentativo di ricostruire un repertorio delle incisioni di Giovanni Agostino ci è inoltre fornito dalle notizie di G. Canobbio [7] dal *Le Blanc* (1854-59, III, p. 287), dal *Nagler* (1842, XII, p. 30) e da F. Alizeri, che con maggiore rigore inoltre ne classifica la produzione in base all'invenzione, sia desunta da altri autori che originale, ed al genere, discriminando tra "soggetti gravi" e "argomenti giocosi".

F. Alizeri sottolinea inoltre la precocità di Agostino nell'apprendere e nel praticare l'incisione, cui si dedicò contemporaneamente e forse precedentemente al soggiorno di formazione romana presso Benedetto Luti, conclusosi con il rientro a Savona documentato nel 1720, tecnica che non avrebbe praticato con eguale frequenza nella maturità: «Facile alle invenzioni, non era uomo da moderarle. Aveva mestieri di sbizzarrire come che fosse e si ingegnava di farlo con le industrie più veloci che dia l'arte del disegno. Per questo apprese assai tosto a lavorare d'intaglio coi metodi dell'acquaforte e già se n'era esperto per avven-

tura quando si tolse di patria. Di questo usava ad ogni sua voglia per divulgare i suoi disegni o i dipinti d'alcun maestro o per diffondere nel pubblico le proprie idee. Non si crederebbe che nell'anno 17° porgesse esempi di questa pratica, facile solamente a disegnatori valenti, quanto non poté e non volle farne in età più matura.... Le stampe accompagnano la sua vita non breve che egli visse operando.... Ne descrivono in molte parti le opinioni e il carattere» [8].

Circa la cronologia delle incisioni, le fonti sono per lo più concordi nel riferirne gran parte al giovanile soggiorno di studio romano, protrattosi fino al rientro a Savona. Il De Vesme riferisce al posteriore soggiorno genovese solo il *Falaride* e le due pulcinellate.

La maggior parte di queste incisioni giovanili di studio trattano soggetti religiosi, d'argomento biblico e devozionale, e vanno intesi come esercizi di stile sulle fonti culturali proposte agli allievi dal maestro Benedetto Luti (Firenze 1666 - Roma 1724) pittore fiorentino di cultura marattesca nel cui studio Agostino poté reperire probabilmente molti degli originali riprodotti dallo stesso Luti, dal Maratta, dal Reni e dal Vieira.

La prima delle incisioni note, realizzata all'età di soli 17 anni, fu eseguita a Roma nel 1716: essa riproduce un originale di C. Maratta, *Il Beato Sebastiano da Aparizio che benedice gli armenti* (scheda 1, fig. 1); essa é lodata da F. Alizeri che osserva: «Non fece di poi ne più grande, ne più vigorosa, ne più diligente incisione di questa». Il figlio Carlo Giuseppe Ratti in una lettera al Bottari (BOT-

Fig. 6 (Scheda 6)
S. Giovanni Evangelista scrive l'Apocalisse (ante 1720) da Carlo Maratta, su disegno di Francesco Vieira. Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe. Acquaforte; mm. 277 x 207; 268 x 204. Iscrizioni: In b. a sin.: "Carol. Mar. in."; in b. a des.: "Franc.co Vieira Del. Agost. Ratti Scul.".

Fig. 5 (Scheda 5)
Madonna che allatta il Bambino (ante 1720) da Guido Reni. Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe. Acquaforte; mm. 186 x 239; 180 x 220. Iscrizioni: In b. a sin.: "Guido Reni Inventor"; in b. a des.: "Agostino Ratti Sculpsit".

Fig. 7 (Scheda 8)
Giuditta con la testa di Oloferne (ante 1720) da Daniel Seiter (Vienna 1649 - Torino 1705). Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe. Acquaforte; mm. 131 x 99. Iscrizioni: in b. a sin.: "Monsù Daniel in."; in b. a des.: "Agostino Ratti Sc.".

TARI-TICOZZI, 1822, VI, lettera XLII, Genova, 20 febbraio 1767) la definisce: «D'un intaglio gustosissimo, con un paese tutto sul gusto di Gio Francesco Bolognese». E aggiunge che al Luti possessore del disegno originario, era rimasto il rame di quest'opera e quello di *S. Filippo Neri confortato da un angelo* (BOTTARI-TICOZZI, 1822, VI, lettera XXXVI, nota 1, F. Vieira a Gio Agostino, Lisbona, 5, 5-A-1720); F. Alizeri considera quest'ultima incisione «tra i buoni intagli... forse di tutti il rarissimo nelle collezioni» e precisa quindi che non si deve confonderla con l'incisione del Frej da un analogo soggetto del Maratta di differente composizione, come già osservato da C.G. Ratti.

La stampa di Giovanni Agostino Ratti con *S. Filippo Neri* (Milano, Collezione Enrico Cortona, v. scheda n. 2, fig. 2) appare infatti avvicinabile, con alcune varianti, alla corrispondente incisione di Jacob Frey (Paris, Bibliothèque Nationale), opere cortesemente identificate dal Prof. Dieter Graf, direttore della Fototeca della Bibliotheca Hertziana a Roma, che sentitamente ringrazio.

In attesa della più precisa identificazione del prototipo marattesco dell'incisione del Frey, il loro reciproco confronto, al di là dell'evidente divario stilistico, suggerisce la considerazione che Agostino abbia, con probabilità, attinto ad una replica con varianti di uno stesso dipinto del Maratta, forse in possesso dello stesso Luti: L'opera d'Agostino si differenzia infatti da quella del Frey per la forma ovale, inserita in una cornice con cartella delimitata da cartocci e rami di giglio, per la figura dell'angelo stante, che addita alla venerazione del Santo un quadro devozionale di differente composizione, e per la presenza, con modifiche, di uno solo dei due puttini in basso.

Le altre incisioni da C. Maratta rappresentano *Rebecca e Eleazaro* (scheda n. 3, fig. 3), firmata "Augustinus Ratta" e una *Sacra Famiglia* (scheda n. 4, fig. 4) la cui composizione appare ben bilanciata su uno schema piramidale e definita dall'uso del chiaroscuro volto ad una efficace resa della volumetria. Particolare attenzione è rivolta nei tratti dei volti allo studio dell'espressione dei personaggi, i cui gesti affettuosi sono contenuti in una garbata misura. L'apprezzamento suscitato da queste stampe è testimoniato da Carlo Giuseppe Ratti che riporta le lodi del Mariette per «una stampina dal Maratta» incisa da Agostino (BOTTARI-TICOZZI, lettera XLII).

La Madonna che allatta il Bambino, da Guido Reni, (scheda n. 5, fig. 5) è incisa con un tratto più leggero e continuo in cui i volumi emergono con minore spicco, attutiti dalla penombra dello sfondo.

Nel periodo romano alcune incisioni sono realizzate in collaborazione con Francesco Vieira, pittore e incisore portoghese (Lisbona, 1699-1783) amico e condiscepolo di Agostino presso Benedetto Luti; *S. Giovanni evangelista mentre scrive l'Apocalisse* (scheda n. 6, fig. 6) è inciso da Agostino su disegno del Vieira tratto da un originale di Carlo Maratta; si tratta del quadro citato dal Bellori che il Maratta dipinse per il Marchese Pallavicini (De Vesme, 1906, p. 461). In questa incisione eseguita su disegno del Vieira è visibile una impostazione più sciolta e articolata, resa con tratto più libero evidente anche nel *Falaride* (scheda n. 16, fig. 13) presumibilmente realizzato a Genova, in data posteriore, su disegno del portoghese.

Da un originale dello stesso Vieira il Ratti incise anche *La Vergine col bambino* (scheda n. 7).

Fig. 8 (Scheda 9)
Pulcinella sposo. (ante 1720) Savona, Collezione privata. Acquaforte; mm. 319 x 292; 279 x 280. Iscrizioni: in b. a des.: "Joan Aug. Ratti pictor Januensis inv. et fec.".

Un altro soggetto biblico, *Giuditta con la testa di Oloferne* (scheda n. 8, fig. 7) è tratto da un'opera del Cavalier Daniele, ossia Daniel Seiter (Vienna, 1649 - Torino, 1705) pittore attivo alla scuola del Maratta che il Ratti indica come inventore col nome di "Monsù Daniel" [9].

Un'incisione eseguita da Agostino da un'opera di Benedetto Luti desunta dal Correggio contribuisce ulteriormente a chiarirci il ventaglio delle fonti culturali dell'artista durante il giovanile soggiorno di studio romano; infatti *L'Educazione di Amore,* (Savona, collez. privata, scheda n. 11, fig. 10) rappresenta un soggetto che Benedetto Luti trasse con alcune varianti da un originale del Correggio dipinto per il Duca di Orléans (Alizeri, 1864 I, p. 248), forse da una copia dell'*Educazione di Amore* (London, National Gallery) segnalata dal Ricci tra quelle in possesso di Cristina di Svezia e identificabile per il Quintavalle con la versione Odescalchi poi degli Orléans [10]. Nel soggetto del Correggio Amore è fra Venere e Mercurio che gli insegna a leggere; nell'incisione del Ratti risultano tuttavia invertite le posizioni dei personaggi: Venere al centro della scena sostiene l'arco del piccolo Cupido, in piedi sulla destra, e Mercurio è seduto a sinistra; la linea di contorno è mossa, elegante, le pose sono aggraziate e le espressioni argute un poco leziose che ritroveremo spesso anche nei dipinti di Agostino.

Su uno stesso grande foglio F. Alizeri e G. Canobbio descrivono di aver trovato unite a questa svariate altre incisioni, fra cui «una piccola medaglia dal Luti», inclusa fra le opere di Agostino anche dal De Vesme, che tuttavia dice di non averla direttamente reperita. Si può ipotizzare che l'incisione citata sia stata confusa con una *Gloria d'angeli* (scheda n. 22, fig. 17) che reca l'iscrizione: «Ben. tus Luti pinx. Rome/Joseph Ratti scul. Gen.» (Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe) che risulterebbe invece eseguita a Genova, in un periodo successivo, dal figlio Carlo Giuseppe Ratti, probabilmente su un disegno posseduto dal padre.

Altre "due piccole teste contraffatte dal Rembrandt" descritte da F. Alizeri e da G. Canobbio sul medesimo foglio sono identificabili con la *Testa di vecchio con turbante* (scheda n. 14, fig. 12) firmata "Agostino Ratti", di evidente derivazione castiglionesca, visibile nella predilezione per i ritratti di personaggi orientali, incentrati su un gioco chiaroscurale intenso e su una maggiore ricerca di penetrazione psicologica e col suo pendant.

In coppia con questa, un'altra piccola *Testa virile*, raffigurante un vecchio personaggio dalla folta barba col berretto ripiegato sulla fronte, firmata "Agostino Ratti inc et scul» (scheda n. 15, fig. 13) suggerisce l'idea di una personale rielaborazione ispirata ai tratti più realistici e tipici di un vecchio popolano che si staglia con maggior evidenza luminosa dal fondo. Le due testine sono indizio

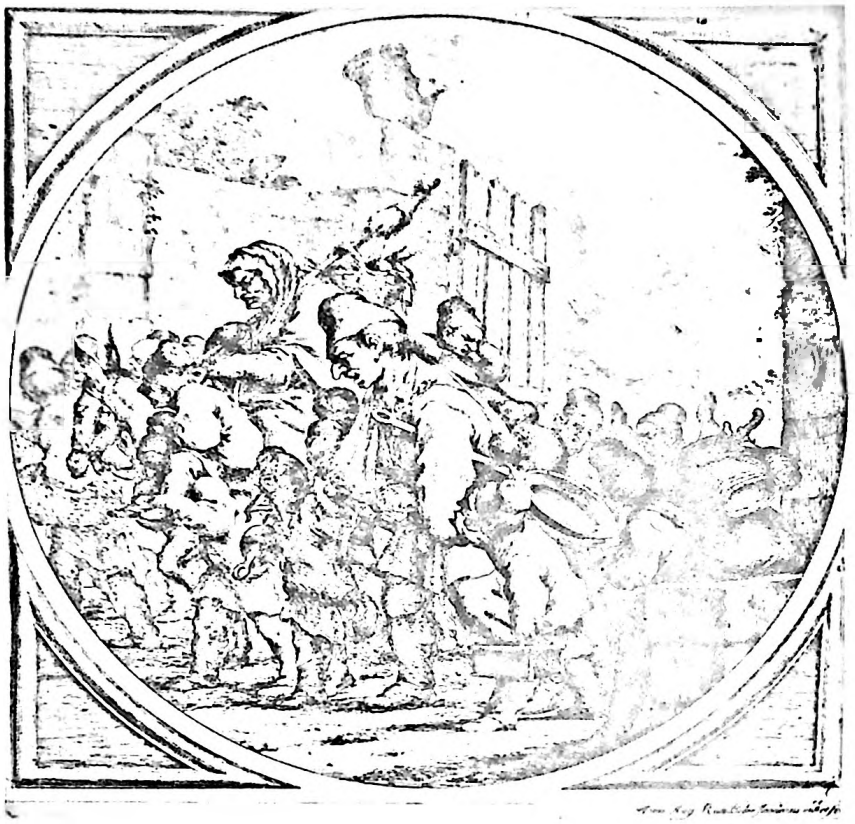


Fig. 9 (Scheda 10) *Pulcinella infelice.* (ante 1720) Savona, Collezione privata. Acquaforte; mm. 318 x 292; 279 x 280. Iscrizioni: in b. a des.: "Joan Aug. Ratti Pictor Januensis inv. et fec.".

Fig. 10 (Scheda 11) *"L'educazione di Amore"* da Benedetto Luti. Savona, Collezione privata. Acquaforte; mm. 194 x 147; 182 x 139.

del recepimento del gusto dell'acquaforte sulla maniera di Rembrandt diffusosi a Roma ed anche nel capoluogo ligure; le incisioni, maggiormente sciolte nel tratteggio rispetto ai precedenti studi giovanili — per F. Alizeri sono prove «a dimostrarci che egli sapeva in ogni fatta del tratteggiare» — si collocano quindi come prove più mature della produzione di Agostino, che presuppongono una più personale assimilazione della cultura incisoria genovese espressa dal Grechetto che ne fu uno dei maggiori rappresentanti.

La presenza delle quattro stampe su un unico foglio, se non è da riferirsi a una riedizione ottocentesca dei rami, reperita da G. Canobbio e da F. Alizeri, può forse reputarsi come un omaggio tardivo del Ratti al maestro Luti, eseguito successivamente a Genova utilizzando le incisioni da disegni del maestro accanto ad opere recenti di propria invenzione che presuppongono un più esplicito richiamo alla cultura genovese con l'inclusione di uno dei primi saggi dello stesso figlio Carlo Giuseppe.

Discorde è il parere della critica sulle due pulcinellate di invenzione del Ratti che sono riferite dal De Vesme al posteriore periodo ligure (1906, p. 458) e da G. Biavati invece al giovanile soggiorno romano [11]. Ad avere generato l'ipotesi del De Vesme è forse un brano della lettera di F. Vieira a Gio Agostino da Lisbona del 17 gennaio 1765, in cui il portoghese ringrazia l'amico per l'invio, prossimo a tale data, della «Bambocciata di Pulcinella, che migliore non sarebbe se l'avesse fatta il Teniers». Tuttavia è lo stesso Carlo Giuseppe Ratti in una nota di commento all'edizione di tale lettera (BOTTARI-TICOZZI, 1822, VI, lettera XXXIX, pp. 171-174), a precisare che il rame di tale opera, inviato dal padre al Vieira assieme a quello del "Perillo" (*Falaride*) si riferisce al periodo romano: «Quanto valesse nei suoi anni giovanili in simili pulcinellate può dirlo il Sig. F. Mattei...».

In coppia con *Pulcinella sposo* (scheda n. 9, fig. 8), cui si riferisce la lettera, è *Pulcinella infelice* (scheda n. 10, fig. 9), raffigurante "la famigliola che fugge l'incendio" che «par cosa tutt'affatto fiamminga» (Alizeri, 1864, I, p. 252).

Fig. 11 (Scheda 12-A) *Abramo e gli angeli* (Postdatabile al 1720) da Giovanni Lanfranco. Genova, Palazzo Rosso, Civica Collezione di Stampe. Acquaforte; mm. 264 x 175; 252 x 166. Iscrizioni: al centro: "ABRAMO"; in b. a sin.: Jo. August. Ratti Sc." in b. a des.: "Joan Lanfrancus pin./Extat Savone in Eccl. Majori".

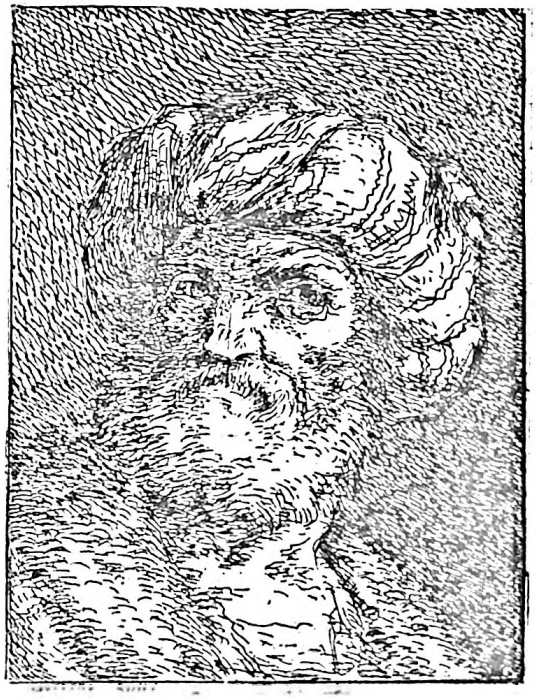


Fig. 12 (Scheda 14-A) *Testa di vecchio con turbante* (1750 c.). Genova, Palazzo Rosso, Civica Collezione di Stampe. Acquaforte; mm. 98 x 73; 96 x 68. Iscrizioni: In b. a sin.: "Agostino Ratti".

Fig. 13 (Scheda 15-B) *Testa di vecchio con cappello* (1750 c.). Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe. Acquaforte; mm. 98 x 74; 95 x 67. Iscrizioni: in b. a sin.: "Agostino Ratti In. et Scul".

Una coppia di esemplari è stata reperita a Savona in collezione privata.

Le due opere, che mi sembra di poter avvicinare alle prime incisioni piuttosto che a quelle successivamente esaminate, come conferma il confronto con *Il Beato Sebastiano da Aparizio*, sono quindi un importante documento che chiarisce l'altro polo della formazione romana dell'artista, legata alla produzione di genere e ai soggetti giocosi.

Al tema della pulcinellata può aver contribuito, come ha osservato G. Biavati, un diretto contatto con opere di Pier Leone Ghezzi, amico del Luti e a cui lo stesso Luti, a detta del Lanzi, paragonava Agostino, oltre all'ampia diffusione a Roma di soggetti popolari e picareschi, ripresi nella Commedia dell'Arte e nella pittura dei Bamboccianti olandesi, che li desumono dalla pittura nordica, e italiani del Seicento; si aggiunga a ciò la conoscenza mediata di un vasto repertorio di stampe circolanti nel Settecento, in cui la trasposizione di spunti realistici e popolareschi era ormai divenuta di genere.

Ricordiamo che un analogo soggetto fu raffigurato da Agostino nel piatto firmato e datato 1721 per la fabbrica Salamone, oggi a Torino, a Palazzo Madama, secondo la consuetudine della "trasposizione di repertori iconografici dalla pittura e dalla grafica giocose alla decorazione ceramica" (G. Biavati, op. cit.).

Ricordiamo pure, tra i disegni collegabili alla produzione ceramica, oltre all'album con un repertorio di immagini per ceramisti (Genova, collezione privata), che sarebbero stati eseguiti da G. Agostino in data antecedente il 1752 in collaborazione con il figlio Carlo Giuseppe come prontuario per le botteghe dei ceramisti savonesi, secondo G. Biavati, un disegno col *Miracolo di S. Nicola* eseguito per "un ovato in maiolica che fece al sig. Giuseppe Gualtieri in Albisola» (New York, Metropolitan Museum of Art), opera segnalata da M. Newcome Schleyer (1989, p. 207).

L'attività incisoria fu probabilmente proseguita dopo il rientro a Savona, posteriormente al 1720, periodo a cui si deve verosimilmente ascrivere la coppia di stampe riproducenti due quadri della Cappella Gavotti in Duomo: *Abramo e gli angeli* del bolognese Giovanni Lanfranco (scheda n. 12 A e B, fig. 11, Genova, Palazzo Rosso) e la *Visione di Giacobbe* di Giovanni Baglione (scheda n. 13).

I dipinti originali furono commissionati allo scadere del secondo decennio del Seicento al Baglione e al Lanfranco dal marchese Stefano Gavotti, esponente di una committenza sensibile alle istanze di aggiornamento culturale in diretto contatto con l'ambiente romano, in sostituzione di due opere di analogo soggetto, precedentemente eseguite da F. Allegrini.

Ricordiamo, a questo proposito, anche un disegno eseguito da Agostino, riproducente la *Trinità con la Vergine incoronata e S. Agostino*, tratto da G. Baglione, che reca l'iscri-

Fig. 14 (Scheda 16-A) *Il toro di Falaride* (ante 1765) da Francesco Vieira. Genova, Palazzo Rosso, Civica Collezione di Stampe. Acquaforte; mm. 278 x 192; 242 x 184. Iscrizioni: in b. a sin.: "Franc.co Vieira inv. et del"; in b. a des.: "Agostino Ratti Scul."

Fig. 15 (Scheda 17-A) *Sacra Famiglia con S. Giovannino* (1750 c.). Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe. Acquaforte; mm. 104 x 77; 98 x 73. Iscrizioni: inb. in una cartella: "Mater Dei Memento mei"; in b. a sin.: "Joan. August."; in b. a des.: "Ratti inv. et f."

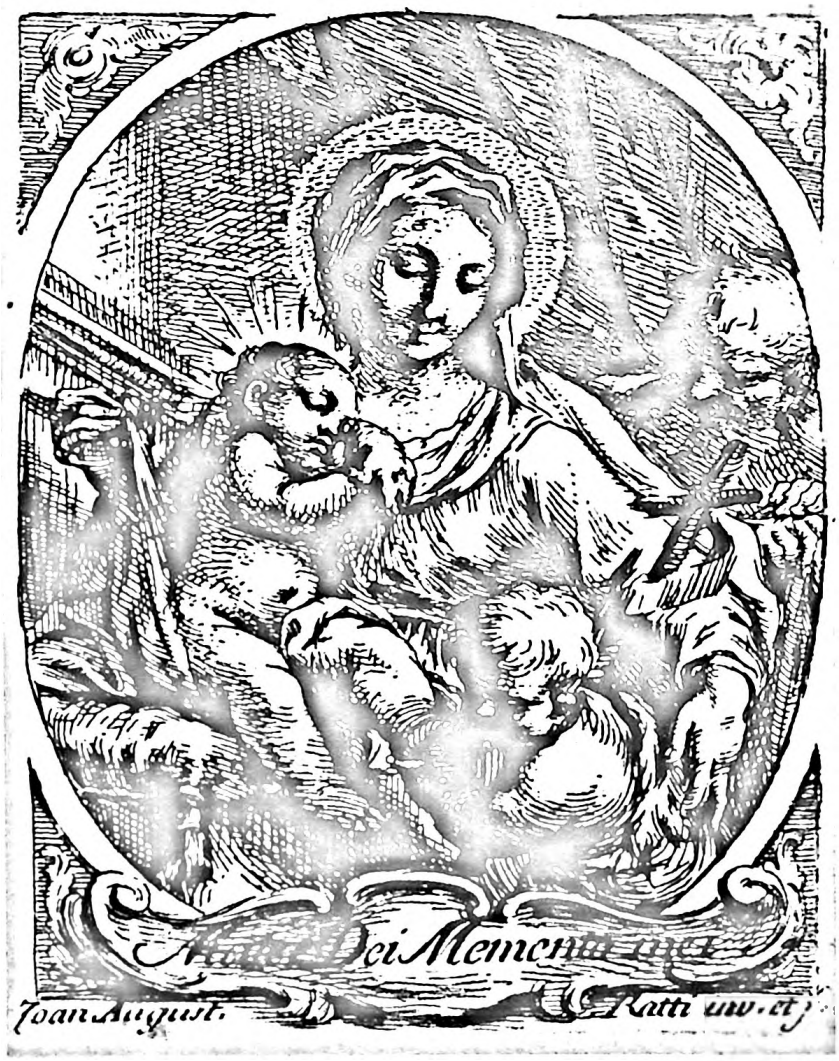


Fig. 16 (Scheda 21-A) *S. Oliva Vergine Palermitana.* Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe. Acquaforte; mm. 362 x 214; 321 x 203. Iscrizioni: in b. a sin., sul bordo del piedistallo: "Agostino Ratti incise"; in b.: "S. OLIVA VERGINE PALERMITANA /La di cui festa viene alli 10 di Giugno e si celebra in una Cappella del Casino / della Vigna de' Signori Sardi posta fuori Porta del Popolo sopra il monte / detto Acquacetosa".

zione autografa nel verso: «Tavola d'altare in S. Agostino alla Cappella de' Sig.i Gavotti in Savona», pubblicato da G. Cirillo (Christie's vendita d'asta, Roma, 1986, Catalogo, p. 74, n. 621).

La coppia di incisioni, probabilmente commissionata dagli stessi Gavotti ad Agostino poté essere eseguita contemporaneamente ad altri lavori per il Duomo (1736, apparati per il centenario di N.S. di Misericordia; 1757, affreschi nelle cappelle); esse rappresentano un indizio non trascurabile di un preciso orientamento di gusto romano profondamente radicato in ambito savonese e come tali non si può escludere che fossero inviate a Benedetto Luti, appassionato collezionista, analogamente a quanto avvenne per altre opere provenienti dalla Liguria in quegli anni, come documentano gli scambi epistolari col maestro. In merito alle opere del Baglione e del Lanfranco nella cappella Gavotti in Duomo si vedano i saggi di C. Strimati [12] e di G.V. Castelnovi [13] che evidenziano a Savona la presenza, nella prima metà del Seicento, di altre opere di gusto romano, in particolare al Santuario di N.S. di Misericordia (*Presentazione al tempio* del Domenichino, *Nascita della Vergine* di O. Borgianni).

Tra i disegni di studio va pure citata la riproduzione della *Processione di S. Carlo Borromeo dopo la peste* dipinta da Francesco Vanni per i Carmelitani di Loano che reca l'iscrizione: «Ancona del Cav Franc.co Vanni nella Chiesa de P.P. Carmelitani Scalzi in Lonano copiato in pagha da me Gian Agostino Ratti» (Cirillo, 1986, op. cit. p. 75, n. 622).

Tra le opere più felici *Il Toro di Falaride* (scheda n. 16 A, B e C, fig. 14, Genova, Palazzo Rosso; Savona, collezione privata), fu incisa nello spazio di una notte per scommessa da Giovanni Agostino su invenzione dello stesso Vieira, come conferma Carlo Giuseppe Ratti in nota alla citata lettera inviata da Lisbona ad Agostino nel 1765, in cui l'amico portoghese lo ringrazia per aver ricevuto «il Perillo da voi intagliato, trasmessomi unitamente all'Atalante (opera del Vieira)... Vi dico che lo stimo per tutti i capi e per essere un monumento di quei felici tempi» (Bottari-Ticozzi, 1822, VI, lettera XXXIX). Da tali parole non appare chiaro se l'opera fosse stata intagliata a Roma o successivamente, su disegno dell'amico, ma i suoi caratteri stilistici denotano una maggiore libertà di esecuzione, un tratto più libero e sciolto che l'Alizeri si sentiva di dover quasi scusare con la rapidità dell'esecuzione, definendola "composizione di un certo ingegno che scusa in tratto la minor castità delle linee". In realtà la maggiore scioltezza di segno e la briosità narrativa nell'articolare la composizione inducono a ritenere l'opera prossima alla maturità dell'artista, eseguita durante l'attività ligure, probabilmente a Genova, dove l'artista si era trasferito nel 1751 in seguito alla nomina a direttore dell'Accademia Ligustica.

E' certo evidente il divario con la "Bambocciata di Pulcinella" inviata unitamente a quest'opera in dono al Vieira nel 1765.

Il Ratti eseguì di sua invenzione tre Sacre Famiglie, immagini devozionali di piccolo formato elaborate con poche varianti.

In una di esse (scheda n. 18) Gesù seduto tiene in mano un uccellino, mentre gli porge una mela il Battistino cui la Vergine tiene la Croce; sullo sfondo è S. Giuseppe con due testine d'angelo.

Un'altra variante (scheda n. 19) rappresenta la Vergine che sostiene Gesù a figura intera

Fig. 17 (Scheda 22) Carlo Giuseppe Ratti, da Benedetto Luti. *Angeli in gloria.* Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe. Acquaforte; mm. 179 x 262. Iscrizioni: in b. a sin.: "Ben.tus Luti pinx Rome"; in b. a des.: "Joseph Ratti Scul. Gen.".

con una mela in mano, mentre S. Giovannino gli bacia il piede.

Nell'esemplare reperito (scheda n. 17 A e B, fig. 15, Milano, Civica raccolta Bertarelli), integrato dall'iscrizione nella cartella "Mater Dei, Memento Mei", Gesù dorme appoggiato al seno materno e S. Giuseppe è sullo sfondo; il tema tradizionale della Sacra Famiglia appare ingentilito dalla figurina del Battista che si china, con gesto affettuoso e devoto a baciare il piedino del bimbo.

In questa personale trascrizione del tema è lecito cogliere reminiscenze di soluzioni compositive di opere personalmente elaborate: più che della ancora monumentale *Sacra Famiglia con S. Anna* eseguita per la Chiesa di S. Pietro a Savona, nel 1720, l'artista si dimostra memore di schemi narrativi cari alla tradizione figurativa genovese assimilati e sviluppati nel periodo della più matura attività ligure degli anni '50: si vedano ad esempio le scene della vita di S. Giovanni Battista per l'omonimo Oratorio a Savona (1745/50) che gradatamente articolano la compostezza di impostazione in modi più vivaci e sciolti, ricchi di spunti descrittivi, fino ad arrivare ai posteriori affreschi per l'Oratorio di Pegli (1755 c.).

Non è stata reperita la stampa con *Davide e Golia* (scheda n. 20) segnalata dal De Vesme tra le incisioni originali dell'artista.

Tra le incisioni realizzate su disegno di Giovanni Agostino è da citare quella eseguita da P. Perfetti, raffigurante la *Beata Madre Vittoria De Fornari* (scheda n. 24, fig. 18, Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe) e la *Lettera "O"* (scheda n. 23) incisa da G. Raffetto, ricordate dal De Vesme.

Tra le oper riferite dal De Vesme ad Agostino, *S. Oliva Vergine palermitana* (scheda n. 21, fig. 15) che reca il nome "Agostino Ratta", raffigura "una statua scolpita in Roma" e fu commissionata, come attesta l'ampollosa dedica presente nell'esemplare in collezione privata savonese, da G.B. Ragusa, in omaggio a "Federico Barresi, Principe di Resuttano, Grande di Spagna, duca di Campobello e Deputato del Regno di Sicilia e della Cappella dell'Immacolata Concettione, venerata dall'Ill.mo Senato della Città di Palermo" sotto il cui patrocinio erano state "applaudite le statue di S. Agata e S. Ninfa".

L'esemplare del Gabinetto delle stampe a Roma, che testimonia un differente stato dell'incisione, con l'aggiunta posteriore dell'iscrizione, precisa: «S. Oliva Vergine palermitana / la di cui festa viene alli 10 di giugno e si celebra in una Cappella nel Casino / della Vigna de' Signori Sardi posta fuori Porta del Popolo sopra il Monte /detto Acquacetosa».

Una certa rigidità nella definizione scultorea delle forme e la resa spigolosa dei panneggi, unite ad una maggiore durezza di tratto fanno tuttavia dubitare che la paternità di quest'opera sia di Agostino Ratti.

Fig. 18 (Scheda 24)
P. Perfetti da Giovanni Agostino Ratti
La Beata madre Vittoria De Fornari Stratta. Roma. Gabinetto Nazionale delle Stampe. Acquaforte; mm. 190 x 292. Iscrizioni: in b. a sin.: "August. Ratti del."; in b. a des.: "Pet. Perfetti sculp.". Nel cartiglio: "Venerabilis Mater M.a Victoria de Furnaris Stratae Fundat. Monialium/SS. Virginis Annonciatae et ab eadem una cum universo ordine in singularem/tutelam recepta, de cuius virtutibus de gradu hervico constat ex Decr. Clem. XIII/ Obiit Genuae an. 1617 16 Decem. aetatis suae 55".

Per concludere, occorre precisare la particolare situazione in Liguria in cui Giovanni Agostino viene ad operare come incisore. L'acquaforte originale, era stata praticata a Genova con felici esiti nel corso del Seicento da diversi pittori con illustri rappresentanti nel Castiglione, che vi aveva trasposto suggestioni rembrandtiane in una personale sintesi, nel Biscaino e successivamente nell'opera di Domenico Piola e dei suoi collaboratori, come è stato recentemente evidenziato, con una più esplicita apertura in direzione della cultura romana. Dopo l'esaurirsi delle citate generazioni di artisti non si verifica uno sviluppo paragonabile ed un ricambio locale nel corso del settecento, forse per la concomitante causa della crisi dell'editoria genovese, situazione inoltre già aggravata dell'epidemia di peste del 1657 che avrebbe inferto una battuta di arresto alle stamperie genovesi.

Secondo il Canobbio nel corso del Settecento non sono presenti a Genova incisori di professione, ma si ha una produzione molto diseguale dovuta all'attività di diversi pittori

Fig. 19 (scheda 25) Domenico Cunego da Carlo Giuseppe Ratti (1784) *Giovanna M. Battista Solimani, fondatrice delle Monache romite.* Milano, Civica Raccolta di Stampe Bertarelli.

che vi apportano i caratteri della loro formazione, in un quadro figurativo privo di una peculiare fisionomia; il gusto dominante verso la metà del secolo è quello della scuola romana[16].

Sebbene la produzione incisoria di Agostino Ratti non possa ritenersi nel complesso della sua attività artistica che piuttosto marginale, tuttavia occorre rilevare che egli approda nel 1720 in Liguria con un preciso bagaglio culturale, programmaticamente esemplato sul linguaggio marattesco e sulle fonti culturali proposte dal Luti, che ben definiscono le sue prime opere di studio.

Come ha rilevato F. Alizeri «l'industria dell'acquaforte praticata quasi per tradizione familiare dai Ratti», padre e figlio «che l'accolsero nella loro scuola e la trasmisero agli allievi» [17], nell'ambito delle attività formative alla Ligustica, costituitasi alla metà del secolo, poté in qualche modo fungere come tramite di educazione visiva, coprendo in parte il vuoto verificatesi a Genova fino al costituirsi in seno alla stessa Accademia di una vera e propria scuola di intaglio (1779) attivata tardivamente sotto la direzione del Gismondi, formatosi a Roma alla scuola di Domenico Cunego; a proposito dei contatti intercorsi fra quest'ultimo e il Ratti figlio, segnalo una incisione, eseguita nel 1784 a Roma dal Cunego stesso, tratta da un dipinto di Carlo Giuseppe Ratti, che riaffigura secondo i canoni della ritrattistica di derivazione mengsiana, *Giovanna Maria Solimani, fondatrice delle Monache Romite* (Milano, Civica Raccolta di Stampe Bertarelli, fig. 19) [18].

Come acutamente rilevava il Lanzi, proprio nel corso del Settecento si acuisce il distacco e la competizione tra la pittura e l'incisione che tende, conseguentemente alla maggiore commercializzazione, a un progressivo scadimento [19].

Per dirla con l'Alizeri «per pochi rami condotti con diligenza e amore d'artista s'hanno infinito numero d'immaginette e santini da trafficarsi a dozzine. Fu allora desiderabile che l'incisione tornasse in mano ai pittori: i quali aiutandosi a divulgare le proprie invenzioni, la improntano almeno di certa franchezza che piace» [20].

E' stato rilevato da F. Mazzocca [21] che il grande sviluppo dell'incisione nel Settecento è dovuto alla necessità di illustrare le gallerie a margine di un nascente grande collezionismo, e a questa necessità mi pare abbia risposto G. Agostino, riproducendo quelle opere di gusto romano presenti nella nativa Savona, rispondendo ad un preciso orientamento della committenza cittadina, che fu tradizionalmente legata, già dal Seicento, all'ambiente romano, dimostrandosi sensibile ad istanze di aggiornamento culturale.

Gli scambi epistolari con il Luti testimoniano inoltre un costante invio da Savona di incisioni e altre opere al maestro [22]; in questo ambito si collocano forse anche i due citati disegni eseguiti come studio riproducenti opere di F. Vanni e G. Baglione.

In maniera più sistematica tale esigenza verrà ripresa dal figlio Carlo Giuseppe con l'iniziativa delle *Guide* di Genova e delle Riviere.

Al di là del loro intrinseco valore estetico le incisioni di Agostino dimostrano la versatilità con cui egli si cimentò in tutte le tecniche volte a una rapida circolazione delle immagini, dalla grafica alla ceramica.

E' in proposito interessante notare come Agostino accolse spunti alternativi alla cultura "ufficiale" sopra accennata, che ne costituivano il contraltare e che erano certo più congeniali alla sua indole, individuabili nella tradizione espressa a Roma dal Ghezzi e dai Bamboccianti, facendo della grafica giocosa un veicolo di diffusione iconografica nei repertori della decorazione nelle arti applicate.

Ci riserviamo di riprendere e approfondire questo discorso nello studio in preparazione sui disegni dell'artista.

Le sue opere formalmente più compiute mi sembrano comunque quelle realizzate su invenzione dell'amico Vieira, dove Agostino dimostra un tratto più libero e sciolto e un'impostazione narrativa ricca di brio che, nel caso del Falaride, inciso per scommessa nell'arco di una notte, si avvicina maggiormente all'improvvisazione.

Le poche opere originali giunteci del periodo genovese testimoniano nella maturità un tentativo di accostamento ai modi del Castiglione e alla cultura figurativa genovese, liberamente interpretati e trascritti.

NOTE

1) M. NEWCOME, *Genoese Baroque Drawings*, Binghamton, 1972.
M. NEWCOME-SCHLEIER, *Le dessin à Gênes du XVI au XVIII siècle*, cat. Paris, 1985.
2) G. FUSCONI [1], *Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma. 1980, con ampia bibliografia ed il saggio critico di E. GAVAZZA, *Una traccia per il disegno genovese tra il Cinquecento e la prima metà del Settecento*, ibidem, pp. 111/120. G. FUSCONI [2], *Revisione degli studi sui disegni genovesi tra il Cinquecento e Settecento*, "Bollettino d'Arte", n. 6, 1980. Sulla grafica genovese si vedano inoltre: F. NEGRI ARNOLDI - S. PROSPERI VALENTI, *Il disegno nella storia dell'arte italiana*, Romeo, 1986, parte II, par. 7 e 5, *Il disegno sei-settecentesco a Genova*, pp. 149-151; AA.VV., *La pittura a Genova e in Liguria*, Genova, II ed., 1987, vol. II, pp. 251-252 note 1; N. NEWCOME-SCHLEIER, *Disegni Genovesi dal XVI al XVIII secolo*, Firenze, 1989.
3) E. GAVAZZA, op. cit., p. 111. Fra i più recenti studi di carattere generale e metodologico sul disegno si segnala: A. GRISERI, *Il disegno, Storia dell'Arte Italiana*, Torino, Einaudi, 1980, Vol. IX, tomo I, pp. 275/286.
4) A. BAUDI DE VESME, *Le peintre graveur italien, ouvrage faisant suit au Peintre Graveur de BARTSCH*, Milano, 1906, pp. 458/463.
5) G. BOTTARI-S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Milano, 1822, Vol. VI. Carlo Giuseppe Ratti eredita dal padre numerosi materiali, cfr. le lettere del 1767, XLIII, XLV, XLIX.
6) Ringrazio la Dott.ssa G. Fusconi per la cortese segnalazione delle incisioni presso il Fondo Corsini, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Roma. Si tratta di incisioni riferibili sia al soggiorno di studio romano, sia alla posteriore attività in Liguria: V. schede nn. 1, 3, 4, 5, 6, 8, 12-B, 14-C, 15-B, 17-A; 21-A e 22. Altre incisioni reperite: Palazzo Rosso, Genova (schede nn. 12-A 14-A, 16-A); Savona, Collezioni Private (schede nn. 9, 10, 11, 14-B, 15-A, 16-B, 21-B), Milano, Collezione Cortona (scheda n. 2), Civica Raccolta Bertarelli, Milano (scheda n. 17-B). Ringrazio inoltre per la cortese collaborazione il dott. G. Giubbini, il prof. Nicola Ottria, la dott.ssa Carla Franzia Buscaglia, il prof. Domenico Astengo, i sigg.ri Giovanni Grosso ed Enrico Cortona.
Savona, Collezione Astengo (schede nn. 9, 10, 11, 16-B, 21-B); Savona, Collezione Buscaglia (schede nn. 14-B, 15-A); Milano, Collezione Cortona (scheda n. 2).
7) G.B. CANOBBIO, *Memorie Ligustiche di storia e belle arti*, Genova, 1833, *Saggio storico sulle incisioni in Liguria*, pp. 15/16.
8) F. ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria*, Genova, I, 1864, p. 109 e pp. 247 e sgg.
9) Per le notizie su Francisco Vieira de Mattos detto *O Lusitano* cfr. Thieme-Becker, vol XXXII, p. 336; "The Art Bullettin", XVIII, 1936, p. 290. Durante il soggiorno italiano fu allievo del Luti e del Trevisani (1712-1719) e Accademico di S. Luca (1727). Per le notizie su Daniel Seiter cfr. E. BENEZIT, *Dictionnaire des peintres, sculteurs, dessinateurs et graveurs*, ed. Paris, 1976, vol. IX, p. 511. Allievo di Loth e poi di Carlo Maratta a Roma, lavorò per la Corte di Torino. Dipinse quadri di altare a Roma e Torino, subì l'influsso dei Veneziani.
10) *L'opera completa del Correggio* a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano, 1970, cat. 71. La replica con varianti eseguita dal Luti dal dipinto del Correggio, è forse identificabile con una delle tele a soggetto mitologico eseguite dal pittore fiorentino nel 1717 per la quadreria Schönborn a Pommersfelden, che il Ratti potè vedere nello studio del maestro. (Per le notizie su B. Luti cfr. *Diz. Enc. Torino Boloffi*, Torino, 1971, VII, pp. 73/74).
11) G. BIAVATI, L'album dei disegni del Ratti, Genova, 1982, p. 6, fig. 1 e pp. 7/10.
12) C. STRINATI, *Giovanni Baglioni nella Cappella Gavotti del Duomo di Savona* in *Arte a Savona nel Seicento*, Atti del III Convegno Storico Savonese, vol. I, pp. 28/31 (Atti e Memorie SSSP, ns Vol. XII, 1978). In Cattedrale F. Allegrini affrescò la Cappella di N.S. della Colonna e N.S. degli Angeli; in seguito *Abramo e gli Angeli* di G. Lanfranco e la *Pala di N.S. degli Angeli e S. Agostino* di G. Baglione sostituirono le opere di analogo soggetto eseguite dall'Allegrini (attualmente ai Cappuccini), rifiutate dai committenti Gavotti.
13) G.V CASTELNOVI in AA.VV., *La pittura a Genova e in Liguria*, Genova, 1971, II, p. 485, nota 2, evidenzia nei primi decenni del Seicento a Savona una vera e propria isola romana che vede impegnati nella Cattedrale e nel Santuario di N.S. di Misericordia autori romani quali F. Allegrini, G. Baglione, G. Lanfranco, O. Borgianni (*Nascita della Vergine*) e il Domenichino (*Presentazione al tempio*).
14) Tra i pittori genovesi del Seicento che praticarono l'incisione ricordiamo Antonio Travi (1608/1665), Sinibaldo Scorza (1589/1631), Bartolomeo Biscaino (1605-1657), G.B. Castiglione (1609-1665). L'attività incisoria originale di Domenico Piola (1627-1703) è stata diffusamente trattata nello studio di N. Newcome, *Prints after Domenico Piola*, "The Burlington Magazine", ottobre 1982, pp. 609-618, che illustra, in particolare, l'incisione di frontespizi per volumi a stampa realizzate dal Tasnière e dal Desbois utilizzando soggetti di invenzione dell'artista.
15) L. MALLÈ, *L'incisione in Europa dal XV al XX secolo*, Torino, 1968, p. 90 sgg., *Il Seicento italiano fra Napoli, Genova, La Toscana e il Piemonte*.
16) Sull'incisione a Genova nel sec. XVIII e in particolare sull'attività dei Ratti e della Ligustica, vede: *L'Incisione*, in AA.VV., *La Pittura a Genova e in Liguria*, Genova, 1978, II ed., vol. II, p. 371, nota 2.
17) F. ALIZERI, 1864, p. 109.
18) D. CUNEGO, da Carlo Giuseppe Ratti, *Giovanna Maria Battista Solimani, Fondatrice delle Monache Romite, e dei Missionari della Congregazione di S. Giovanni Battista*. Acquaforte, Milano, Civica Raccolta di Stampe Bertarelli (S.P. 38-73). Iscrizioni: in b. a sin.: "Il Cav. Carlo Giuseppe Ratti dip."; in b. a des.: "D. Cunego inc. Roma 1784".
19) L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Milano, 1824/25, Vol. I, p. 75, *Origini e progressi dell'incisione in rame e in legno*; Vol. IV, pp. 385 e sgg. (L'autore include Agostino Ratti nella IV epoca della scuola genovese e menziona anche le sue incisioni).
20) F. ALIZERI, op. cit. p. 109. Le osservazioni di F. Alizeri, sebbene si rivolgano in particolare al Reggerone e al Tessera, si riferiscono in generale alle condizioni che resero necessario il sorgere dell'insegnamento accademico dell'intaglio a Genova.
21) F. MAZZOCCA, *Bilancio Settecentesco, incisione e pittura*, in *L'Illustrazione Romantica*, in *Storia dell'Arte Italiana*, Torino, Einaudi, 1981, Vol. IX, Tomo II, pp. 323 sgg.
22) BOTTARI-TICOZZI, 1822, VI, Lettere XXXVIII, Benedetto Luti ad Agostino Ratti, Roma, 1722. Il Luti ringrazia il Ratti per l'invio da Savona di tre sottocoppe in maiolica e per sette disegni e sette stampine.

Referenze fotografiche:
Istituto Nazionale per la Grafica, Roma: figure 1, 3, 4, 5, 6, 7, 13, 15, 16, 17, 18.
Piccardo e Rosso, Savona: figure 2, 8, 9, 10.
Archivio fotografico del Servizio Beni Culturali del Comune di Genova; figure 11, 12, 14.
Archivio fotografico della Civica Raccolta di Stampe Bertarelli, Milano: figura 19.

N.B.
Nel catalogo si sono incluse cronologicamente anche alcune opere non reperite dalle fonti con sicurezza.
A parte si sono indicate le opere non reperite, quelle di dubbia attribuzione e le incisioni su disegno di Giovanni Agostino Ratti.
Dove non espressamente indicate, le misure, in millimetri, si riferiscono, la prima alla battuta, la seconda alla parte figurativa. L'indicazione di una sola misura si riferisce alla parte figurata.
Abbreviazioni: F.C. Fondo Corsini.

Incisioni

Scheda 1 (fig. 1)
Il Beato Fra Sebastiano da Aparizio d'Angelopoli (ante 1716) da C. Maratta. Acquaforte; mm. 415 x 267; (388 x 265). Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe (Fondo Corsini, 72580; vol. 46, h. 19). *Bibliografia:* BOTTARI-TICOZZI, 1822, VI, lettera XXXV (F. Vieira a Gio. Agostino, Lisbona, 5/4/1720, nota 1); lettera XLII (C.G. Ratti a G. Bottari, Genova, 20/2/1767); CANOBBIO, 1833, p. 16, n. 12; ALIZERI, 1864, I, pp. 246/247; DE VESME, 1906, p. 461, n. 15. BOLAFFI, 1975, IX, p. 327. Si tratta di un esemplare di secondo stato, quale quello descritto dal De Vesme, che cita inoltre l'esistenza di esemplari di primo stato, col solo nome del pittore. L'opera fu incisa a Roma nel 1716 come attesta la data.

Scheda 2 (fig. 2)
S. Filippo Neri confortato da un angelo. (ante 1720) da C. Maratta. Acquaforte; mm. 250 x 160. Milano, Collezione Enrico Cortona. *Bibliografia:* BOTTARI-TICOZZI, 1822, VI, lettera XXXV (F. Vieira a G.A. Ratti, Lisbona, 5/4/1720); ALIZERI, 1864, I, p. 248; DE VESME, 1906, p. 461, n. 14. L'incisione, assai rara già al tempo di F. Alizeri, è riferita ad Agostino dallo stesso figlio Carlo Giuseppe in una nota di commento alla corrispondenza epistolare paterna pubblicata da Bottari-Ticozzi. Essa è tratta da un disegno originale di Carlo Maratta (Windsor Castle, inv. 4149, classificato da A. BLUNT, H.L. COOKE, cat. *Roman Drawings...*, London, 1960, p. 302), preparatorio per il dipinto eseguito a Palazzo Rospigliosi. Il soggetto fu ripreso, con varianti, da un' incisione di Jakob Frey (Paris, Bibliothéque Nationale; citato da LE BLANC, II, 253, 34; NAGLER, VI, 166), desunta anch'essa da un originale del Maratta, come attesta l'iscrizione su di essa apposta: «Ego Carol Marattus pinx». «Jacob Freij del et inc. (sic)». Sull'opera del Frey (Hochdorf, 1681 - Roma 1752; cfr. THIEME-BECKER, XII, 1956, p. 438) è in corso di realizzazione uno studio monografico da parte della Dott. Marie Therese Hurni-Bätschmann.

Scheda 3 (fig. 3)
Rebecca ed Eleazaro (ante 1720) da C. Maratta. Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe (F.C. 72574; vol. 46, h. 19). Acquaforte; mm. 129 x 170; 118 x 163. *Bibliografia*: CANOBBIO, 1833, p. 16, n. 6; NAGLER, München, 1842, XIII, p. 301 n. 2; LE BLANC, Paris 1854-1889, III, p. 287, n. 1; ALIZERI, 1864, I, p. 248; DE VESME, 1906, pp. 458/459 n. 2.

Scheda 4 (fig. 4)
Sacra Famiglia (ante 1720) da C. Maratta. Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe (F.C. 72577; vol. 46, h. 19). Acquaforte; mm. 150 x 125. *Bibliografia:* CANOBBIO, 1833, p. 16, n. 5; LE BLANC, 1854-1889, III, p. 287, n. 3; ALIZERI, 1864, I, p. 248; DE VESME, 1906, p. 460, n. 8.

Scheda 5 (fig. 5)
La Madonna che allatta il Bambino, con un angelo (ante 1720) da G. Reni. Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe (F.C. 72576; vol. 46, h. 19). Acquaforte; mm. 186 x 239; 180 x 220. *Bibliografia:* DE VESME, 1906, p. 459, n. 6.

Scheda 6 (fig. 6)
S. Giovanni Evangelista scrive l'Apocalisse (ante 1720) da C. Maratta, su disegno di F. VIEIRA. Roma, Gabinetto Nazionale delle stampe (F.C. 72579; vol. 46, h. 19). Acquaforte; mm. 272 x 207; 268 x 204. *Bibliografia:* CANOBBIO, 1833, p. 16, n.7; ALIZERI, 1864, I, p. 249; DE VESME, 1906, p. 461, n. 12. De Vesme osserva che l'incisione è tratta dall'opera, citata dal Bellori, che C. Maratta dipinse per il Marchese Pallavicini.

Scheda 7
La Madonna col Bambino da F. Vieira. Opera non reperita. *Bibliografia:* LE BLANC, III, p. 287, n. 4; NAGLER, XIII, p. 301, n. 4; DE VESME, 1906, p. 459, n. 7. Acquaforte; mm. 85 x 72 (parte figurata); di forma ovale, su matrice ovale. Iscrizioni: in b.: "Franc.^{co} Vieira in Agostino Ratti Scul". E' descritta dal De Vesme.

Scheda 8 (fig. 7)
Giuditta con la testa di Oloferne (ante 1720) da Daniel Seiter (Vienna, 1649 - Torino, 1705). Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe (F.C. 72575; vol. 46, h. 19). Acquaforte; mm. 131 x 99; *Bibliografia:* CANOBBIO, 1833, p. 16, n. 8; ALIZERI, 1864, I, p. 248; DE VESME, 1906, p. 459, n. 5. De Vesme identifica l'inventore dell'opera con Daniel Seiter o Daniel Van den Dyck.

Scheda 9 (fig. 8)
Pulcinella sposo (ante 1720). Savona, Collezione privata. Acquaforte; mm. 319 x 292; 279 x 280. *Biobliografia:* BOTTARI-TICOZZI, 1822, VI, lettera XXXIX, F. Vieira a Gio. Agostino Ratti, Lisbona, 17/1/1765 ("Bambocciata di Pulcinella"); CANOBBIO, 1833, p. 16, n. 10 ("caricatura rappr. l'arrivo dello sposo"); ALIZERI, 1864, I, p. 250; DE VESME, 1906, p. 462, n. 20 ("Polichinelle heureux"). BIAVATI, 1982, p. 6, fig. 1.

Scheda 10 (fig. 9)
Pulcinella infelice (ante 1720). Savona, Collezione privata. Acquaforte; mm. 318 x 292; 279 x 280. *Bibliografia:* CANOBBIO, 1833, p. 16, n. 11 ("altra caricatura dello stesso genere rappresentante una famiglia fuggita per l'incendio della propria casa); ALIZERI, 1864, I, p. 252 ("Famigliola che fugge l'incendio"); DE VESME, 1906, p. 462, n. 21 ("Polichinelle Malheureux").

Scheda 11 (fig. 10)
Educazione di Amore da B. Luti. Savona, Collezione privata. Acquaforte; mm. 194 x 147; 182 x 139. *Bibliografia:* CA-

NOBBIO, 1833, p. 16, n. 4; ALIZERI, 1864, I, p. 248; DE VESME, 1906, p. 461, n. 16. Secondo F. Alizeri è un omaggio al Maestro Luti, che ripete con poche varianti da un'opera del Correggio, presso il Duca D'Orléans. G. Canobbio e F. Alizeri descrivono tale incisione su un foglio grande con "due teste sul fare di Rembrandt" (schede nn. 14-15) e una piccola medaglia dal Luti (scheda n. 22). De Vesme segnala un esemplare di questa incisione presso la collezione di Federico Augusto II, Dresda.

Scheda 12 (fig. 11)
Abramo e gli Angeli (Abramo, titolo originale) (Postdatabile 1720) da G. Lanfranco. A Genova, Civica Collezione di Stampe, Palazzo Rosso, (Inv. 1027; colloc. 33/7). Acquaforte; mm. 264 x 175; 252 x 166. *Bibliografia:* DE VESME, 1906, p. 458, n. 1. L'opera è in coppia con la *Visione di Giacobbe* da G. Baglioni (scheda n. 13); le due incisioni probabilmente eseguite posteriormente al 1720 a Savona, raffigurano due dipinti commissionati dal marchese Stefano Gavotti per la propria cappella nella Cattedrale savonese nella prima metà del Seicento. B) Analogo esemplare a Roma, Galleria Nazionale delle Stampe (F.C. 72573; vol. 46, h. 19).

Scheda 13
Visione di Giacobbe (Scala di Giacobbe, titolo originale) (postdatabile 1720) da G. Baglioni. Opera non reperita. *Bibliografia:* DE VESME, 1906, p. 459, n. 3. Acquaforte; mm. 261 x 175; 250 x 166. Iscrizioni: "SCALA DI GIACOBBE/Io August. Ratti fe. Joan Balionus pin./Extat Savone in Eccl. Majori". E' descritta dal De Vesme.

Scheda 14 (fig. 12)
Testa di vecchio con turbante (1750 c.) A) Genova, Palazzo Rosso (Inv. 82, colloc. 33/7). Acquaforte; mm. 98 x 63; 96 x 68. *Bibliografia:* CANOBBIO, 1833, p. 16, n. 4; ALIZERI, 1864, I, p. 248; DE VESME, 1906, p. 462, n. 18. B) Analogo esemplare a Savona in collezione privata. C) Analogo esemplare a Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe (F.C. 72583; vol. 46, h. 19). G. Canobbio e F. Alizeri descrivono le "due piccole teste sul fare di Rembrandt" (vedi scheda 15 in coppia con questa incisione) su un unico grande foglio con l'*Educazione di Amore* (vedi scheda 11) e "una piccola medaglia dal Luti".

Scheda 15 (fig. 13)
Testa di vecchio con cappello (1750 c.) A) Savona, Collezione privata. Acquaforte; mm. 98 x 74; 95 x 67. *Bibliografia:* CANOBBIO, 1833, p. 16, n. 4; ALIZERI, 1864, I, p. 248; DE VESME, 1906, p. 462, n. 19. B) Analogo esemplare a Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe (F.C. 72584; Vol. 46, h. 19).

Scheda 16 (fig. 14)
Il Toro di Falaride (ante 1765) da F. Vieira. A) Genova, Civica Collezione di Stampe, Palazzo Rosso (Inv. 1028, Colloc. 33/7). Acquaforte; mm. 278 x 192; 242 x 184. *Bibliografia:* BOTTARI-TICOZZI, 1822, VI, lettera XXXIX (F. Vieira a Gio. Agostino Ratti, Lisbona, 17/1/1765; CANOBBIO, 1833, p. 16, n. 9; LE BLANC, III, p. 287, n. 5; NAGLER, XIII, p. 301, n. 5; ALIZERI, 1864, I, p. 250; DE VESME, 1906, p. 462, n. 17. B) Analogo esemplare a Savona in Collezione privata. C) L'analogo esemplare a Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, (F.C. 72582; vol. 46, h. 19). L'opera fu probabilmente eseguita a Genova anteriormente al 1765, data in cui F. Vieira ringrazia Gio Agostino per aver ricevuto "il rame del Perillo"... «Vi dico che lo stimo per tutti i capi e per essere intagliato da un tanto caro amico mio e per essere un monumento di quei nostri felici tempi». Carlo Giuseppe Ratti, in nota alla lettera XXXIX, precisa: «Questo rame che mostra Falaride mentre tormenta gli uomini entro il toro di bronzo fu inciso da mio padre in una notte per scommessa fatta con esso Vieira a cui ultimamente lo inviò in dono, insieme alla «Bambocciata di Pulcinella» (vedi scheda n. 9).

Scheda 17 (fig. 15)
Sacra Famiglia con S. Giovannino (1750 c.) A) Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe (F.C. 72578, vol. 46, h. 19). Acquaforte; mm. 104 x 77; 98 x 73. B) Analogo esemplare a Milano, Civica Raccolta Bertarelli (Art. Cart. p. 21-14). *Bibliografia:* CANOBBIO, 1833, p. 15, n. 1; ALIZERI, 1864, I, p. 253; DE VESME, 1906, p. 460 n. 11; BOLAFFI, 1975, p. 327, fig. 423. B) Analogo esemplare a Milano, Civica Raccolta Bertarelli. E' definita da G. Canobbio "stampa assai delicata, ben disegnata anche nelle estremità". E' citata da F. Alizeri tra le tre Sacre Famiglie di invenzione del Ratti «la minima, che avanza di poco tre pollici, in cui si nota una certa qual cura nel nascondere le estremità».

Incisioni non reperite

Scheda 18
Sacra Famiglia con S. Giovannino. Acquaforte; mm. 160 x 127; 160 x 120. Iscrizioni: "Ag. Ratti in. et scul.". *Bibliografia:* CANOBBIO, 1833, pp. 15/16, n. 3; ALIZERI, 1864, I, p. 253; DE VESME, 1906, p. 460, n. 9. Secondo la descrizione del De Vesme, Gesù seduto tiene un uccellino e prende la mela che gli offre il Battistino, cui la Vergine sostiene la Croce: a destra è S. Giuseppe con due testine d'angelo.

Scheda 19
Sacra Famiglia con S. Giovannino. Acquaforte; mm. 175 x 129; 167 x 124. Iscrizioni: "A. Ratti inv. et scul.". *Bibliografia:* CANOBBIO, 1833, p. 15, n. 2; ALIZERI, 1864, I, p. 253; DE VESME, 1906, p. 460, n. 10. L'incisione è descritta dal De Vesme: la Vergine sostiene Gesù a figura intera che tiene una mela in mano, a destra S. Giovannino bacia il piede al Bambino; dietro è S. Giuseppe.

Scheda 20
Davide e Golia. Iscrizioni: Agost. Ratti in. et fecit". *Bibliografia:* LE BLANC, III, p. 287, n. 2; NAGLER, Kunstler Lexicon, XIII, p. 301, n. 1; DE VESME, 1906, p. 459, n. 4. De Vesme la descrive di forma ottagonale, di piccole dimensioni.

Opere non attribuibili

Scheda 21 (fig. 16)
A) S. Oliva vergine palermitana (titolo originale). Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe (F.C. 72581, vol. 46, h. 19.). Acquaforte; mm. 362 x 214; 321 x 203. *Bibliografia:* DE VESME, 1906, p. 461, n. 13. L'opera è inclusa dal De Vesme nel catalogo dell'artista, ma l'attribuzione presenta stilisticamente motivi di dubbio. B) Un altro esemplare di differente stato a Savona in collezione privata reca una lunga dedica oltre al titolo: "Al ill.mo ed Ecc.mo Sig.re Federico di Napoli e Barresi Prencipe di Resuttano, Duca di Campobello Ec. Grande di Spagna Dep.to del Regno/di Sicilia e della Cappella dell'Immacolata Concettione venerata dall'Ill.mo Senato della Città di Palermo D.D./ Ill.mo ed Ecc.mo Sig.re essendo state applaudite le statue di S. Agata e S. Ninfa sotto il patrocinio di V. Ecc. Spera tum sarà di minor gradimento questa della / gloriosa S. Oliva scolpita in Roma; la supplico intanto di gradire con la sua generosità questo tributo della mia osservanza mentre protesto / a piedi di V. Ecc. con umilissimo ossequio mi dedico / oblig.mo e devotis.mo servo / Gio Batta Ragusa.

Scheda 22 (fig. 17)
Angeli in gloria. Carlo Giuseppe Ratti da B. Luti. Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe (F.C. 72585, vol. 46, h. 19). Acquaforte; mm. 179 x 262; *Bibliografia:* CANOBBIO; 1883, p. 126, n. 4; DE VESME, 1906, p. 463. G. Canobbio cita «una piccola medaglia dal Luti» con altre opere di Agostino da lui reperite su un unico grande foglio" (vedi schede nn. 9, 14, 15); De Vesme cita "une petite medaille, d'après B. Luti" fra le opere di Agostino, ma dichiara di non conoscerla direttamente. L'incisione citata è probabilmente identificabile con questa piccola cartella di forma ovale che reca tuttavia la firma del figlio Carlo Giuseppe Ratti.

Incisioni su disegno del Ratti

Scheda 23
La lettera "O" mm. 56 x 50. *Bibliografia:* DE VESME, 1906, p. 473. Incisione di G. Raffetto su disegno di Giovanni Agostino Ratti raffigurante un profeta con un volume aperto, secondo il De Vesme. Iscrizione: in basso: "A. Ratti in.".

Scheda 24 (fig. 18)
P. Perfetti, da Giovanni Agostino Ratti *La Beata Madre Vittoria De Fornari.* Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe (F.C. 121299) mm. 190 x 292. Incisione realizzata da P. Perfetti su disegno di Giovanni Agostino Ratti. Raffigura la fondatrice delle Turchine, Vittoria De Fornari — Stratta (1562-1617).

Scheda 25 (fig. 19)
Domenico Cunego da Carlo Giuseppe Ratti (1784). *Giovanna M. Battista Solimani, fondatrice delle Monache Romite.* Milano, Civica Raccolta di Stampe Bertarelli (S.P. 39,73) acquaforte.

APPUNTI DI DEMOGRAFIA STORICA: LA COMUNITÀ PARROCCHIALE DI VALLEGGIA NEL XVII SECOLO

Flavio Ferraris

Studiare il territorio e la società liguri in una prospettiva microstorica significa, generalmente, scontrarsi con una realtà estremamente povera di dati. D'altronde la debolezza dello stato regionale ligure, con la conseguente carenza di rilevazioni centrali, non facilita di certo il lavoro di ricerca né, tanto meno, indispensabili visioni d'insieme.

Lo storico si trova più comunemente di fronte ad archivi locali che, se fruibili, offrono interessanti materiali "primari" utili, se non altro, per verificare la fondatezza dei frequenti stereotipi storiografici.

In questa situazione l'importanza dei dati demografici contenuti negli archivi parrocchiali è notevole, sia per uno studio numerico delle società nel corso del tempo, sia per una valutazione delle abitudini culturali dominanti.

Per nulla deludente è stata la ricerca condotta a questo proposito nell'archivio della chiesa parrocchiale di S. Salvatore e di S. Giuseppe di Valleggia, dove gli elenchi riguardanti i battesimi e i decessi della comunità si sono dimostrati piuttosto abbondanti e per certi periodi, come appunto il '600, sufficientemente completi ed omogenei da permettere interessanti considerazioni.

I dati più significativi si riferiscono agli anni compresi tra il 1613 e il 1700 per quanto riguarda le nascite; mentre per le morti sono limitati agli anni compresi tra il 1615 e il 1665.

In entrambe le curve che visualizzano questi dati (fig. 1), sono evidenti le serrate oscillazioni tipiche di un modello demografico stabile che, attraverso meccanismi propri, e secondo un andamento certamente spigoloso e talvolta violento, tende ad autoequilibrarsi.

In effetti le brusche e ripetute cadute della natalità sono spesso bilanciate da riprese altrettanto repentine, tanto che, se si pongono a confronto le curve della natalità e della mortalità per il cinquantennio 1615-1665, si può constatare un aumento della comunità per cause interne di ben 281 unità [1].

Da un punto di vista "popolazionista" la situazione si presenta perciò positiva, tanto più che il numero dei battesimi rapportato a quello dei matrimoni, calcolato per il trentennio 1615-1645, ci dà un valore pari a circa 3,7; cioé quasi 4 nascite per un matrimonio [2].

Siamo quindi di fronte ad una comunità piuttosto prolifica la cui esuberanza, però, non sembra trovare sfogo all'interno del territorio parrocchiale, che infatti, al contrario di ciò che ci si dovrebbe aspettare dal positivo disavanzo tra nascite e morti, continua a mantenere, per tutto il '600, gli stessi livelli di natalità (la media per gli anni considerati è di circa 15,7 bambini l'anno).

Se un flusso migratorio si è quindi verificato, non siamo però in grado di precisarne i contorni a causa della mancanza di dati sull'entità numerica della parrocchia che, tra l'altro si presenta divisa in due entità amministrative che venivano censite separatamente e all'interno di contesti ben diversi [3].

Nonostante questo, una stima indicativa sul numero delle anime della parrocchia può essere effettuata prendendo a prestito un procedimento usato frequentemente nei "conteggi" realizzati ancora alla fine del '700; cioé la moltiplicazione delle nascite per un coefficiente di natalità più o meno arbitrario. nel nostro caso si può ipotizzare un coefficiente compreso tra 25 e 29, dal quale risulterebbe una popolazione globale pari a circa 390-450 individui [4].

Questa stima, certamente grossolana, non dovrebbe comunque essere molto lontana dal vero, come ci lascia intuire un confronto con alcuni dei rari dati demografici a nostra disposizione: 560 fuochi per l'intera vallata di Quiliano nel 1569; 207 nuclei, con 910 abitanti, nel 1614 per Quiliano Poder di Genova e 410 abitanti a Valleggia nel 1799 [5].

Al di là del significato che si vuole attribuire a queste cifre possiamo certamente individuare una sostanziale stabilità della popolazione, che dimostra così di aver raggiunto un

Desidero qui ringraziare il parroco don Pino Torcello per la totale ed entusiasta disponibilità dimostrata nel corso delle mie ricerche.

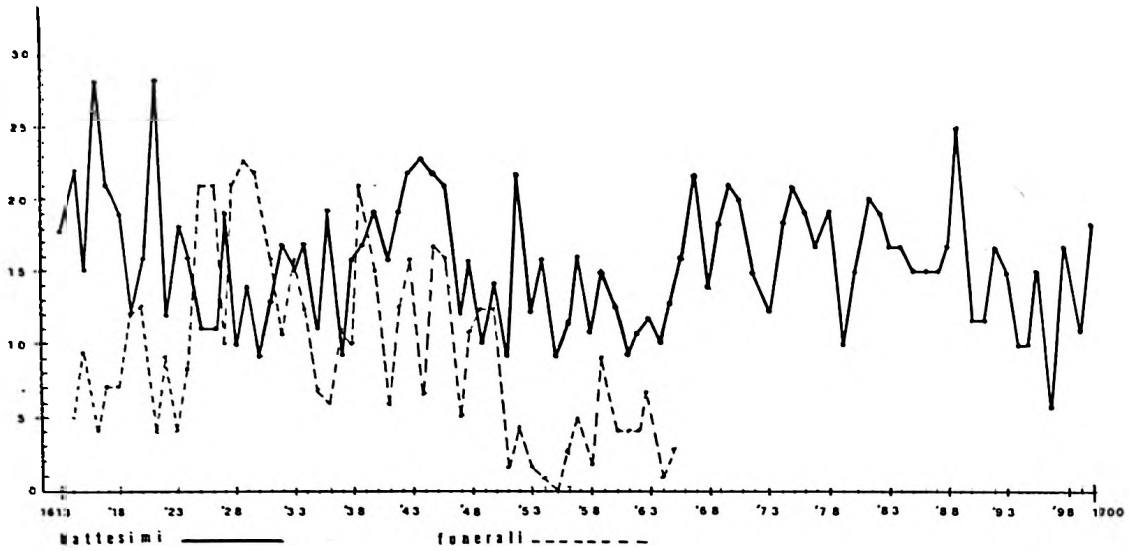


Fig. 1

giusto equilibrio con le risorse disponibili sul territorio.

L'eccezione più grave a questa dinamica si verificò nel decennio 1625-1634, durante il quale i decessi superarono quasi costantemente le nascite e si diffuse, nel 1631-32, il contagio della peste.

In effetti la comparsa del morbo, diversamente da quanto lascerebbe pensare la tradizione storiografica locale, non sembra aver inciso in modo sensibile sul tessuto della comunità, anzi, certamente più difficili furono gli anni che la precedettero, mentre proprio nel 1631 si può notare una timida ripresa demografica, poi proseguita in modo lento, ma costante[6].

La congiuntura negativa, da cui la peste certamente prende le mosse, sembra essere particolarmente acuta negli anni 1628-29-30, quando si verifica un sensibile aumento dei decessi, mentre le nascite mantengono un andamento sostanzialmente normale.

Nonostante questo difficile momento la comunità non sembra subire alcuna modificazione, continuando a comportarsi secondo la classica dinamica delle società contadine, dove il periodo preferito per i parti è l'inverno, mentre nei mesi di più intenso lavoro agricolo, da maggio a settembre, la nascita di un figlio può risultare un pesante aggravio e quindi possibilmente evitata (fig. 2).

Questo particolare modello demografico, che viene generalmente definito di "vecchio" tipo, risulta operante per l'intera età moderna e, per Valleggia, tende a mutare soltanto intorno alla prima metà del XIX secolo, quando evidentemente iniziano a svilupparsi i sistemi produttivi di tipo industriale-capitalistico.

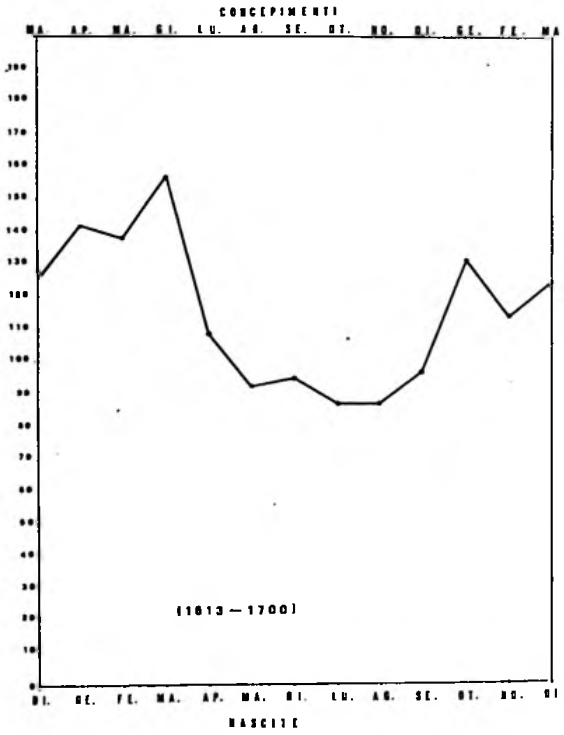


Fig. 2

NOTE

1) L'andamento demografico non lineare può essere evidenziato da alcuni dati: nel 1624, ad esempio, si celebrano 16 battesimi e 8 funerali, ma l'anno dopo i battesimi scendono a 11, mentre i funerali salgono a 21.

2) Per Genova, nei secoli XVI-XVII, viene calcolata una media di 4,7-5 componenti per nucleo familiare, pari alla media europea per lo stesso periodo, confermando un eccesso rispetto alle 4 unità per "fuoco" calcolata per fini fiscali, che ci può dare un'indicazione del livello della mortalità infantile.

3) Il quartiere di Rezzi, di cui faceva parte la zona circostante la chiesa, Tiassano e forse Termi (toponimo di origine umana che probabilmente si riferisce alla divisione confinaria che stiamo trattando) apparteneva a Quiliano Poder di Genova, mentre Gagliardi e Valleggia Superiore (era solo quest'ultima che nei documenti catastali dell'epoca veniva indicata come Valleggia) faceva parte di Quiliano Poder di Savona.

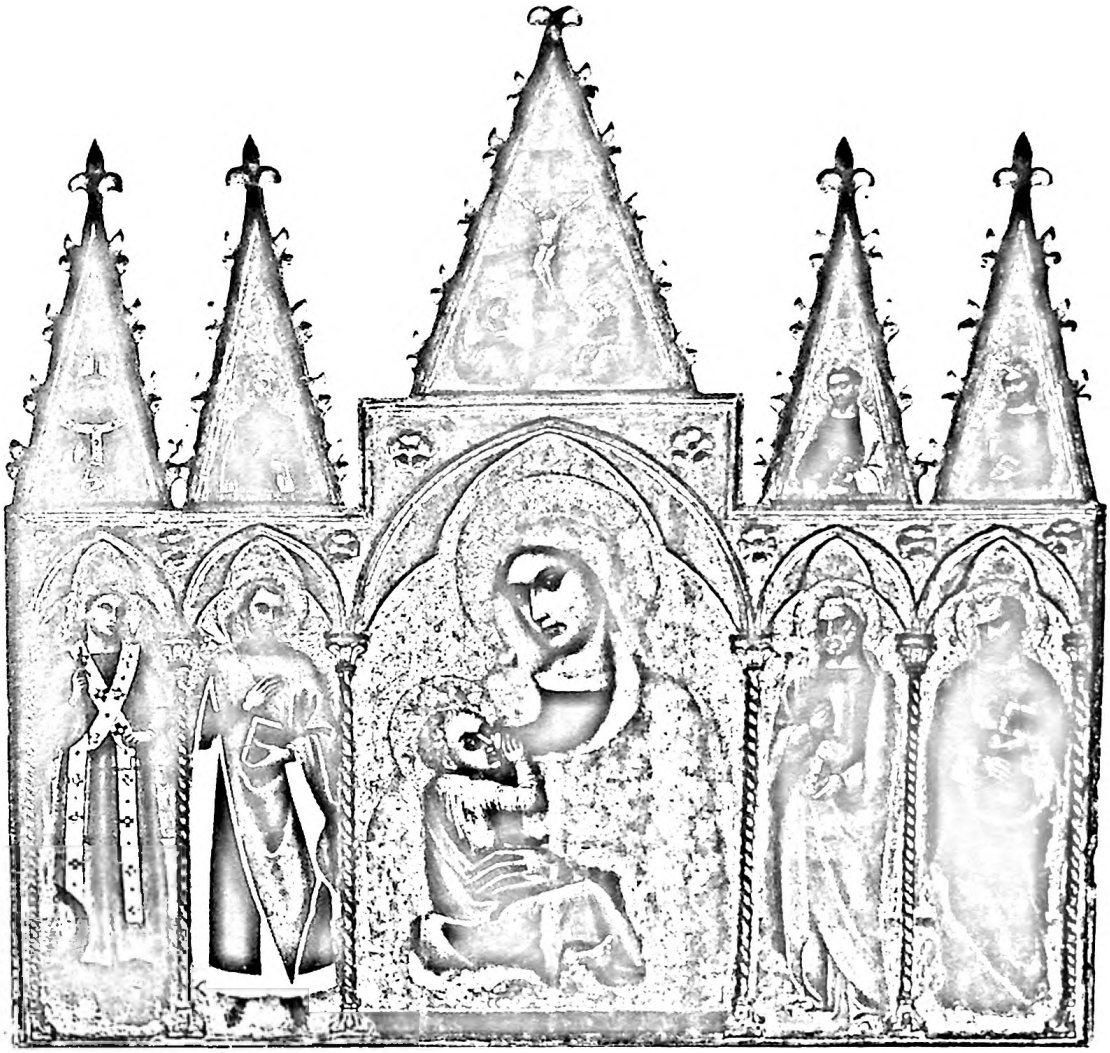
4) I coefficienti 25 e 30 corrispondono a tassi di natalità di 3,5% - 4% che possiamo ritrovare in molte zone dell'Europa nel corso di tutta l'età moderna.

5) Il primo dato è tratto dalla *"Relazione delli architetti con tutti li discorsi per sitti e per la spesa e per la qualità dei forti... del 10 luglio 1569»* riportata dal Quaini nel Bollettino Ligustico XXIII, 1-2 del 1971; il secondo è riportato da Fabio Patella nella sua Tesi di Laurea, *Popolazione e territorio a Vado Ligure*, A.A. 1977-78; mentre il terzo viene riportato da G. Malandra, *Storia di Quiliano*, 1968.

6) Dopo quattro anni di andamento negativo, il 1632 è il primo a chiudersi in positivo; l'aumento di 6 unità conferma, così, la tendenza già adombrata l'anno precedente.

IL POLITTICO DI BARNABA DA MODENA A LAVAGNOLA

Eliana Mattiauda



La chiesa parrocchiale di S. Dalmazio a Lavagnola, la caratteristica borgata alle spalle di Savona, conserva uno dei più antichi e celebrati dipinti della storia cittadina.

La trecentesca tavola con la *Madonna e il Bambino fra Santi*, che in passato ha subito una serie di ridipinture che ne hanno alterato le originarie scritte e la datazione, è già segnalata nel Seicento dal Verzellino che la fa erroneamente risalire all'anno 1059: «*In quest' anno si dipinse un'immagine di Nostra Signora col Fanciullo in braccio ed alcuni santi, tra i quali si conta S. Dalmazio archimandrita, in una tavola, che or per l'antichità s'ammira à nostri giorni nella chiesa di S. Dalmazio a Lavagnola sopra uno di quei altari*» [1].

Ancora citata in un inventario parrocchiale degli inizi del sec. XVIII [2], questa viene successivamente rimossa dalla sua primitiva funzione di pala d'altare e celata fra gli arredi della sacrestia a seguito, pare, di una caduta e di un grave degrado che ne provocano la rottura in più parti [3].

Le fonti posteriori, a cominciare dal Ratti [4], si limitano quindi a ricordarla rilevandone il prestigio, ma esprimendo, al contempo, seri dubbi circa la sua sopravvivenza. «*Questa pittura, se ancora esiste, merita di essere annoverata fra le rarità più preziose d'Italia*» scrive lo Spotorno nella sua storia letteraria [5].

Dalla più diretta analisi critica, compiuta dalla fine dell'Ottocento, emergono unicamente diverse posizioni dubitative nei confronti della datazione [6] e soltanto dopo lo studio del Toesca si è giunti ad indicarne definitivamente l'autore in Barnaba da Modena [7].

I successivi e determinanti interventi di restauro hanno gradualmente liberato il dipinto dalle pesanti e estese sovrapposizioni pittoriche rivelando la firma autografa dell'artista e la data originaria (interpretata 1376 con un certo margine di dubbio, data la precaria

NOTE

1) G.V. VERZELLINO, *Delle memorie particolari e specialmente degli uomini illustri della città di Savona*, I, Savona 1885, p. 165.
2) Archivio Parrocchiale di S. Dalmazio, *Inventario delli sacri utensili et robbe che si trovano nella Chiesa Parocchiale di S. Dalmatio luogo di Lavagnola*, 1717 à 26 febraro.
3) In tali condizioni lo reperisce il Toesca che visita la chiesa di Lavagnola alla ricerca di pitture romaniche e recupera invece il polittico che attribuisce a Barnaba da Modena. v. P. TOESCA, *Dipinti di Barnaba da Modena* in *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, gennaio 1923.
4) C.G. RATTI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture che trovansi in alcune città, borghi e castelli delle due riviere dello Stato Ligure*, Genova 1780, p. 45; T. TORTEROLI, *Monumenti di pittura, scultura e architettura della città di Savona*, Savona 1847, p. 19; F. ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al sec. XVI*, I, Genova 1870, pp. 216-217.
5) G.B. SPOTORNO, *Storia letteraria della Liguria*, I, Genova 1824, p. 296. Lo Spotorno cita la tavola per averne trovato menzione nel seicentesco codice manoscritto di G.B. Risso, che la aggiudica all'anno 1080.
6) V. POGGI, *Di una tavola dipinta nel sec. XI*, in *Bollettino della Società Storica Savonese*, anno I, n. 2-3, Savona 1898, pp. 38-55.
7) P. TOESCA, cit.
8) Per informazioni dettagliate sugli interventi di restauro v. P. ROTONDI, *Il polittico di Barnaba da Modena in Lavagnola* in Quaderni della *Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'arte della Liguria*, n. 3, Genova 1955. Rimane incerta la lettura delle ultime lettere della data che sembrano corrispondere a VI.

leggibilità delle due ultime lettere) e permettendo così la riscoperta di una considerevole testimonianza figurativa [8].

Né le fonti documentarie né altri contributi antichi e recenti consentono però di conoscere le circostanze relative alla sua esecuzione, presumibilmente collegata alla località e all'edificio che da secoli la custodiscono [9].

Ricordiamo qui brevemente che Lavagnola, prima di una crescente decadenza e di una lenta e parziale ripresa economica dopo il 1536, a seguito dell'afflusso di pellegrini diretti al Santuario, era una importante zona di passaggio per i paesi d'oltre appennino, naturali sbocchi dei traffici savonesi e luoghi di diffusione del culto di S. Dalmazio, tradizionale evangelizzatore di città del Piemonte e dell'Emilia.

I vivaci rapporti non solo commerciali, ma anche culturali, che si sviluppano durante la seconda metà del Trecento, favoriscono e incrementano pure frequenti spostamenti di artisti che in Liguria trovano un ambiente particolarmente fertile e ricettivo.

Barnaba da Modena, noto dal 1362 al 1383 e molto attivo in area emiliana, toscana e piemontese, lavora a lungo in Liguria e a Genova dove tiene bottega e dipinge numerose opere per le chiese cittadine [10].

Dopo il 1370 l'artista fornisce la *Madonna* ora alla Pinacoteca Sabauda di Torino (1370), un'ancona per la Loggia dei Banchi a Genova (1370) e la *Madonna di S. Giovanni* a Alba (1377).

Alla luce di queste considerazioni risulta plausibile che la pala in questione sia stata acquisita proprio dalla chiesa di S. Dalmazio; così sembrano pure indicare la figura dipinta nel primo scomparto a destra della Vergine, dove è possibile identificare il santo titolare e il S. Martino della piccola cuspide (designato dalla scritta sottoposta), titolare della cappella adiacente al ponte di S. Martino a Lavagnola [11].

L'opera è comunque uno dei più significativi documenti della complessa ricerca formale che spesso in Barnaba riesce a unire opposte tendenze stilistiche con sapiente coerenza compositiva. Essa segna, infatti, un momento chiave del percorso figurativo dell'autore in cui i condizionamenti dell'ambiente genovese, ancora improntato a ieratismi e preziosismi di tipo bizantino, vengono elaborati e interpretati secondo una solida impostazione plastica di matrice emiliana, composti in un felice equilibrio di monumentalità e espressione, di toni severi e delicati.

Proprio a questa estrema maturità di linguaggio e alla problematica decifrazione della data è informato un lavoro di Giuliana Algeri, recentemente pubblicato, dove si giunge a interessanti e inedite conclusioni [12].

Tramite l'analisi e il confronto di opere quali la *Madonna* di Alba, datata 1377 e ancora alquanto calligrafica e la *Madonna* di Ripoli, fino a oggi considerata la più tarda espressione figurativa del maestro e stilisticamente affine ai modi del polittico di Lavagnola, la studiosa sposta la collocazione di quest'ultimo di un decennio, datandolo al 1386 (e introducendo una terza x fra le cifre della data).

Risulta così superato il limite cronologico attualmente posto all'attività del pittore, fissato al 1383 e dedotto esclusivamente dal mancato ritrovamento di documenti successivi a tale data; di conseguenza il dipinto di Lavagnola viene a proporsi quale ultima e alta testimonianza conosciuta del percorso artistico di Barnaba da Modena.

Fortunosamente sopravissuto per secoli nello stesso luogo, il polittico è stato oggetto nel 1896 di trattative fra la chiesa di S. Dalmazio e il Comune di Savona per una possibile sistemazione nella Pinacoteca Civica.

Domenico Buscaglia, allora membro della Commissione per l'allestimento della nuova raccolta, manifesta l'intenzione di acquistare *«il quadro importantissimo per la storia dell'arte. Di tale quadro furono offerte da alcuni milanesi alla fabbriceria dalle sei alle settemilalire. Rifiutarono di venderlo ma quello che non fecero potrebbero farlo poi»*. Anche il Poggi, presidente della stessa commissione, ne auspica l'acquisizione nonostante riconosca l'infondatezza di una datazione al primo secolo dopo il Mille *«ad ogni modo — ribadisce — è abbastanza antico e fu sempre a Savona per cui sarebbe desiderabile che non avesse da andar fuori»* [13].

Successivamente non si riesce però a giungere ad un accordo conclusivo, ma, fortunatamente, l'ancora resta alla sacrestia di S. Dalmazio da cui viene rimossa soltanto a seguito dei restauri per essere collocata alle spalle dell'altar maggiore, dove oggi la possiamo ammirare restituita alla sua antica dignità di pala d'altare.

Ogni opera d'arte nasce infatti secondo una determinata funzione ed è effettivamente fruibile in tutte le sue varie e complesse componenti solo se resta, per quanto è possibile, inserita nell'ambiente al quale la collegano la memoria e la tradizione e alla cui storia è intimamente vincolata.

9) Per notizie relative alla chiesa di S. Dalmazio v. E. MATTIAUDA, *La parrocchiale di S. Dalmazio in Lavagnola*, Savona 1989.

10) Per l'attività di Barnaba a Genova e in Liguria e per un inventario delle opere v.R. PESENTI, *Un apporto emiliano e la situazione figurativa locale* in AA.VV. *La pittura a Genova e in Liguria*, I, Genova 1970, pp. 49-62, 72-73.

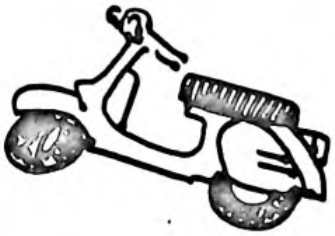
11) S. Dalmazio sarebbe qui raffigurato con palma del martirio e libro secondo la sua originale e veritiera veste di santo martire evangelizzatore, prima delle contaminazioni desunte dall'altro S. Salmazio, ufficiale di Teodosio I e archimandrita di Costantinopoli, dalla cui iconografia derivano gli abiti di soldato romano, la spada e l'elmo, adottati a partire dal Cinquecento. Nel polittico sono inoltre raffigurati *S. Michele Arcangelo* alla destra di S. Dalmazio; *S. Pietro* e *S. Paolo* nei due scomparti alla sinistra della Madonna. Nella grande cuspide centrale è compresa la *Crocifissione*, nelle piccole cuspidi laterali compaiono S. Martino, santi apostoli e un santo vescovo.

12) G. ALGERI, *L'attività tarda di Barnaba da Modena in una nuova ipotesi di ricostruzione* in *Arte Cristiana*, fascicolo n. 372, vol. LXXVII, Maggio-Giugno 1989, pp. 189-210.

13) Archivio di Stato di Savona, Comune di Savona, Serie III, Registro n. 626, *Pinacoteca Civica*.

SVILUPPO Negli ultimi cento anni siamo cresciuti molto, grazie alla nostra tradizionale esperienza e volontà, tanto da essere diventati la Banca Popolare più grande del mondo. Andiamo fieri di aver raggiunto un traguardo così ambito. Più di 1.200.000 rapporti e più di 8.600 miliardi di lire di operazioni giornaliere rappresentano i risultati più significativi. Un patrimonio di oltre 1.600 miliardi è la garanzia per la sicurezza dei vostri risparmi. 382 sportelli in Italia e 7.313 persone sono ogni giorno al vostro servizio per ogni problema bancario e parabancario. Se operate all'estero, la nostra Filiale di Lussemburgo, la nostra partecipata al 100% Banca Interpopolare di Zurigo e Lugano e i nostri uffici di Rappresentanza a Bruxelles, Francoforte, Caracas, Londra, Madrid, Parigi, Zurigo, New York e Mosca vi aspettano con centinaia di nostri Corrispondenti, in ogni parte del mondo.

Banca Popolare di Novara



PRIMOCONTO RAGAZZI

Il Conto Corrente fatto apposta per noi...

Se hai da 14 a 18 anni, il PRIMO CONTO RAGAZZI è fatto su misura per te; entra nel CLUB PRIMO CONTO RAGAZZI, riceverai una tessera personalizzata valida per effettuare le operazioni in banca.

La TESSERA PRIMO CONTO RAGAZZI ti serve anche per avere agevolazioni sui prodotti acquistati nei negozi convenzionati.

I negozi li riconosci dall'adesivo PRIMO CONTO RAGAZZI - Cassa di Risparmio di Savona.

E se hai il distintivo del CLUB PRIMO CONTO RAGAZZI puoi partecipare alle manifestazioni musicali e sportive riservate ai soli soci.

Allora cosa aspetti? Entra nella più vicina agenzia Cassa di Risparmio di Savona e chiedi del PRIMO CONTO RAGAZZI !

...con la TESSERA i negozi convenzionati

... e le manifestazioni musicali e sportive

CASSA DI RISPARMIO DI SAVONA

Centro Pubblicità Ligure - Savona