SABAZIA

Biblioteca
Storia
Patria SV

S-SV-SV
0001 SSSP SV
07 019

1995

nuova serie 19

SABAZIA
Quaderni di Storia, Arte ed Archeologia

RIVISTA SEMESTRALE
edita per conto della SOCIETÀ SAVONESE DI STORIA PATRIA

Direzione e Redazione:
Savona, Piazza della Maddalena 14/4 - Tel.811960

Corrispondenza:
Casella Postale 358 - 17100 Savona

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 intestato a Società Savonese di Storia Patria)

Abbonamento annuo *L. 9.000*
Abbonamento annuo comprendente quota di associazione alla Società Savonese di Storia Patria e relativi Atti, L. 45.000.

Associazione alla Società Savonese di Storia Patria:
quota annua L. 40.000

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

Biblioteca
Storia
Patria SV

S-SV-SV
0001 SSSP SV
07 019

SABAZIA

QUADERNI DI STORIA, ARTE, ARCHEOLOGIA

SOCIETA' SAVONESE
DI STORIA PATRIA
BIBLIOTECA
N° 29164
Entrato il 7 MAG. 1996

1995 nuova serie 19

EMANUELE MARTINENGO, *Tetti di Savona vecchia*, s. d., olio su tavola, cm. 53x45, bozzetto del grande dipinto esposto nella Sala delle assemblee dell'Unione Industriali di Savona.

EMANUELE MARTINENGO
PITTORE LIRICO

MOSTRA ANTOLOGICA

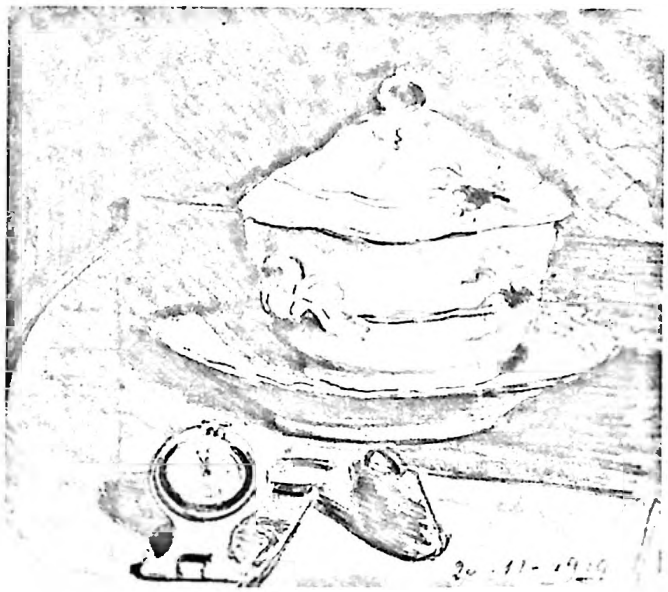
PALAZZO NERVI, VIA SORMANO
SALA MOSTRE
SAVONA, 8-18 NOVEMBRE 1995

ASSOCIAZIONE «A CAMPANASSA»
ASSESSORATO ALLA CULTURA DELLA PROVINCIA DI SAVONA
e con il contributo di
ASSESSORATO ALLA CULTURA DEL COMUNE DI SAVONA
SOCIETÀ SAVONESE DI STORIA PATRIA

L'avventura artistica di Emanuele Martinengo

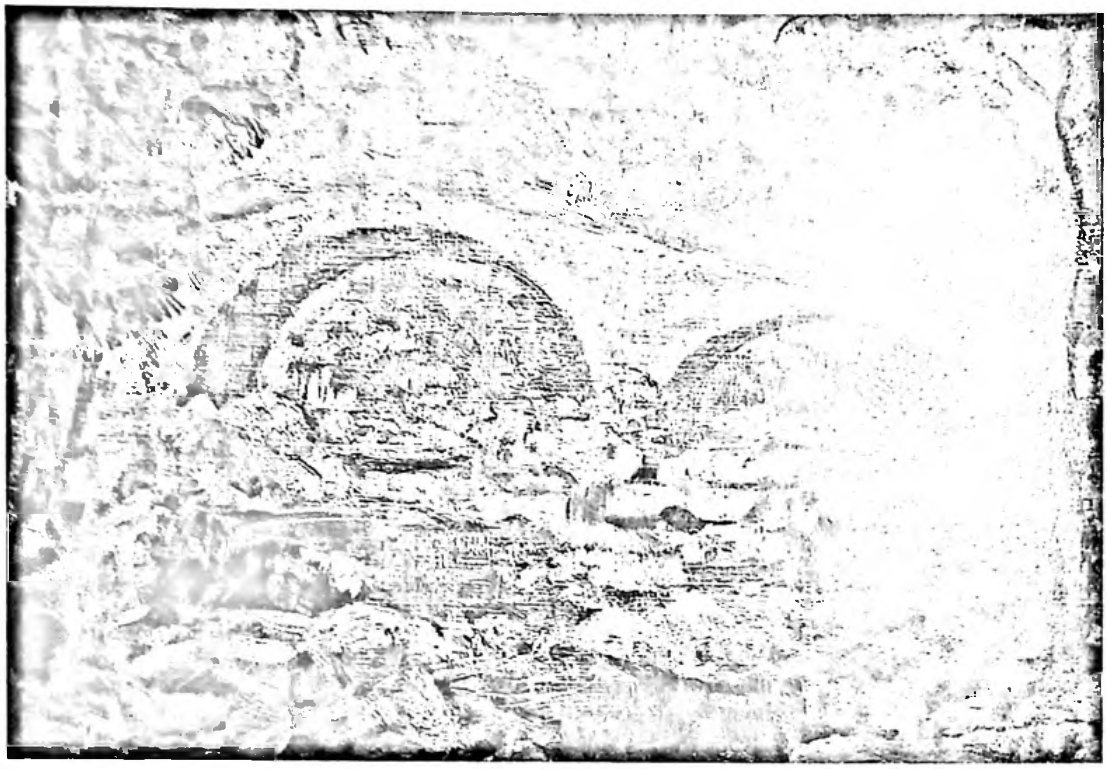
Silvia Bottaro

Sono ormai trascorsi trent'anni dalla scomparsa di Emanuele Martinengo (Genova, 1889 - Savona, 1964) e, finora, soltanto il ricordo vivido della sua coerenza di uomo e di artista è rimasta salda in chi ha conosciuto ed amato i suoi quadri. Nelle rassegne ufficiali molto spesso si nota la sua mancanza, ma con questa iniziativa si vuole dare inizio ad una riflessione più ampia circa la sua intensa attività.



EMANUELE MARTINENGO, *Natura morta*, disegno a carboncino, 1919.

Lui, laureato in Giurisprudenza che ha scelto di non esercitare la professione di avvocato, è stato un testimone sensibile del suo tempo, impegnato e coerente nella sua visione del mondo aperto a tutto e che deve operare in pace. Un artista che tra gli scontri di Liberty e Futurismo, Metafisica e Novecento ha lavorato in modo solitario per dare una voce, un volto a questa nostra Terra ed alla "nostra gente a cui sembrava che nessuno volesse più pensare, almeno nell'ambito della rappresentazione plastica"[1]. Il pittore al suo inizio è legato, in qualche modo, alla corrente del vedutismo italiano di fine secolo [2] — lui artista a cavallo, appunto, tra due secoli così diversi per certi aspetti —, ai paesisti piemontesi. Dopo i regolari studi all'Accademia Albertina di Torino ci pare, poi, che la pittura di alcuni artisti lo abbia influenzato come nel caso di Felice Carena - soprattutto per quel che concerne il recupero in chiave purista del la classicità fino ad una figurazione con accenni espressionisti - e di Felice Casorati, dal quale mutua la ricerca cromatico-lineare, innestata sull'idea classica dell'immagine, molto rigorosa e semplice, e lo stile inteso come severo controllo intellettuale della forma. Artisti torinesi che ci permettono di introdurre un'altra sua caratteristica: quella di essere molto legato al Piemonte, al suo paesaggio, alla sua cultura. In questo senso vanno intese le sue opere che negli anni Cinquanta sono apparse quali copertine della rivista "Cuneo, Provincia granda". La sua avventura artistica



EMANUELE MARTINENGO, *Il ponte di Priocco a S. Bernardo in Valle*, s. d., olio su tela, cm. 42x35 (proprietà privata).

si svolge geograficamente tra Liguria e basso Piemonte, tra mare, colline e campagna. Numerose sono le sue partecipazioni negli anni Quaranta e Cinquanta a prestigiose rassegne espositive, non dimentichiamo le edizioni della Quadriennale romana, oltre ad importanti mostre personali quali quelle allestite da Pennone nella sua Galleria "Sant'Andrea" (Savona) nel 1954 e 1956 e la Mostra personale (1958) a Savona. La sua "storia" di artista si sviluppa, però, autonomamente e completamente al di fuori dei circuiti ufficiali del mercato dell'arte, in questo senso segue le orme per esempio, di Emanuele Rambaldi, di Eso Peluzzi, artisti che sono sempre rimasti fedeli a se stessi "(...) e alle giuste intuizioni della propria giovinezza e formazione" [4]. Ricordiamo che Martinengo ha seguito anche le lezioni dei pittori Bocca e Olivari.

La pittura di Martinengo ha una sua originale vena da riscontrarsi nell'uso del colore, vibrante e libero nelle stesure, e della prospettiva desunta da una personale interpretazione della pittura impressionista facendo sì che la superficie pittorica diventi una nuova realtà dove il colore è l'elemento costruttivo della realtà (assunto già di E. Delacroix) che risponde, anche, alla necessità di una pittura all'aria aperta e di raffigurare luminosi paesaggi e scene di vita.

In questo contesto si può ascrivere Emanuele Martinengo con le sue opere che ci parlano delle cose semplici e quotidiane (un libro, un vaso con le rose recise, un giglio), dei suoi più cari affetti, del porto di Savona, della tanto amata campagna. Pittura anche romantica e poetica se vogliamo, belli i suoi alberi frondosi – molto noti a lui ecologista "ante litteram" – scossi dal vento tra i rami e le foglie, quel vento che genera i pensieri ed i riflessi nei colori.

Pittura di Liguria a cui sembra ben si addicano alcuni versi di Annaviva, altra sensibile voce di contesto culturale assai vivace ed inte-

EMANUELE MARTINENGO, *Riflessi al giardino di Cuneo*, 1961, olio su cartone telato, cm. 60x40 (proprietà privata).

ressante, e precisamente: "Tra i rami del gelso folti / di foglie verdi, sopra il mare / il pigolìo di un passero riluce un tono nuovo quasi d'attesa, / quasi a fermare la sera. (...) La tramontana è il vento giusto / prima del calar del sole: / leviga il mare, rassetta i cieli / e in tutto quel nitore apre la tavolozza dove / tu intingi colori e fantasia" [5].

Martinengo riteneva di cercare "nell'arte più che una rigorosa ricerca estetica fine a se stessa, un mezzo di evasione spirituale dalla tormentosa vita (...)" (N. Servettaz), e la sua pensata pennellata ha scritto "parole" davvero alte all'interno della descrizione di un fatto reale, di un paesaggio. Pittura ci pare, felice nella costruzione e nel messaggio che ha inteso tramandarci.

Così Martinengo con le sue opere dedicate a Savona, al suo centro storico nato e cresciuto intorno alla vecchia darsena, ha saputo cogliere quell'umanità semplice che lì ha lavorato e vissuto per generazioni. Tele semplici ed ad un tempo ricche di significati come i versi di Giuseppe Cava che magistralmente ha saputo parlare degli stessi temi. Egli come un cantore ha osservato questi tetti, ne ha colto la tipicità e, in questo modo, le sue tele sono diventate, anche, un documento vero e proprio di un tessuto urbano oggi scomparso, una testimonianza diretta "di verità quotidiana, di cui si sarebbe anche persa la memoria" [6], quindi "La sua pittura è soprattutto un atto di sincerità. Il quadro egli lo ottiene coi mezzi più semplici, senza virtuosità ornamentali con un disegno glabro fatto dalle sole linee essenziali" (Berra).

Opere le sue che possono aiutarci a concretizzare "per immagini" una Città [7].

Ricordiamo "Vecchia Darsena" e "Savona vecchia" due superbe opere molto care ai savonesi. Emerge in questo modo con prepotenza il dualismo pittore-poeta ed il sentimento che Martinengo vuol porre alla nostra attenzione attraverso il suo paesaggio, le sue marine e le scene portuali [8], pensiamo di poter dire che fin dall'inizio della sua attività quest'intento era ben chiaro e già si coglieva nella mostra svoltasi (1921) assieme a Peluzzi, Gambetta, Virio da Savona e Cavalleri nel ridotto del Teatro Wanda di Savona [9]. La pre-

senza di Martinengo in certe rassegne espositive ha sempre suscitato interesse[10] quali il Premio Bagutta-Spotorno [11] — assieme a Raffaele De Grada, Annaviva, Agostani, Michele Cascella, Agenore Fabbri, Lucio Fontana, Napoleone Fiumi, Manlio Rho, Enrico Paolucci e altri — al premio "Pietro Costa", promosso nel 1950 a Celle Ligure [12] assieme, tra gli altri, a Pompeo Borra, Mino Maccari, Carlo Corsi, Francesco Menzio, Rocco Borella, Oscar Saccorotti, Emanuele Rambaldi, Guglielmo Bozzano. Non va scissa dalla figura di artista quella dell'uomo che non parla mai di se stesso anche se meriterebbe più attenzione [12], ma che con il suo cavalletto e pennello è testimone attento della solitudine, della realtà e con il suo timbro classico ci racconta le sue emozioni passando dalla "Ragazza con il cane" al ricordo delle lavandaie nel fiume a S. Bernardo in valle, alle dolci nevicate, ai silenti paesaggi di Roburent, alla sintomatica opera con il vecchio scarpone ed i ricci delle castagne. Tutti questi lavori possono essere considerati quali pagine di un suo intimo diario di vita e, nel contempo, cronaca.

"Semplicità" non vuol dire mancanza di penetrazione nel mondo culturale, ma nel suo caso "arte e riservatezza sono in perfetta simbiosi" [14].

Questo artista è stato certamente un attore di quanto è avvenuto sulla scena artistica ligure nei primi cinquant'anni di questo secolo, ormai alla fine, che potrà quindi, riflettere anche criticamente sul contributo che Emanuele Martinengo ha saputo portare alle problematiche legate all'arte di un periodo (anni '20/'60) che ha visto importanti critici tra i quali Carlo Carrà, Emilio Zanzi occuparsi non solo degli artisti più in voga e noti, ma anche di chi, per propria scelta, ha lavorato seriamente al di fuori delle mode.

Speriamo che questa prima riflessione possa inquadrare un po' meglio Emanuele Martinengo nel panorama più generale dell'arte del Novecento dandogli quella giusta collocazione che merita. E suscitare nuove più approfondite ricerche.

NOTE

1) M. De Micheli, *Gente e paesi dell'entroterra e della costa savonesi*, cat. mostra Savona, 9-19 luglio 1982, s.p.
2) S. Bottaro, *Emanuele Martinengo e il porto di Savona*, in "Il porto di Savona", Anno XXXV, dic. 1990, Savona, 1990, p. 80. M. Tassinari, *Scheda Emanuele Martinengo*, in "Gente e paesi dell'entroterra e della costa savonese", cit., s.p.
3) G. Beringheli (a cura di), *Dizionario degli artisti liguri*, Genova, 1991, p. 189 (con bibl.).
4) A. Grande, *Il Ligure "Emanuele Rambaldi"*, in "Rambaldi", Savona, 1965, s.p.
5) Versi tratti dalla lirica "Vento di Tramontana" di Annaviva, pubblicata in: Annaviva, *L'isola e il vento*, Genova, 1987, s.p;
6) S. Bottaro, *Emanuele Martinengo*; cit., p. 80. S. Bottaro, *Volti e paesaggi liguri*, mostra Galleria S. Michele, Savona, 1987, voce "Emanuele Martinengo".
7) Il Comune di Savona, in occasione delle celebrazioni di "Savona libero Comune 10 aprile 1191-1991", ha organizzato la mostra collettiva "Savona cara, immagini e ricordi" ed Emanuele Martinengo era presente nella sezione "La Città", si veda il catalogo dattiloscritto: S. Bottaro, *Savona cara, immagini e ricordi*, cat. mostra, Comune di Savona 10-25 aprile 1991, Sezione "la Città" - Emanuele Martinengo, opera "Prima neve", 1941 e scheda "E. Martinengo".
8) G. Costa, *Pittori liguri dell'800 e del primo '900*, Genova, 1994, p. 82.
9) M. G. Virio (a cura di), *Virio antologica di un Novecentista*, Savona, 1992, p. 115.
10) Tra le molte mostre ricordiamo quella del 1949, proposta dal Comune di Savona da Franco Dante Tiglio che, poi, si concretizzò con il titolo «Mostra dei pittori e scultori savonesi antichi e moderni - Cinque secoli d'arte savonesi» che nella sezione "contemporanea" vedeva la presenza di E. Martinengo, si veda: "Mostra pittori e scultori savonesi antichi moderni, in "Liguria", agosto 1949, Savona, Sezione II, Emanuele Martinengo con le opere "21) Darsena, olio; 22)Città vecchia, olio; 23) Controluce a Roburent, olio"; L. e M. Gallo Pecca, *L'avventura artistica in Albisola 1920/1990*, Savona, 1993, p. 9.
11) *II Mostra Bagutta-Spotorno*, Savona, 1939, voce "Emanuele Martinengo espone" *La cariola della cava (Noli)*.
12) L. e M. Gallo Pecca, *L'avventura artistica di Albisola 1920/1990*, cit., pp. 118-119.
13) E. Martinengo durante la prima guerra mondiale è stato uno dei primi obiettori di coscienza italiani a esprimere con libertà e convinzione le sue idee, si veda: L. e M. Gallo Pecca, *L'avventura artistica di Albisola 1920/1990*, cit., p. 332.
14) G. Paganelli, T. Pelizza (a cura di), *"Liguria e arte pittori dal 1900 al 1940"*, Genova, 1994, p. 65.

Emanuele Martinengo: l'uomo

Flavia Folco

Io l'ho conosciuto ...e la sua figura, quella degli ultimi anni— il profilo fortemente segnato, i capelli ricciuti brizzolati, i passi corti accompagnati dal bastoncino sottile, il montgomery marron, i mocassini (o i sandali), i pantaloni di velluto (o di fustagno), la cravatta a farfalla (o la sciarpa svolazzante) — è nel cuore della città antica, la "sua" Savona, quella del palazzo dei suoi avi illustri, l'unica che conosceva, (l'altra, per lui, non è mai esistita se non nel dolore acuto, manifestato, tradotto in scritti, poesie e in quadri che sintetizzano drammaticamente la sofferta partecipazione, per gli scempi degli anni dei bombardamenti...) e gli occhi: trasparenti, limpidi, trasognati, ridenti..

Un pittore, un artista, un poeta, un uomo da non dimenticare..

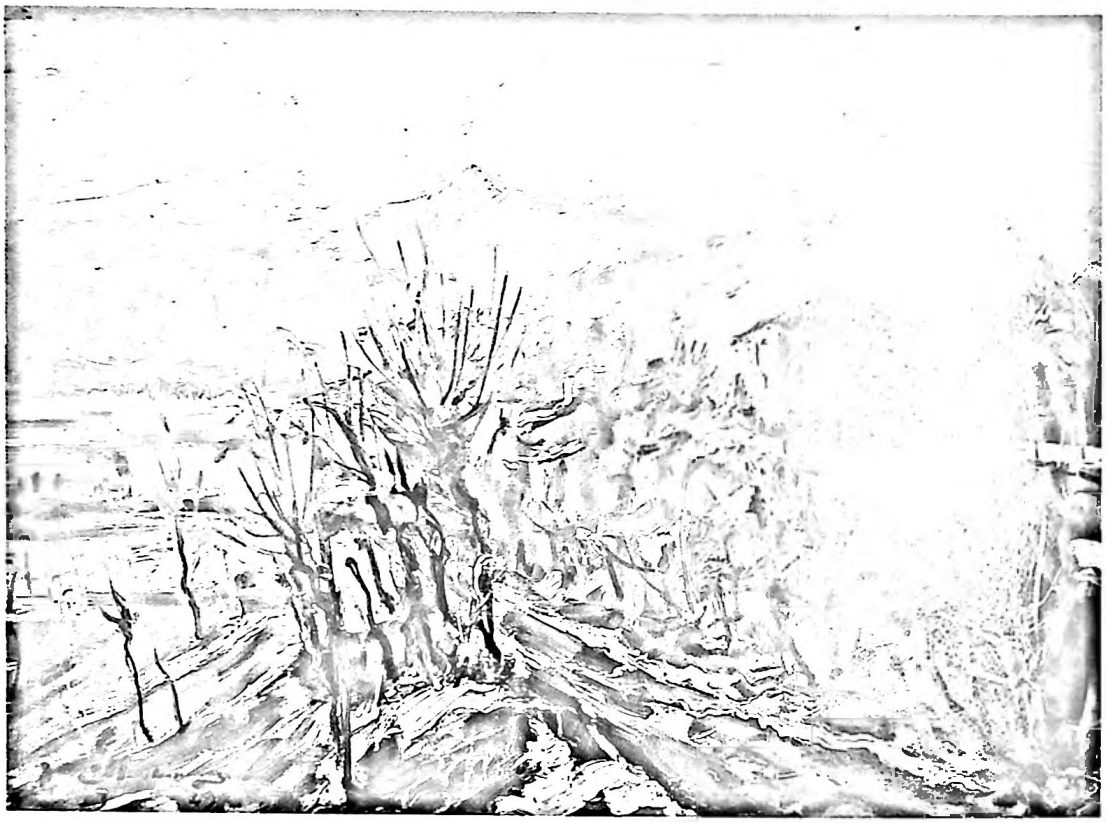
Avevamo lanciato un appello nel maggio '94 dalle colonne de "Il Letimbro" per chiedere ai savonesi amanti dell'Arte di casa nostra, ai possessori dei suoi quadri, di aiutarci a ricordarlo, a concretizzare quel desiderio — quasi un impegno morale —: una dignitosa celebrazione, a trent'anni dalla morte, un ricordo non intimo ma "ufficiale" della città per questo sensibilissimo uomo di cultura che molti di noi ricordano con commosso affetto.

La luce signora di tutto

"A Campanassa" si era impegnata a raggiungere quel traguardo, quell'idea, quel progetto. Con il concorso della Provincia e del Comune, con l'adesione della Società Savonese di Storia Patria e la disponibilità di Enti, banche e privati la Mostra segnerà l'incontro della Savona di oggi con le sue meditazioni, visioni, emozioni, vibrazioni tradotte in sinfonie di colori: la "sua" Savona, le due Quarde, l'anfiteatro del porto, i bastimenti, le chiatte, i pescherecci, i rimorchiatori, le barche, le barchette, le reti, gli approdi, le baracche... le ombre tremolanti, i riflessi densi dell'acqua del suo pezzo di mare (quello davanti alla sua casa, quello della "nostra" Torretta)... e la luce, dominante, signora di Tutto.

I bagliori della gioia dell'alba, della malinconia del tramonto, del silenzio sulle onde, sugli scogli, sulle spiagge della nostra Riviera ma anche del nostro Entroterra, anche il Cuneese con la neve che ha imparato a dipingere dopo il mare, a Demonte, a Chiusa-Pesio, a Peveragno, che è l'altra faccia della sua vita e della sua pittura: oltre alla "marina", quella "agreste", con l'amore per quegli altri silenzi, per quelle altre meditazioni, per il verde dei prati distesi, i gonfi covoni, i ruscelletti pigri, le scarpate pietrose, le dolci colline, le montagne perdute in profondità, gli alberi scheletrici, i ciuffi irsuti, i tronchi rugosi, i cieli larghi in un mai soddisfatto desiderio di infinito... e le rustiche case coi tetti di ardesia e di scandole, i poveri muri sbrecciati, le cucine affumicate, i "*ciabot del fuggiassu*", in Val Stura, a Dronero, a Bossolasco, a Murazzano, a Niella -Belbo, a Boves, a Mondovì, a Carrù e nella piccola frazione di Demonte, l'amatissima Festiona, dove nel 1933 nasce l'unica figlia Maria Teresa. Lui "*el pittur*" amato e rispettato lassù, da quegli uomini rudi e sinceri coi quali lui avrebbe voluto vivere in continuità (a Viola vivrà gli anni della seconda guerra mondiale).

...E "i fiori", soggetti privilegiati sempre: i



EMANUELE MARTINENGO, *Riva dello Stura al disgelo*, 1949, olio su tavola, cm. 40x30 (proprietà Azienda Autonoma di Cuneo).

più amati quelli semplici, spontanei, raccolti nei prati, lungo i muri, tra le pietre: nelle pagine dei diari ho ritrovato spesso i resoconti di pomeriggi teneramente trascorsi con la figlia, con la moglie Rina, in compagnia di amici cari, preziosi a cui lui è rimasto legato fino agli ultimi anni, dolorosi, prima della morte (sopra tutti ed in particolare Armando (Ciarlo), l'amico del cuore insieme a Miche (Berra), critico e giornalista ...a raccogliere margheritine, fiordalisi, roselline, calendule, ginestrelle, erica, la malva, le primule...

"oggi ho raccolto, con Maria Teresa le felci";

"oggi abbiamo portato a casa un fascio di edera"; fiorellini a Bardineto, a Ellera, a Perti, a Noli, a Sanda, a Rocca Barbena... Fiori a mazzi: in vasi, in bicchieri, in brocche, sui davanzali, sui tavolini... (gli altri mazzi celebri, amati dai savonesi, sono di glicine, di papaveri, di rose, di gigli, di anemoni, di iris della pomposa mimosa).

Emanuele Martinengo è anche ritrattista: il suo autoritratto giovanile – che Maria Teresa conserva gelosamente – è un testamento, quel volto non si dimentica ..., ecco il cugino Efisio Oxilia, un bimbo bellissimo, la pittura delicata di tocco; conosco il tenero disegno a matita del profilo della giovane moglie Rina, il forte, incisivo ritratto del padre e le tante tavolette in cui è protagonista la figlia, bambina, giovinetta, adulta: che gioca, che legge, che cuce, che raccoglie fiori, che riposa...

Le pieghe segrete

Proprio dai diari ho conosciuto meglio il nostro pittore, da quelle paginette datate che raccontano le pieghe segrete del suo sentire, del suo tanto soffrire (fisico e nel cuore) ma anche delle sue gioie – piccole ma per lui grandissime – legate alla sua arte, alla sua famigliola: quasi tutti i fogli corredati di un disegnino minuto, a matite colorate. Proprio dai diari ho conosciuto brevi, deliziose poesie e i

suoi pensieri e "*le cose che mi fioriscono dal cervello e dall'anima*":

"*nel pomeriggio con Rina siamo andati ad Albisola col tram a prendere il gelato al Bar*"; "*ho scritto al Sindaco di Celle per le piante da salvare*"; "*ho scritto al giornale 'Idea Zoofila' pro uccelli e pesci mal tenuti nelle gabbie e nei vasi*". Spesso è annotata la scrupolosa preparazione delle tele e delle tavolette e i ritocchi del giorno dopo apportati alle cose dipinte e i giudizi imparziali...

Quasi ossessivamente registra la stanchezza fisica e i dolori alla gamba destra da un certo anno in poi, dolori che lo tormenteranno fino agli ultimi anni ...e i malumori, i dissapori, le malinconie, i dispiaceri condensati sempre in poche frasi, in qualche esclamativo, in molti punti interrogativi per grandi domande esistenziali... E a che ora e dove ascolta le sante messe domenicali e delle festività... "*oggi 24 dicembre 1957, alla messa delle 22,30, le suorine, nostre vicine di casa, hanno cantato soavemente*". E le tappe della vita scolastica e della professione di maestra elementare della figlia adorata e sempre le considerazioni sul tempo "*Oggi giornata di vento freddo*"; "*giorno di cielo ottimo, solo qualche cumulo al nord*"; "*ho preso molto freddo per l'aria mossa*"; "*ho dipinto in casa: cardi, funghi e un fiore ma non l'ho risolti abbastanza*"; "*ho dipinto fino a sera sul ponte dello Stura*"; "*oggi 22 ottobre: ottimo pranzetto: maccheroni in brodo, funghi fritti, vino buono; alla sera: caffelatte, castagne arrostite*". "*Al Santuario, al Cannon d'oro, dopo la visita al Cimitero: buona minestrina e coniglio all'unto, vino così-così*".

"*Ho ascoltato in buone condizioni di tranquillità la 6° sinfonia di Beethoven: questa festa mi appaga tutto il giorno*" ...e ancora tante considerazioni sulla vita in famiglia, sui rapporti con i compratori dei suoi quadri. E pensieri di questo tipo "*forse è uno stato di equilibrio simular torto anche quando si ha ragione...*"; "*quel che rende agitati, inquieti, scontenti, è il volere il di più e il meglio. Chi non ha gravi malattie, danni, pericoli può esser lieto, riconoscendo bello e buono ciò che ha intorno... ma...*". *Vi è anche* "*un inno contro l'idolatria del LUSTRO (dei pavimenti): è una forma di demenza molto diffusa che fa vedere Fantasmi sotto forma di terriccio, pulviscolo appannature anche inesistenti*" e "*un inno alla semplicità nel vestirsi: basterebbe una specie di tunica o mantello caldo da regolare secondo le temperature... un paio di sandali al più, e d'inverno le pedule ...e basta*".

EMANUELE MARTINENGO, *Il padre del pittore avv. Giuseppe Martinengo*, s. d. (anni '20), olio su cartone, cm. 23x31 (collezione privata) particolare.

La nascita di tanti quadri è registrata insieme ai dubbi, alle esaltazioni e i conti minuti delle spese per le cornici, per la moto e poi per l'auto.

Gli amori meccanici

Per vent'anni ha inforcato una motocicletta di grossa cilindrata, di fabbricazione tedesca: una Wanderer, colore nero (se ne separerà solo quando sarà un inservibile rottame). Siamo in molti, a ricordarlo tutto bardato: casco di

pelle, pantaloni alla zuava, stivaloni, grandi occhiali. Nel dopoguerra l'amore è per una "Balilla" verde: i conti dei chilometri, della benzina consumata, delle spese per le riparazioni sono tutti minuziosamente riportati nei diari, coi pensieri sulla velocità, sui paesaggi attraversati visti dal finestrino, sulle persone incontrate. E ancora un altro amore meccanico per la bicicletta, *"l'amica bici"*, adoperata tutta la vita!

Le sue due case, i miei due incontri

Emanuele Martinengo era venuto a Savona da Genova, dove era nato nel 1889, laureato in legge ma con l'animo e la passione dell'artista, pittore allievo di Bocca e di Olivari poi i Corsi regolari all'Accademia Albertina di Torino. Si era stabilito col padre Giuseppe, avvocato anche lui e con la madre Maria alla "Parpagliona", la villa sulla Rocca di Legino che i cugini Zunini-Tissoni avevano loro aperto. Una casa che lui ha amato e dipinto più volte, tra i filari di vite, gli alberi da frutta, l'orto, il giardino con le alte palme. Un grande amore quello per la madre che ha avuto fondamentale spazio nella sua religiosità profonda, entro i sentimenti... un grande dolore quello della sua perdita, nel 1923. Sposa Rina negli anni trenta: è allora che lascia la Parpagliona per la mansarda dell'antico palazzo di famiglia, in via Quarda, *"che meravigliosa innocenza nella divinizzazione di un agiovane donna"* – scriverà in una pagina dei diari –.

Io ricordo bene quella sua casa-torre: sono salita lassù piena d'ammirazione per la sua pittura, giovane studentessa dell'Artistico. Era su due piani, finestrelle quadrate, tutto bianco e quadri; con una scaletta si arrivava alla stanza sotto-tetto con lucernario e con un'altra scaletta — sempre da aggiustare — si saliva al terrazzo, tetto della torre: vista stupenda sul porto, sul cuore del centro storico (molti quadri che amiamo sono nati là, gli altri nel grande studio dalle alte finestre al piano nobile della dimora seicentesca). L'altro ricordo è di lui "en plein air" sul Letimbro, a S. Bernardo: la sua testa ricciuta, un po' rossa, un po' bionda, tra le pietre del greto. Sta dipingendo il ponte di Priocco dappresso alla casa ex-mulino per la fabbrica di ceramica di mio nonno Antonio, la casa dove sono nata. Non oso avvicinarmi, temo di infastidirlo: mi piace vederlo là (...e oggi mi piace ricordarlo così...).

Ancora un ultimo ricordo: avvolto nella mantella bleu dello zio Generale Filippo Martinengo in una ventosa giornata di tramontana in piazza della Maddalena.

"L'interprete principale della città di Savona" (Mario De Micheli)

Un pittore del "nostro" '900, un figurativo, un vedutista, un po' accademico, un po' macchiaiolo, un po' impressionista che ha assorbito la lezione dei grandi paesisti piemontesi, un romantico, un po' eccentrico, un isolato, iperpercettivo, un sentimentale, un antimilitarista, un obiettore di coscienza, un difensore della Natura, degli animali, di tutti i diseredati, un ecologista, un amico fraterno di Sandro Pertini, un Partigiano della Pace tra tutti i popoli, le razze, le religioni, un savonese che ha amato ed eternato *"con una pittura analitica di tipo tradizionale"* la nostra città, il porto, il centro storico, che ne ha difeso sempre, strenuamente, cocciutamente, (con scritti, petizioni, versi), le bellezze, i monumenti, i luoghi, gli spazi, un uomo che ha detto "NO" all'invito di essere portato candidato al Senato della Repubblica quale "Indipendente" nel 1945 per il timore di non poter restare completamente libero (la sua Libertà Totale). Emanuele Martinengo se ne va, con tanti dolori, con tremende sofferenze nel 1964.

Tante le partecipazioni a Mostre in Liguria, a Milano, Torino, Cuneo (con alcuni premi importanti), la prima a "la Campanassa" nel 1931, l'ultima, nel luglio 1982, alla Fortezza del Priamar in una "collettiva" dedicata ai "nostri" pittori (a quelli che non erano più tra noi): là abbiamo incontrato alcuni suoi quadri vicino ai quadri di Berzoini, Collina, De-Salvo, Agostani, Bianchi, Gambetta, Cabiati e Gallo. Ricordo una "retrospettiva" alla galleria "La Fontana" nel 1965.

Con il Calendario, nel 1989, la Cassa di Risparmio di Savona lo ha celebrato, a cent'anni dalla nascita.

Meritava di avere tutta per sé una Mostra?

Pensiamo di "SI" così siamo lieti di essere riusciti a offrirla, a trent'anni dalla sua morte, a tutti noi ...e a LUI, chiedendogli, sommessamente scusa per non averlo fatto prima.

Flavia Folco

Tra parole e colori
Emanuele Martinengo lirico

Emilia Mauti

Nato a Genova, savonese di elezione è profondamente legato alla sua terra rivierasca ed alle dolci e modulate bellezze vallive del cuneese, dove ha soggiornato più volte. Poeta, pittore, sa rendere con la parola e la morbidezza del pennello, angoli di natura, paesaggi tranquilli, volti illuminati da solarità interiore, animali pazienti e solenni nella quiete agreste o nel movimento dei vicoli frementi di vita e risonanti di rumore.

Dalle prime esperienze letterarie alle più mature pittoriche, la perfetta fusione delle due vene, la figurativa e l'espressiva, apre la via alla dolcezza del verso ed alla bellezza viva dell'immagine, talvolta intrisa dalla poetica malinconia del ricordo.

Sono momenti di vera, intensa suggestione come riflessi di luce, colori che giocano sotto cieli sereni o tempestosi "stelle che tremano su vetri nitidi, nuvole, batuffoli di cenere vaganti come spoglie del giorno sopra i monti" (da versi *gita in montagna*).

Ascrivere Emanuele Martinengo ad una scuola più che ad un'altra o ad una particolare corrente letteraria o pittorica sarebbe come volere dare forma e respiro al vento.

Per il pittore-poeta, mare e monti, nuvole e fiori, siepi ed alberi si animano di colore, di vita come l'austero caruggio invaso dalla confusione, dal movimento tra vibrazioni di ricordi.

Con la compostezza propria di chi è formato alla scuola dei classici antichi sa apprezzare, oltre la fuggevolezza del presente, la bellezza senza tramonto nella sua essenza naturale, affettiva, spirituale.

Uomo sereno, di quella serenità interiore fatta di equilibrio e di sentimento, riesce a cogliere, con la pacatezza del saggio, il respiro delle cose, la voce del silenzio, il soffio vitale dell'armonia che lega l'universo.

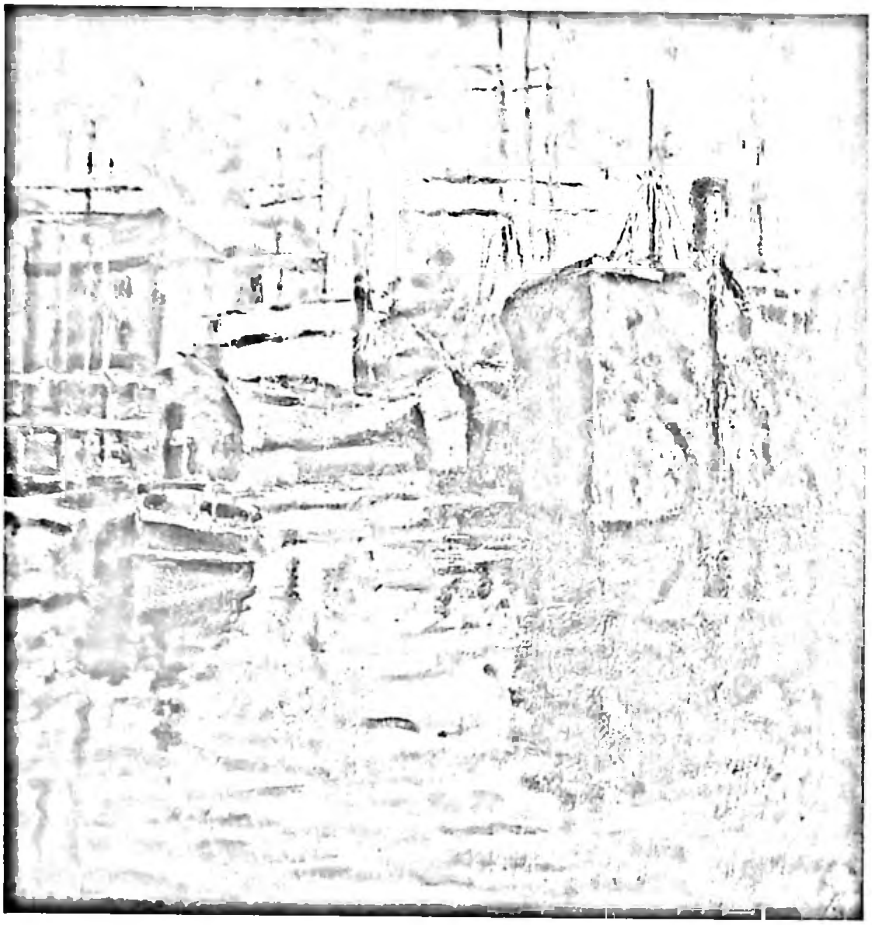
Con la parola crea bozzetti di delicata grazia pittorica, di ochestrate sonorità come in "schiamazzi ed armonia del vicolo". L'artista, proprio nel vicolo, tra il vociare rumoroso ed il movimento di chi va e chi viene non rimane insensibile al raglio dolente del povero asinello, condannato a "lavorare a vita" e, lo guarda con dolce pietà, con la comprensione dell'uomo, che capisce la sofferenza, non solo dei suoi simili.

Sguardi attenti sul mondo vicino, occhi perduti in lontananze morbide e sognanti sono le coordinate della sua sensibilità strutturata sulla realtà affettiva di persona assetata di quieta bellezza, di silenziosi colloqui con il proprio io aperto alla comprensione delle sofferenze del vivere.

Artista, incantato davanti agli spettacoli della natura ne subisce il fascino in una specie di magia.

"La candida regina", la fata bianca, specchi d'acqua increspati dal vento, morbide nuvole vaganti nell'azzurro, chiazze di neve stanca [1], sono tocchi di una sua poetica delicatezza evocante.

Non solo da appassionato, ma da buon naturalista, sa parlare degli aspetti e delle caratteristiche delle piante e, con slancio dice "gli alberi sono miei amici carissimi [2].



EMANUELE MARTINENGO, *Cu de beu*, olio su tavola, cm. 30x33 (proprietà privata).

Vive tra di loro momenti di contemplazione solitaria e, scalando tronchi e diramazioni frondose, seguendo "rami occhiati d'azzurro" arriva agli spazi illimitati del cielo per bearsi d'infinito.

Nei soggiorni alpini la grandiosità delle valli lo appassiona con la incomparabile immensità della sua pace.

Dietro lo sguardo assorto del pittore, preso dall'incantesimo delle immense scenografie naturali, rimane l'artista dal sentimento profondo, lo spettatore sognante ma anche l'uomo non immemore dei drammi dell'esistenza.

È dono di E. Martinengo saper dare corpo alle ombre, immagini al tempo che passa.

L'immaterialità del momento che fugge è particolarmente resa in quel "sole bianco e forte" che si è steso sull'ardesia del tetto della casa accanto ed una gran torre (il Brandale) vi gira pian piano con l'ora la sua ombra[3].

È ancora suo pregio saper fermare nella memoria certi angoli familiari della sua Savona, del suo porto, di quella Darsena brulicante di vita, di luci e di ombre in quel degradare in fuga verso il mare di ardesia, tegole, terrazze.

Le sue considerazioni sul mondo circostante non sono disgiunte da chiarezza critico analitica come nel caso della caotica "metropoli di san Giuseppe, nata sulla riva della Bormida. Là non vede case, chiese, castelli ma torri, cilindri di alluminio strane torri a pepaiola" coreografia eretta da un delirante orgoglio, fungaia colossale sorta per magia di Mefistofele[4].

Ancora, nell'ampio registro di una sensibilità sofferta e non comune, osserva e segue vigile il pittore Gallo. Lo coglie nel suo aspetto caratteristico dei personaggi di provincia, semplice, schivo, attaccato alle sue abitudini, alla sua vecchia casa polverosa. Lo tratteggia

EMANUELE MARTINENGO, *Fiori in brocca*, olio su tavola, cm. 36x48 (proprietà privata).

EMANUELE MARTINENGO, *Glicini in boccale*, 1924, cm. 40x55 (proprietà privata).

in certi atteggiamenti plastici, ricchi di epressione, ora pare vederlo uscire dalla sua abitazione, con l'aria trasognata dell'artista, tutto immerso nelle sue fantasie e nei suoi pensieri mentre s'incammina verso Rocchetta, su quelle "stradine stralunate che sboccano in un roveto o nell'ansa di un ruscello tranquillo"[5].

Ora pare incontrarlo con l'ottocentesca valigetta per mano sulla strada della stazione, diretto a prendere il treno per Savona.

Il pittoresco personaggio con l'aspetto del viaggiatore fuori tempo è patetica figura di un romanticismo poetico.

Emanuele Martinengo lo segue in città, sempre con affettuosa benevolenza. Con il vivace guizzo della maliziosa bonarietà dell'osservatore di particolari salienti lo cattura con la parola, lo disegna tra le righe del "Saluto a Gallo pittore di Cairo".

Ecco così come il collega cairese sembra quasi schizzare fuori, non dalle pagine di uno scritto, ma dalla tela di un bel quadro.

Lo si vede nella puntuale tappa savonese dedicata al rituale acquisto dei colori, oppure abbozzato nell'angolo nebbioso di osterie con il bicchiere di vino in mano, sul punto di berlo in compagnia dell'occasionale conoscenza.

Martinengo, animo sensibile al bello, alle armonie del creato è portato per natura alla attenta osservazione delle grandi e delle piccole cose.

Incline alla riflessione, alla introspezione prova risonanze liricamente intense, quando a sussurrargli il "memento homo" nelle sue solitudini non sono solo le due note monotone della voce antica del piumato pedagogo ma anche il respiro delle fronde, il frusciante "chiccolio dell'acqua che sgorga, sgoccia di crepe"[6].

Con la spontaneità sincera di chi riesce a vivere la magia dei sereni silenzi, degli ampi orizzonti marini e delle quieti alpine la sua voce vibra di religiosità profonda con accenti di vera poesia.

Nel continuo altalenare di riflessioni, di meditazioni ragionate sul suo credo sofferto, sul presentimento della sollecita discesa di sorella morte nella sua china arriva alla conclusione lirica della preghiera in quel "Gesù ti ringrazio che mi hai dato la tua luce divina"[7].

Emilia Mauti

NOTE

1)Da "Versi sparsi".
2) Lettera al cugino dott. L. Becce.
3) Schiamazzi ed armonia del vicolo.
4) Saluto a Gallo pittore di Cairo.
5) Saluto a Gallo Pittore di Cairo
6) Fontane.
7) Preghiera (liriche).

Un modello renano per gli stalli del Cristo Risorto a Savona*

Silvia Sogno

Nella descrizione cinquecentesca che il notaio Ottobuono Giordano ha lasciato dell'antica cattedrale di Santa Maria Assunta al Priamàr, sono citate, tra le altre opere che ne decoravano l'interno, anche le "*dieci scancelle che sono all'entrata della Chiesa scolpite*", stimate dal Giordano del valore di cento scudi[1]. Grazie ad un documento del 1567, esse sono state da tempo identificate con i dieci stalli lignei intagliati e scolpiti che oggi si trovano nell'oratorio del Cristo Risorto, già chiesa della SS. Annunziata, a Savona[2].

Verzellino, nelle sue memorie seicentesche, ricorda l'opera tra quelle realizzate per la Cattedrale durante l'episcopato savonese del cardinale Giuliano della Rovere (1499-1503), tuttavia, come è stato osservato da Giulia Fusconi, l'attuale assenza di prove documentarie non consente di riferirne con certezza la commissione al Della Rovere[3]. Inoltre, il fatto insolito che gli stalli di un coro fossero collocati ai due lati dell'entrata centrale della chiesa ha suggerito l'ipotesi di una precoce sostituzione del complesso – forse lasciato addirittura incompiuto – con il più ricco e "moderno" coro ligneo intarsiato, che fu commissionato dalla Masseria e dal Cardinale Giuliano ai maestri lombardi Anselmo de' Fornari ed Elia de'Rocchi, il 30 gennaio del 1500[4]. Una scelta, quest'ultima, che appare del tutto coerente con le istanze di aggiornamento in senso rinascimentale manifestatesi a Savona durante il "periodo roveresco" e compiuta ad una data che porta necessariamente ad anticipare la realizzazione dei più antichi stalli del Cristo Risorto all'ultimo decennio del XV secolo e, molto probabilmente, ancora entro i limiti cronologici dell'episcopato di Pietro Gara (1476-1498).

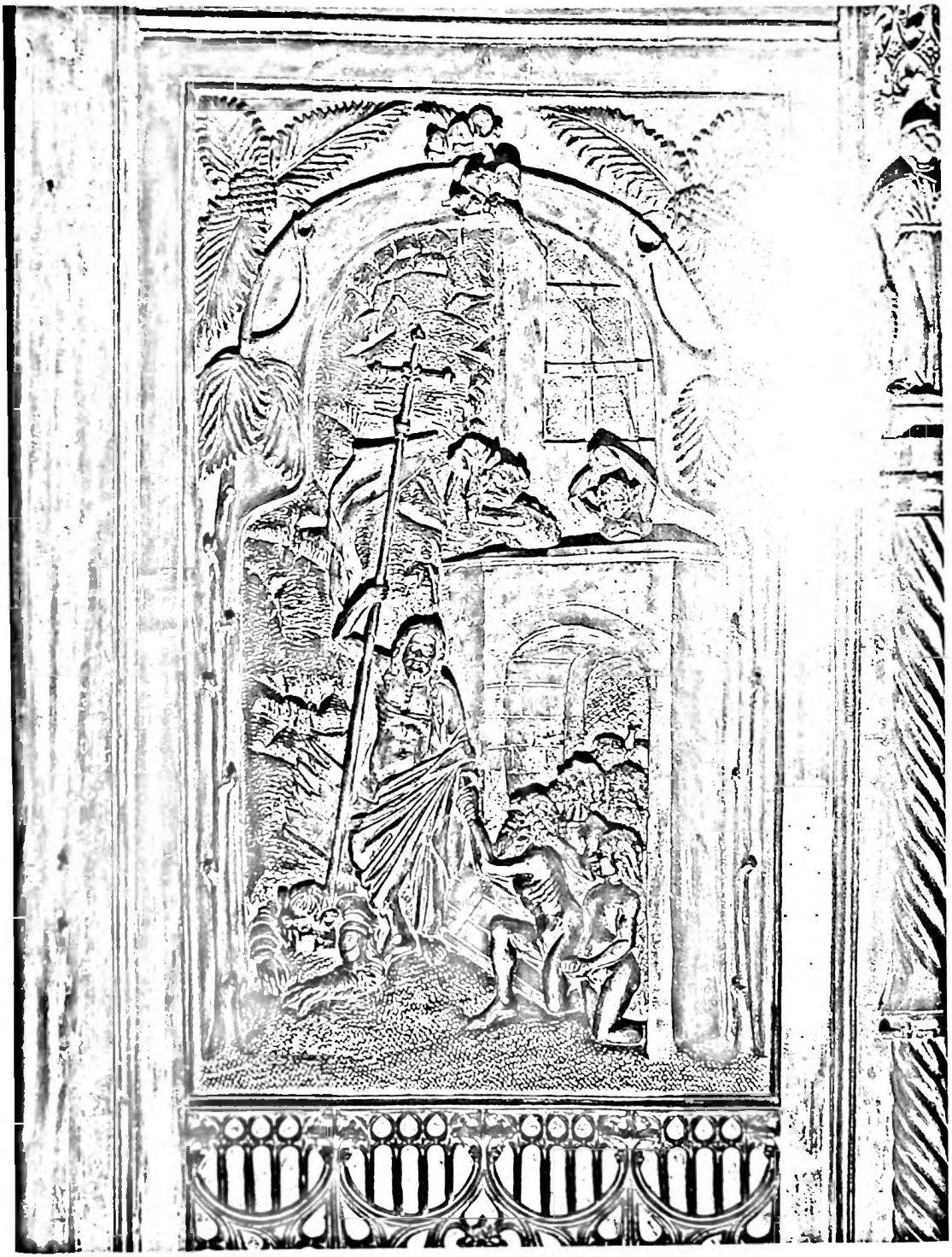
Si tratta di dieci stalli scolpiti a bassorilievo con scene tratte dalla *Passione e Resurrezione di Cristo* e attualmente disposti in due sezioni di cinque ai due lati dell'ingresso dell'oratorio (unitamente ad altri due stalli – aggiunti alle due estremità del complesso – non appartenenti all'insieme originale e realizzati in epoca posteriore). Ciascuno stallo è composto di una parte inferiore, dotata di sedile e sormontata da un semicerchio sporgente, e di un dossale compartito da due colonnine tortili, le quali sorreggono piccole statue di *santi* o *profeti* (in tutto otto) e inquadrano lateralmente le dieci formelle figurate a bassorilievo. Queste sono racchiuse entro cornici di forma centinata formanti archi a tutto sesto, ornate all'interno da diversi fregi in rilievo (rosoncini o motivi vegetali) e sormontate ai lati da decorazioni fitomorfe diverse tra loro. Le cornici di destra (scene della *Resurrezione*), tranne l'ultima, contengono un'ulteriore incorniciatura interna di forma lobata e presentano, alternativamente, una superficie liscia oppure disegnata a mattoni rettangolari disposti prospetticamente. Alla base di ciascuna formella figurata, è posto un riquadro contenente una decorazione ad archi intrecciati e fiorami, formanti ricchi trafori gotici. Sulla sinistra sono raffigurati l'*Orazione nell'orto*, la *Flagellazione*, *Cristo davanti a Pilato*, la *Salita al Calvario*, la *Crocifissione*; sulla destra vi so-

no la *Deposizione*, la *Sepoltura*, la *Discesa al Limbo*, la *Resurrezione* e il *Noli me tangere*. Sulle quattro fiancate esterne dei due gruppi sono intagliate otto figure di *santi* sovrapposte due a due: *san Gerolamo* e *san Giovanni Battista*, un *santo papa* e *san Paolo*, *sant'Elena* (?) e *santo Stefano*, la *Veronica* e un *santo orientale o dottore della Chiesa* . Il complesso è arricchito, alle due estremità, da due estremità, alle due estremità da due pinnacoletti posti in alto e cimati da edicole contenenti ciascuna quattro piccole figure di *santi* e da due pilastrini portanti, in basso, la statuina di un *santo* e, in alto, quella di un *angelo*. L'insieme, infine, è coronato da una cornice orizzontale, all'interno della quale corre un fregio vegetale in rilievo.

Già l'Alizeri aveva ricondotto l'opera alla scultura tardo-gotica di derivazione oltremontana, individuando nella ricchezza degli elementi decorativi e nella vivacità espressiva e narrativa dei rilievi figurati "*ornamenti alla teutonica*" e "*invenzioni*" riprodotte dal Dürer e proponendo una datazione all'inizio del '500[5]. Più recentemente, Bruno Barbero ha fatto riferimento, per i temi iconografici, a qualche *Blochbucher* di xilografie del XV secolo e ha individuato delle coincidenze di gusto con altri lavori di maestranze nordiche attive in area mediterranea e, in particolare, con gli stalli della Cattedrale di Toledo, realizzati da Rodrigo Alemàn tra il 1489 ed il 1495, dai quali però l'autore del gruppo savonese si distinguerebbe per una sensibilità diversa, espressivamente meno esasperata, da riferirsi forse all'intervento di un "*non indegno collaboratore*"[6]. Accogliendo questa ipotesi, Eliana Mattiauda ha successivamente osservato come negli stalli del Cristo Risorto si attui una sintesi del linguaggio stilistico di cultura fiamminga con accenti più propriamente iberici, attraverso la mediazione dell'arte italiana, che si fa evidente nella ricerca di equilibrio e di credibilità prospettica. Uno spiccato senso della composizione domina infatti l'intensità drammatica ed il gusto per la narrazione che caratterizzano tutte le scene raffigurate. Agli influssi determinanti dall'Alemàn viene quindi rapportata la realizzazione di quest'opera, collocata entro la seconda metà del XV secolo, e riferibile o a qualche intervento diretto o ad una "*circolarità di idee e di modelli resa possibile dalla diffusione delle stampe*"[7]. La

ISRAHEL VAN MECKNEM, *Resurrezione*, incisione, dal ciclo di stampe della *Passione*, Washington, Rosenwald Collection: riproduzione tratta da *Israhel van Meckenem. Edit by Fritz Koreng*, in *The illustrated Bartsch, 9, Formely volume 6 (part 2): Early German Artist*, cur. W. L. Strauss, New York, Abaris Book, 1981, pp. 9-228, p. 30.

validità di questa ultima indicazione trova una piena conferma nel rapporto di dipendenza formale e iconografica che ho individuato tra le formelle scolpite del Cristo Risorto e alcune stampe di Israhel van Meckenem, tratte da un ciclo di dodici incisioni siglate e datate al 1480 circa, raffiguranti la *Passione di Cristo* (Washington, Rosenwald Collection)[8]. Un rapporto che non solo è avvertibile, a livello generale, nella composizione e nella struttura delle varie scene – si veda, ad esempio, l'attenzione con cui vengono disposti i personaggi nella struttura scenica o il gusto per l'approfondimento spaziale ottenuto attraverso la moltiplicazione dei vani –, ma che diventa vera e propria ripetizione del modello renano nella scena raffigurante *Cristo davanti a Pilato*: la forma lobata della pedana sulla quale è posto il trono di Pilato, la balaustra alle spalle di questi, le mattonelle rettangolari con le quali si ricerca la prospettiva del pavimento, certi costumi dalla foggia fantasticamente



SCULTORE NORDICO?, XV secolo, *Discesa al Limbo*, legno di noce scolpito. Savona, Oratorio del Cristo Risorto, particolare degli stalli, ottavo pannello da sinistra (Foto Piccardo e Rosso).

SCULTORE NORDICO?, XV secolo, *Ecce Homo*, legno di noce scolpito, Savona, Oratorio del Cristo Risorto, particolare degli stalli, terzo pannello da sinistra (Foto Piccardo e Rosso).

esotica, i gesti di alcuni personaggi e specialmente il gruppo sulla sinistra, formato da Pilato e dai due servitori intenti a lavargli le mani, contrapposto al gruppo che attornia la figura drammatica del Cristo in catene, sulla destra, sono tutte traduzioni fedeli del modello tedesco. Altri riferimenti puntuali sono individuabili nella *Flagellazione*, dove l'ambientazione architettonica e l'organizzazione spaziale sono le stesse della stampa corrispondente, così come, nella *Discesa al Limbo*, la rappresentazione della bocca dell'inferno, la figura del Redentore e quelle dei due diavoletti che si accaniscono a scagliare pietre sulle anime dannate appaiono quasi speculari rispetto a quelle inserite dall'incisore renano sul fondo della *Resurrezione*. Da un punto di vista stilistico, lo scultore degli stalli savonesi sembra però risentire anche di un gusto già in qualche modo rinascimentale, che lo porta a ridurre il numero dei personaggi nella ricerca di una maggiore e più calibrata essenzialità, sacrificando gli elementi più esasperatamente espressivi, senza per questo rinunciare al vivo senso naturalistico che caratterizza le stampe.

La circolazione e l'uso di questo ciclo di incisioni quale modello iconografico nel Ponente ligure di fine '400 non sono affatto un fenomeno isolato: esistono anzi almeno due casi in cui, come ha evidenziato Anna De Floriani, il pittore pinerolese Giovanni Canavesio, noto dal 1472 al 1500 e attivo nella Liguria Occidentale e nel nizzardo, mostra di essere a conoscenza del van Meckenem e di essersi valso di alcune delle sue stampe per illustrare episodi della Passione. Si tratta di tre scene affrescate sulle pareti del Santuario di Notre-Dames des Fontaines (La Brigue), raffiguranti l'*Incoronazione di spine*, *l'Ecce Homo e Cristo davanti a Pilato* e realizzate entro il 1492 e di una altro *Cristo davanti a Pilato*, appartenente al più antico ciclo di Notre-Dames de Douleurs a Peillon: la cultura figurativa di derivazione tedesca e fiamminga riscontrabile nelle stampe renane rifluisce perciò, indirettamente, anche negli affreschi del Canavesio[9]. I rilievi savonesi, a loro volta, ponendosi a lato di queste realizzazioni pittoriche, segnalano quindi l'esistenza di un coerente e definito contesto culturale, entro il quale possono delinearsi nuove e interessanti indicazioni di ricerca.

ISRAHEL VAN MECKNEM, *Ecce Homo*, incisione, dal ciclo di stampe della *Passione*. Washington, Rosenwald Collection: riproduzione tratta da *Israhel van Meckenem. Edit by Fritz Koreng*, in *The illustrated Bartsch, 9, Formely volume 6 (part 2): Early German Artist*, cur. W. L. Strauss, New York, Abaris Book, 1981, pp. 9-228, p. 25.

A questo punto è inoltre possibile affrontare con maggiore consapevolezza la collocazione cronologica degli stalli lignei e da qui partire per un'ulteriore considerazione sulla committenza artistica savonese di fine secolo. Assumendo infatti il 1480 ed il 1500 quali termini limite entro i quali porsi la datazione, sembra opportuno spingere la realizzazione dei rilievi verso l'ultimo decennio del secolo, come del resto è stato già ipotizzato, e riferirla ad un artista certamente molto attratto dall'arte tardogotica e oltremontana, ma già in qualche modo interessato alla ricerca di una mediazione con i portati del primo rinascimento e dunque attivamente partecipe di quella delicata fase di transizione che era in atto a livello locale verso la fine del '400.

Appare comunque sintomatica la coincidenza di una simile realizzazione artistica con un periodo in cui a Savona, come si è accennato, era vescovo Pietro Gara, ovvero il donatore della croce che porta il suo nome – splendida opera di oreficeria mosana della prima metà del Duecento, realizzata in argen-

to e bronzo dorato con pietre, perle e smalti – e, con ogni probabilità, anche del pastorale in argento parzialmente dorato composto di due parti distinte, realizzate in epoche diverse e successivamente assemblate: il riccio duecentesco – di fattura romanica e significativamente attribuito ad oreficeria renana della seconda metà del XIII secolo – ed il bastone, datato 15 agosto 1491 e concluso da un nodo a forma di tempietto tardogotico dotato di edicole contenenti smalti traslucidi [10].

Testimonianze molto eloquenti ed estreme che, insieme alle *"dieci scancelle"* del Cristo Risorto vanno contestualizzate nell'ambito di un gusto arcaizzante, decisamente orientato a Nord e affascinato, fino alla fine, dai preziosismi di un'arte ancora tutta gotica.

NOTE

* Il presente articolo trae spunto dalla tesi di laurea discussa nell'anno accademico 1994/95 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Genova e intitolata *La dispersione delle opere d'arte mobili savonesi dopo il 1528: l'antica Cattedrale di S. Maria Assunta al Priamàr.* Colgo l'occasione per ringraziare tutti coloro che hanno gentilmente contribuito alla conduzione delle ricerche e, in modo particolare, i miei relatori, prof. Anna De Floriani e prof. Carlo Varaldo, la Società Savonese di Storia Patria, Mons. Leonardo Botta, i confratelli del Cristo Risorto e la Dottoressa Rosalina Collu.

1 ITALO SCOVAZZI - FILIPPO NOBERASCO, *Storia di Savona*, I-III, Savona, Società Savonese di Storia Patria, 1926-28: III, 1928, p. 430.

2 GIULIA FUSCONI, *Il coro dell'antica Cattedrale di Savona come replica del coro della certosa di Pavia*, "Studi di storia delle arti", 1977, pp. 91-102: p. 101, nota 20; CARLO VARALDO, *La storia*, in BRUNO BARBERO - MARCO RICCHEBONO - CARLO VARALDO, *L'oratorio del Cristo Risorto già SS. Annunziata*, Savona, Sabatelli Editore, 1979 ("Monumenti e tesori d'arte del savonese" 3), pp. 3-12: p. 12 e CARLO VARALDO, *La "Masseria" della Cattedrale e la formazione del tesoro*, in GIULIANA ALGERI - CARLO VARALDO, *Il museo della Cattedrale di S. Maria Assunta a Savona*, Savona, Sabatelli Editore, 1982 ("Monumenti e tesori d'arte nel savonese" 6-7), pp. 9-25: p. 17.

3 GIOVANNI VINCENZO VERZELLINO, *Delle memorie particolari e specialmente degli uomini illustri della città di Savona curate e documentate da A. Astengo*, I-II, Savona, Tip.Bertolotto & Isotta, 1885-1891: I, 1885, p. 383. Cfr. FUSCONI, 1977, p. 101, nota 20.

4 ROSALINA COLLU, *La Cattedrale sul Priamàr*, in *Itinerari roveresch*i, Savona, Comune di Savona - Regione Liguria - Società Savonese di Storia Patria, 1985, pp. 46-51: p. 50. Secondo BRUNO BARBERO, *Le opere d'arte*, in BARBERO-RICCHEBONO-VARALDO, 1979, pp. 23-30: p. 27, tanto la posizione degli stalli nel XVI secolo, quanto l'esame dei soggetti che formano un ciclo *"concluso ma non del tutto organico"* lasciano supporre che quanto ci è pervenuto sia solo una parte di un complesso più ambizioso e presto smembrato oppure mai portato a termine.

5 FEDERIGO ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, -I-VI, Genva, Tip/ Sambolino, 1870-1880, VI, 1880, pp. 14-15.

6 BARBERO, 1979, pp. 28-30. Sull'autore degli stalli di Toledo (forse di origine renana e noto dal 1489 al 1504) e sulla sua opera, si veda lo studio di HECTOR LUIS ARENA, *La Sillerias de coro del maestro Rodrigo Alemán*, Valladolid, Universidad di Valladolid - Seminario de estudios de arte y archeologia, 1966.

7 ELIANA MATTIAUDA, in *Arte, storia e vita delle confraternite savonesi*, Savona, Comune di Savona - Regione Liguria, 1984: pp. 161-162 scheda n. 103.

8 Su Israhel van Meckenem, nato fra il 1440 ed il 1450, morto nel 1503 ed attivo prevalentemente a Bocholt, nel bacino del basso Reno e quasi al confine con i Paesi Bassi, si veda in particolare ALAN SCHESTACK, *Fiftheenth Century Engravings of Northern Europe from the National Gallery of Art, Washington D.C.*, catalogo della mostra (Washington D.C., 1967-68) Washington D.C. National Gallery of Art, s.d. (ma 1967), nn. 154-249 e *Israel van Meckenem. Edit by Fritz Koreng*, in *The Illustrated Bartsch, 9, Formerly volum 6 (part 2): Early German Artists*, cur W. L. STRAUSS, New York, Abaris Book, 1981, pp. 21-30 nn. 11-20 (dal ciclo della *Passione*, in dodici tavole e datato 1480 circa).

9 ANNA DE FLORIANI, *Verso il Rinascimento*, in GIULIANA ALGERI - ANNA DE FLORIANI, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova, Tormena Editore, 1992, pp. 225-426: pp. 335-340,376 note 89-90. Dei rapporti iconografici esistenti tra le stampe del van Meckenem e l'opera del Canavesio tratta, inoltre, la tesi di laurea dedicata agli affreschi di Notre-Dames des Fontaines che SIMONA DAMONTE sta svolgendo presso l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Genova (relat. A. De Floriani).

10 La tradizione locale secondo cui la croce-reliquiario di oreficeria mosana del XIII secolo (Savona, Museo della Cattedrale di S. Maria Assunta) fu donata alla Masseria del Duomo dal vescovo Pietro Gara risulta infatti confermata dallo stemma vescovile con l'arma dei Gara che appare inciso su una delle gemme che decorano il basamento della croce stessa e che era stato segnalato, precedentemente, soltanto in VERZELLINO, I, 1885, pp. 340-41. Per una trattazione più estesa delle problematiche suscitate dalla presenza, presso la Masseria della Cattedrale antica, di questo notevole oggetto di oreficeria e per una relativa bibliografia aggiornata, si rimanda allo studio specifico che intendo curare in proposito. Per quanto riguarda invece il pastorale, si veda GIULIANA ALGERI, *Le opere d'arte*, in ALGERI-VARALDO 1982, pp. 27-61: pp. 45-46 scheda n. 11; l'opera, anch'essa conservata presso il Museo del Duomo e a lungo ritenuta di Giulio II, è stata più convincentemente riferita dalla studiosa alla committenza del vescovo Gara: già ALIZERI (VI, 1880, pp. 255-256) aveva dubitato della possibilità di una donazione da parte del cardinale Della Rovere in quanto, nel 1491 Giuliano era legato pontificio ad Avignone. A proposito degli smalti traslucidi che decorano il bastone, cfr. il recente contributo di CLARIO DI FABIO, *Oreficerie e smalti in Liguria fra il XIV e XV secolo*", "Annali della Scuola normale di Pisa. Classe di lettere e filosofia", serie III, XXI, 1, 1991, pp. 233-274: pp. 253-254.

Note storiche su Pogli

Giuliano Falco

Risalendo la statale 453 della Valle Arroscia, poco oltre l'abitato di Ortovero, in direzione Pieve di Teco, si incontra il piccolo centro di Pogli, oggi rinomato per il pigato e le rose.

Anche a un osservatore superficiale o a un visitatore occasionale non possono sfuggire la struttura topografica o i resti architettonici che testimoniano l'importanza rivestita da questo borgo nel Medio Evo. Ripercorreremo, sia pure a grandi linee, la storia plurisecolare di Pogli.

La nascita di Pogli, avvenuta nel 1288, si collega a quella delle altre «nuove fondazioni» create dal Comune di Albenga, a partire dalla metà del 1250, in funzione antifeudale. La città ingauna si circonda di borghi fortificati per contrastare le pretese dei marchesi di Clavesana, signori dell'entroterra. Villanova, Cisano, Pogli e gli altri centri analoghi sono il frutto di «una pianificazione territoriale unica in Liguria» (Meriana 1991, 5). Non è un caso che nascano proprio in questo periodo: non dobbiamo infatti dimenticare che la seconda metà del XIII secolo vede acuirsi lo scontro tra il Comune di Albenga e i marchesi di Clavesana. E, proprio al momento della fondazione di Pogli, tra il 1287 e il 1288, lo scontro raggiunge l'apice. Il Comune e i marchesi si affrontano da tempo, poiché questi ultimi «accampano diritti non indifferenti sulla città e sul territorio in forza di una discendenza diretta, anche se ex foemina, dagli antichi signori della marca arduinica e quindi del Comitato di Albenga» (Costa Restagno 1990, 48).

Una rubrica degli Statuti di Albenga del 1288 (Accame 1901, 236) è intitolata "De Faciendo Villam apud Pulei": da quanto appena scritto, si possono trarre almeno due conclusioni. La prima, scontata, che il Comune vuole fondare un borgo («Villam»); la seconda è che un centro abitato, chiamato Pulei, è pre-esistente alla nuova fondazione ingauna. Quest'ultimo centro, infeudato ai Cepolla, era situato in una località poco più a monte dell'attuale. Purtroppo le antiche case di quello che era divenuto, nel frattempo, una frazione poglina, sono state distrutte pochi anni or sono. L'ultima fonte documentaria in cui troviamo l'antica denominazione di Puleum è l'atto, datato 12 dicembre 1379, relativo alla sua donazione da parte di Maria Cepolla al Comune di Albenga.

A popolare il nuovo borgo, fondato «apud Puleum super terram citainam», saranno gli uomini di altri abitati più o meno viciniori, tra cui «Leizano» (l'odierno Leuso, frazione di Vendone). Il fatto che a popolare la nuova fondazione siano chiamati uomini provenienti da centri vicini, fa pensare che questi fossero già nelle terre di pertinenza del Comune ingauno o che lo stesso Comune sia intervenuto con l'acquisto di terre o con una concessione di cittadinanza (Costa Restagno 1985, 75).

L'importanza strategica di questo minuscolo insediamento è dovuta al fatto che esso controlla la strada di fondovalle che corre lungo la Valle Arroscia; il fatto di essere una enclave in territorio controllato dai marchesi – tutti gli abitati vicini, tranne Vendone che si trova sotto la giurisdizione comunale e Onzo che, al meno per quel che riguarda il XIII secolo, è feudo dei Cepolla – non fa che aumentarne l'importanza di cui si diceva poc'anzi. Questa situazione subisce una modifica sostanziale solo nel 1341 quando il Comune acquista il paese di Ortovero, saldando così i tre centri (Pogli, Ortovero e Vendone) ed acquistando il controllo della bassa Valle Arroscia. La vendita di Ortovero e delle sue pertinenze è indice della crisi in cui si agita il potere marchionale. È da notare, inoltre, che più di un secolo prima, il 18 marzo 1202, Genova nelle sue mire espansionistiche verso ponente «stipula un contratto con gli abitanti della Valle Arroscia, di Andora, di Oneglia, di Prelà, di Rezzo e di Nasino, concedendo loro l'autorizzazione a esportare merci da Genova, il diritto di ricorrere alla Curia genovese e l'apertura di due mercati annuali: uno ad Andora, il primo agosto, l'altro ad Oneglia, il primo novembre» (Pavoni 1990, 330-331). «Si trattava», prosegue lo studioso citato, «di privilegi che di fatto emancipano economicamente e giudiziariamente quegli uomini dai loro signori».

Il territorio poglino, al momento della nuova fondazione è, come abbiamo scritto, un'enclave in territorio marchionale. I privilegi che il Comune ingauno concede sono indice dell'evidente desiderio di popolare il nuovo borgo ma anche dell'oggettiva difficoltà in cui la popolazione di questo si viene a trovare. Tra i *privilegia* troviamo «l'esonero dall'obbligo di far oste e cavalcata fuori dal distretto albenganese, di pagare avarie personali e di pagar dazi per i prodotti raccolti o comprati o venduti esclusivamente sul territorio di Pogli» (Costa Restagno 1985, 75). I pogliani, dunque, sono esentati da alcune corvees militari e dal pagamento di diversi tributi. Tra le prime è annoverato il diritto di «far oste e cavalcata» che consente al Comune di reclutare armati nel «districtus»[1] e di presidiarne castelli per scopi bellici, «situazione codificata dal dettagliato accordo tra Vescovo e Comune nel 1255» (*Ead.*, 73). Tale accordo è stato sottoscritto da entrambi in funzione antifeudale; a tale proposito è da ricordare l'esistenza di una *iura*, un accordo tra diverse comunità a cui avevano aderito gli abitanti della Valle Arroscia, di Teco, Ortovero, Onzo e Aquila. Il citato accordo del 1202 che, lo ribadiamo, segna un momento progressivo nel processo di autonomia degli abitanti delle Valli nei confronti dei signori feudali, prevede una clausola dei diritti marchionali. Ciò non fu un «semplice formalismo, ma rispondeva all'intenzione di contenere il moto di emancipazione nell'ambito della legalità instaurata dal nuovo ordine genovese» (Pavoni 1991, 331): non caso, due anni dopo, scoppierà una guerra tra la *iura* e Genova....

La stessa situazione e la stessa comunanza di interessi tra il Comune e il Vescovo ingauni le troviamo nel ruolo svolto dalla Chiesa Parrocchiale di Pogli che ospita, tra l'altro, un pregevole polittico di Guido da Ranzo (nato a Ranzo, a cavallo tra il XV e il XVI secolo). Questa chiesa, intitolata a Santo Stefano Protomartire[2], ricopre alla metà del Trecento il ruolo di matrice indipendente cui sono sottoposte quelle dei vicini centri di Onzo e Vendone. Ciò la oppone alla chiesa di Pieve di Teco (centro del potere feudale), in origine matrice di tutte le chiese della Valle Arroscia.

Nel 1554 Genova, ormai potenza egemone, impone al Comune di Albenga di costruire nuove mura cittadine. Questi, per far fronte alle nuove spese, cerca di limitare i *privilegia* concessi in passato alle nuove fondazioni: infatti, agli abitanti dei borghi, tra cui, ovviamente, anche Pogli, vengono imposti il pagamento di tasse e contributi. Genova come sempre sostiene i centri minori allo scopo di danneggiare quelli maggiori, appoggia le proteste dei bordigiani che chiedono il ripristino dagli antichi privilegi minacciati. Il fatto che Albenga cerchi di abrogare gli antichi diritti concessi significa che, oltre la contingenza politico-militare dell'influenza genovese, sono venute meno le condizioni storiche che avevano portato sia alla fondazione dei borghi

che alla concessione dei "privilegi": se nel XIII secolo Pogli aveva una funzione antifeudale, ora Albenga non ha più ragione di temere i Clavesana.

Abbiamo accennato al fatto che la struttura topografica o i resti architettonici sono ancora identificabili quando non sono addirittura evidenti. Infatti il borgo conserva ancora la planimetria originaria e molti edifici medievali sono ancor oggi facilmente individuabili poiché gli interventi moderni non hanno alterato eccessivamente le strutture antiche. Nella cinta muraria che cinge parzialmente il paese si inseriscono quattro torri di forma diversa: rotonda (torre posta accanto all'Oratorio di S. Antonio Abate, ad est), trapezioidale (la torre di nord-ovest, al culmine del muro sul torrente Paraone) e quadrata (quella sulla piazza Ferrari Favara e un'ultima, alla prima allineata, affacciantesi sulla sede stradale di via Nazionale).

Della cinta muraria permangono due grossi tronconi, di epoche diverse e di incerta datazione. Il più antico, forse anteriore al XV secolo, è quello già citato sul torrente Paraone. L'altro è situato nei campi lungo il corso dell'Arroscia, in direzione sud-est. È lungo circa 50 metri e spesso 1,50 metri (e più) e corre trasversalmente tra la strada statale e il fiume.

Il Giustiniani nella sua *Descrittione della Liguria* scrive: «il piccolo borgo di Pogli qual è murato con trenta foghi, si aggionge al rivo qual discende dal monte *Fonanione* nominato Paraon" (Giustiniani 1537, 113. Accettando la media di 4,5 individui per fuoco possiamo stimare che la popolazione di Pogli ammontasse, nel XVI secolo, a 135 abitanti (contro i 4500 di Albenga).

Dopo il periodo considerato, Pogli, come del resto tutti i borghi fortificati, perde lentamente la sua importanza, passando così da avamposto comunale a borgo rurale.

NOTE

1) Il territorio del distretto albenganese, nei secoli XII e XIII, era compreso tra Laigueglia e Borghetto Santo Spirito sulla costa, mentre nell'entroterra giungeva fino a Villanova d'Albenga e Garlenda nella Val Lerone; comprendeva Pogli e Vendone, nella Valle Arroscia e Cisano nella Valle del Neva. Appartenevano al distretto anche i centri della piana: Bastia, Leca, Salea, Campochiesa, San Fedele, ecc.

2) *Sacro e vago giardinello e succinto repertorio delle maggiori chiese di Albenga in tre tomi diviso cominciato da Pier Francesco Costa Vescovo di Albenga* (1624), manoscritto conservato presso l'Archivio Storico Ingauno. Pogli viene citata alle pp. 85-87.

BIBLIOGRAFIA

Accame 1901
P. ACCAME, *Statuti antichi di Albenga (1288-1350), Legislazione medievale ligure*, Finalborgo: Costa Restagno 1985.
JOSEPHA COSTA RESTAGNO, *La politica territoriale del Comune di Albenga tra Due e Trecento:* le nuove fondazioni, in "Rivista Ingauna e Intemelia", a. LXIII (1985), Bordighera.
Ead. 1990
JOSEPHA COSTA RESTAGNO, *Gli statuti di Albenga del 1288, in Legislazione e società nell'Italia medievale per il VII Centenario degli statuti di Albenga* (1288). Atti del Convegno, Albenga 18-21 ottobre 1988, Collana storica archeologica della Liguria Occidentale XXV, Istituto Internazionale di Studi Liguri, Bordighera.
AGOSTINO GIUSTINIANI, *Descrittione della Liguria, in Castigatissimi annali con la loro copiosa tavola della eccelsa ed illustrissima repubblica di Genova, da fideli et approvati scrittori, per el Reverendo Monsignor Giustiniani Genovese Vescovo di Nebbio accuratamente raccolti*, Genova, Antonio Bellono; ora in D. Galassi, M.P. Rota, A. Scrivano, *Popolazione e insediamento in Liguria secondo la testimonianza di Agostino Giustiniani*, Commissione per la geografia storica delle sedi umane in Italia 3, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1979;
G. MERIANA (a cura di), *Valli di Albenga*, Liguria guide 5, Sagep, Genova;
R. PAVONI, *I marchesi di Clavesana*, in *Legislazione e società....* cit.

La valle del Segno. Spazi di vita e comunicazioni dall'età romana ad oggi

Elvio Lavagna

Il Segno, lungo poco più di 6 km, è uno dei tanti torrenti del versante marittimo della Liguria. Non sembra particolarmente importante: la sua valle è infatti piuttosto stretta e ripida e le sue portate sono modeste. Nel suo bacino non ci sono neppure sorgenti particolarmente ricche, come quelle del Quiliano o del Sansobbia. Un po' d'acqua vi scorre per tutto l'anno, sicché vi operava un tempo qualche mulino, ma nei mesi estivi la portata è modestissima e non in grado di alimentare importanti acquedotti.

Eppure la valle del Segno ha avuto nei secoli non trascurabile importanza. È probabilmente la morfologia del piú vicino Ponente savonese, a sua volta conseguenza della struttura geo-litologica, a spiegare questa relativa importanza.

Le valli dei diversi torrenti liguri, tra cui il Letimbro, il Sansobbia e il Quiliano nel Savonese, generalmente sono perpendicolari alla linea di costa.

La diversa orientazione dell'asta fluviale del Segno ha una spiegazione geologica. Infatti nell'orogenesi alpina una notevole placca di rocce calcaree mesozoiche è scivolata sul fianco delle formazioni più antiche, di tipo scistoso, disponendosi a mo' di contrafforte dell'arco montuoso che disegna il golfo di Genova, tra la punta di Bergeggi e la Caprazoppa. Questa formazione calcarea ora frammentata si spinge nell'entroterra per alcuni chilometri e si innalza con potenti stratificazioni fino ai 4-500 metri s. l. m., raggiungendo in qualche punto lo spartiacque principale tra versante ligure e padano (per esempio alle Rocce Bianche). La valle del Segno è incisa lungo il bordo interno di questa placca di rocce dure. Dolomie o calcari formano quindi una sorta di grande bastione, che emerge con il monte Mao o il monte Colombino dal più tenero substrato di scisti antichi, sul lato destro dello stretto e accidentato bacino idrografico.

Si ha notizia di cave di calcare per alimentare fornaci da calce già in funzione in epoca medievale nella parte medio-bassa della valle, a San Genesio e Sant'Ermete (Ciciliot, 1982).

Solo il Bric Berba, tra le cime che delimitano la valle sul lato verso il mare (ai confini con i comuni di Bergeggi e Spotorno) non è costituito da rocce calcaree, ma da rocce scistose.

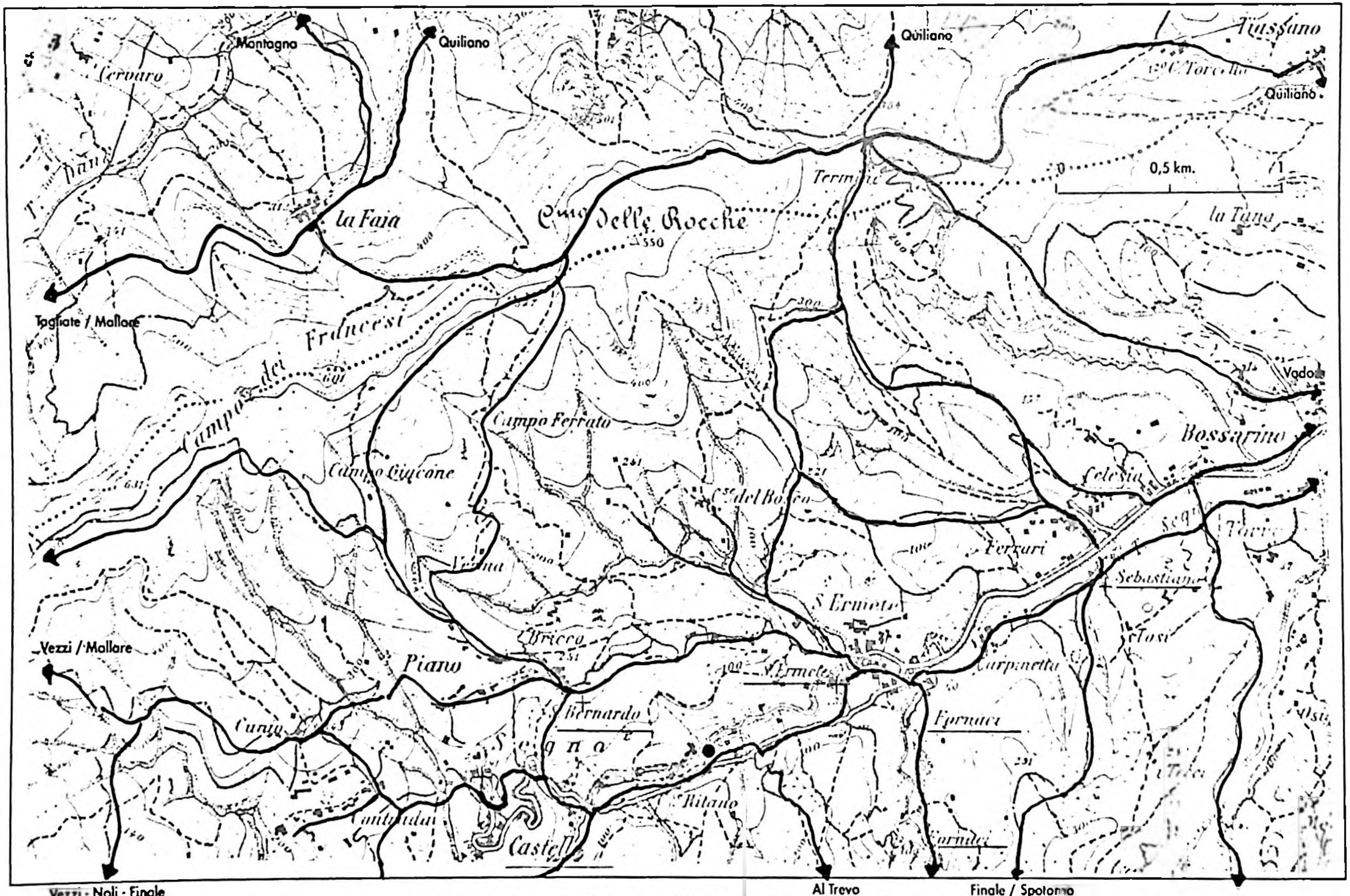
Proprio sui fianchi del Bric Berba si ritiene passasse la strada romana che collegava la Sabazia con Albingaunum, raggiungendo il Finalese attraverso la Val Ponci, a sud di Magnone (Ciciliot, 1982). Il percorso di tale strada non è né conservato né conosciuto interamente. Ma il passaggio attraverso la Val Ponci fa ritenere che, per evitare le asperità del percorso costiero, la strada sfruttasse il percorso di crinale al bordo meridionale della valle del Segno o addirittura vi si inoltrasse percorrendola per gran parte della sua lunghezza.

Salendo verso il Bric della Berba: panorama sulla Valle del Segno.

Di certo si sa che in età altomedievale due strade andavano verso Noli e Finale dalla piana di Vado (Vada Sabatia, dopo le devastazioni del periodo barbarico era ormai decaduta a modesto insediamento ed era diventato più importante il centro di Quiliano allo sbocco della valle del Quazzola). Una di queste saliva a San Genesio e quindi, attraversando il versante meridionale del monte Sant'Elena, seguiva un percorso di alta cornice prima di scendere su Spotorno o su Noli (Queirolo, 1865); ma il percorso probabilmente più frequentato risaliva la valle del Segno toccando Sant'Ermete (la devozione a san Genesio o sant'Ermete, santi dei primi secoli dell'era volgare, è indice di antichità degli insediamenti) e quindi ai nuclei abitati più alti della vallata, dove ben presto sarebbe stato edificato un castello.

Le contese per il possesso del castello del Segno sono uno dei temi ricorrenti della storia medievale del Savonese (Scovazzi-Noberasco, 1975-76).

Le prime notizie di uno scontro per impossessarsi del castello sono dei primi anni dell'XI secolo. Nel 1186 i Nolesi ottenevano dal marchese Enrico II l'uso dei boschi estesi tra Orco, Mallare e la valle del Segno, sia per ricavarne legna da ardere, sia per le costruzioni navali. Nel 1192 lo stesso marchese cedeva ai Nolesi la metà del castello del Segno e del suo territorio, con l'impegno reciproco di non vendere la propria parte e in particolare di non venderla ai savonesi (Vivaldo, 1994). Quando, dopo il 1000, si incomincia a sviluppare il commercio sul mare, Noli ha bisogno di garantirsi un retroterra che non può che essere oltregiogo. La strada più comoda per raggiungere il Piemonte meridionale attraverso Cairo è quella che porta al Colle di Cadibona attraverso la val Quazzola, alle spalle di Quiliano e Vado. È quindi logico che i Nolesi si sforzino di costituire una base commerciale satellite nella rada di Vado, raggiungibile da Noli per mare, ovvero – per via terrestre – di poter transitare attraverso il Segno e quindi



Sulla cartina è evidenziato il probabile tracciato delle principali strade e mulattiere prima dell'avvento dei mezzi motorizzati; le crocette e i circoletti indicano rispettivamente l'ubicazione di cappelle e mulini. Attraverso la sella del Bric Berba (al margine esterno della carta, a sud del Segno e in direzione di Finale) probabilmente passava già la via romana Julia Augusta o una sua variante (nell'ipotesi che il percorso originario fosse quello per San Genesio e il Trevo).

accedere alla val Quazzola.

Questo piccolo imperialismo nolese si scontra ovviamente con gli interessi savonesi, che mirano a garantirsi una sorta di esclusiva sui commerci verso il Piemonte meridionale attraverso la stessa Val Quazzola e altri percorsi, tra cui la malagevole strada di Ranco.

Non a caso Noli si allea con i Genovesi, interessati a contenere l'espansionismo commerciale savonese. Questi conflitti sono fin troppo noti perché valga la pena di soffermarcisi ancora.

Dobbiamo però constatare che la via attraverso il Segno, di così incerto controllo, non avrà, come non lo avrà Noli, una significativa utilizzazione commerciale. E anche nella rada di Vado né i savonesi né i nolesi riusciranno mai a sviluppare adeguate strutture commerciali.

La rada sarà insomma per secoli più un rifugio per flotte di passaggio che un vero e proprio porto commerciale (anche se vi si attuerà un certo traffico di cabotaggio, col trasporto di legna, calce, mattoni eccetera).

Mentre nell'età romana la bassa valle del Segno era popolosa ed attiva non solo per la presenza di un porto presso la foce del torrente (più a occidente di quella attuale), ma anche di ville rurali, di depositi e probabilmente fabbriche di panni e, forse, anche di fornaci di calce di sant'Ermete, nel medio evo si ritorna a vivere sulle alture, come gli antichi liguri, e la piana vadese ridiventa acquitrinosa e insalubre.

È noto che Vado cessò di essere sede vescovile nel periodo a cavallo tra il X e l'XI secolo, ma già alla fine del VII secolo si hanno testimonianze di una grave decadenza che continuerà in seguito, almeno finché Genova, dopo aver piegato la rivale Savona, deciderà di difendere la rada con idonee fortificazioni (come il forte di Santo Stefano edificato nel 1618 e quello, nuovo, costruito tra terra e mare nel 1669).

Nel XVI secolo in tutta la valle del Segno, che costituiva un unico comune, si contavano, secondo quanto riferisce nei suoi Annali il Giustiniani, non più di 250 fuochi (probabilmente corrispondenti a circa un migliaio di abitanti).

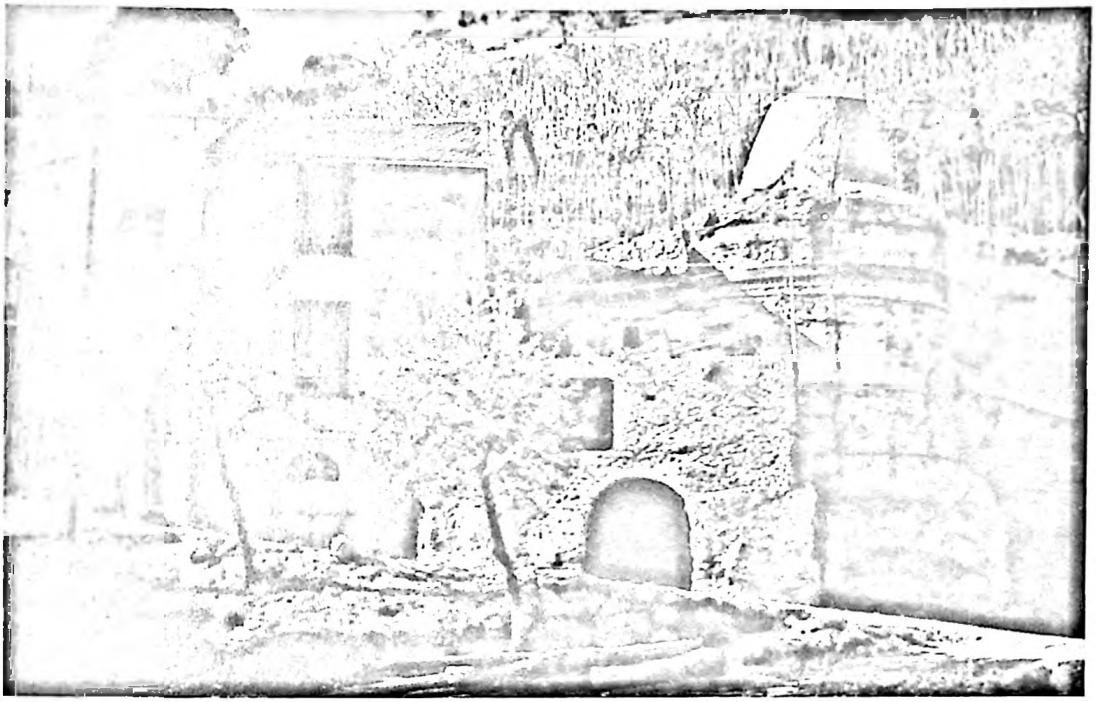
Una parte notevole di questa popolazione era insediata in piccoli nuclei collinari nella media e alta valle dove si coltivavano i pendii terrazzati a vite, olivi, legumi, cereali.

Specialmente nelle borgate più alte del Segno (Cunio e Costa per esempio) molti erano impegnati nello sfruttamento dei boschi per produrre castagne, *carasse* (cioè pali per il sostegno delle viti) legna da ardere....

Ancora all'inizio del secolo scorso Vado, dove accanto all'agricoltura aveva una certa importanza la pesca (tanto che vi si esportava pesce verso il Piemonte), aveva circa 1200 abitanti, ma la popolazione del Segno, come si legge nella *Statistique* dello Chabrol, non era di molto inferiore (circa 800 ab.). Anche i redditi, secondo quanto risulta dalle entrate delle parrocchie, si avvicinavano a quelli di Vado e derivavano, oltre che dall'agricoltura e dall'allevamento, dalla manifattura di tele di cotone e dall'attività di numerose fornaci da calce.

Occorre qui rilevare che lo spazio di vita attuale delle popolazioni della valle, fortemente allargato e quasi fatto "esplodere" dall'avvento delle vie e dei mezzi della circolazione automobilistica (per cui molti abitanti hanno contatti quotidiani con Savona, i centri rivieraschi, la Val Bormida e perfino Genova) è molto diverso da quello medievale o dei primi secoli dell'età moderna.

Abbiamo già notato che mentre nell'età romana gli insediamenti erano sostanzialmente concentrati lungo il percorso delle grandi strade romane (dalla Val Quazzola e Quiliano a Tiassano e San Genesio), coll'alto medio evo la popolazione si era spostata verso l'interno, più salubre, più facilmente difendibile e dotato di una varietà di risorse (tra cui la legna da ardere) importanti per una società relativamente chiusa come quella medievale. Ecco allora lo sviluppo di una viabilità a corto raggio, dal fondo valle dotato d'acqua e di qualche più esteso spazio coltivabile, agli insediamenti più alti, sui crinali, ai boschi sulle alture. Questa viabilità locale si era arricchita di qualche collegamento con l'oltregiogo al momento dello sviluppo dei traffici mercantili facen-



Un'antica fornace a Sant'Ermete.

ti capo a Savona o Noli, ma rimase relativamente stabile per molti secoli. Anzi, nei primi secoli dell'età moderna, quando alla testata della valle si incontravano dopo breve cammino i confini del Marchesato di Finale e quelli del Monferrato (il cosiddetto Baraccone, che dà nome a un monte ai confini tra il territorio quilianese e quello di Mallare, non è che una casermetta delle guardie confinarie), i traffici mercantili decadono e la popolazione tende à dedicarsi sempre più alle attività primarie.

Anche se nel XVIII secolo si verifica un certo incremento demografico e quindi è probabile che si siano estesi anche su terreni accidentati e poco fertili le coltivazioni agricole e i castagneti da frutto, gli spazi di vita si restringono e rimangono sostanzialmente circoscritti nell'ambito della valle. Le vecchie mulattiere di collegamento tra le borgate, che sono spesso costituite da due allineamenti compatti di case ai lati di un viottolo acciottolato, sono testimonianze (che sarebbe opportuno conservare, quando sia ancora possibile) degli antichi percorsi, per lo più a raggio limitato, ma tale da coprire con una maglia più fitta di quella odierna, tutti gli spazi collinari e montani.

La carta riprodotta a pagina 25 mostra un esempio di questa ragnatela di percorsi (più frequentemente di crinale che di fondovalle) imperniata sui luoghi centrali di una società contadina relativamente chiusa: le chiese e le cappelle (come San Bernardo nella omonima borgata del Segno o San Sebastiano ai Ferrari...), i mulini e le botteghe dei fornai.

Tali percorsi convergono talora verso ponti e passerelle e si inoltrano su tutti i versanti collinari e montani ben oltre il limite dei coltivi, fin là dove si sfruttano boschi e castagneti. Qualche percorso scavalca lo spartiacque, come quello che si dirige a sud, verso i centri della vicina riviera, biforcandosi al Trevo (Trivium?) in direzione di Noli-Spotorno e di Finale, o quelli che superano la Colla di Vezzi, la Colla della Rocca dei Corvi o, superato il crinale al "campo dei Francesi", scendono alle alte borgate di Quiliano, come la Faia o

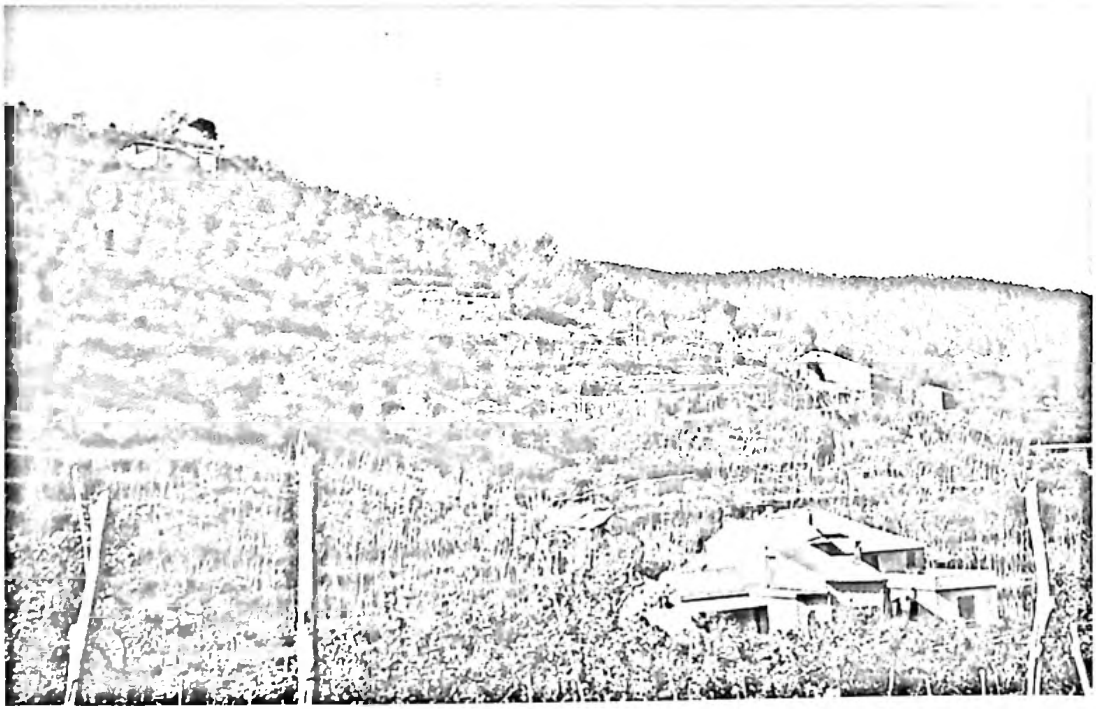
Montagna.

In una società in cui ci si muove a piedi o con i carri, la distanza itineraria è assai importante nel condizionamento della vita di relazione. I contatti più frequenti si stabiliscono quindi entro ambiti a piccolo raggio, ma occasionalmente, come per esempio nella ricorrenza di feste paesane, i percorsi specialmente dei giovani si possono spingere più lontano, a Vezzi o a Mallare. La festa è certo situazione favorevole a nuove conoscenze che spesso sono seguite da matrimoni: ce ne danno testimonianza i non pochi cognomi ricorrenti nei comuni confinanti con insolita frequenza, come quello dei Peluffo (concentrati nella valle del Segno, ma presenti anche a Quiliano e Vezzi), quello dei Gravano (concentrati a Vezzi, ma diffusi a loro volta in tutta la valle del Segno e in quella del Quiliano), dei Basso, dei Magnone, degli Olivieri, dei Pessano, dei Revello, dei Carrara eccetera.

Confrontando le associazioni di cognomi si può constatare che i legami più stretti tra la parte medio-alta della Valle del Segno e i comuni limitrofi erano quelli con Quiliano, con Vezzi e con Spotorno; meno frequenti quelli con Bergeggi e Mallare. Sappiamo bene come questa situazione tradizionale sia profondamente cambiata con la rivoluzione industriale e dei trasporti che a partire dagli ultimi anni del l'Ottocento ha profondamente trasformato la parte bassa della vallata.

Vado ridiventa un centro importante quando, qualche decennio dopo la costruzione della ferrovia costiera, incominciano a insediarsi nella sua piana alcune industrie. Queste acquisiscono a basso costo estesi terreni anche acquitrinosi che vengono resi disponibili per gli insediamenti industriali con materiali di scarto delle vecchie cave (Ferro-Ugolini, 1990). Un altro vantaggio consiste nella possibilità di avvalersi di pontili per lo sbarco di combustibili e minerali.

Le aree sulla destra idrografica del torrente vengono rapidamente occupate dagli stabilimenti, mentre sul lato destro, accanto ad altre



Insediamento sparso a monte di Sant'Ermete, in un'immagine degli anni Sessanta, prima della realizzazione di un popoloso complesso residenziale.

Giro alla Rocca: belvedere roccioso della *Schenn'aze*.

fabbriche e depositi, si allarga l'abitato vadese. Già alla vigilia della seconda guerra mondiale gli equilibri demografici ed economici della valle sono profondamente modificati.

La parte medio-alta, costituente il vecchio comune del Segno, ha perso progressivamente la sua autonomia economica, giacché molti dei suoi agricoltori sono diventati operai delle fabbriche vadesi.

Non c'è stato un sostanziale declino demografico in termini assoluti (ma solo una forte riduzione del peso demografico rispetto a quello di Vado) né una diminuzione degli spazi coltivati. Ma le colture, spesso praticate a tempo parziale, sono diventate meno intensive ed accurate, salvo che in alcune aree più favorevoli, dove si sono affermate colture commerciali di piante da frutta. Un forte declino si è invece manifestato nell'allevamento di animali da lavoro e nello sfruttamento del bosco.

L'avvento del carbone e dell'industria del cemento hanno infatti ridotto sia la richiesta di legna da ardere, sia quella di calce prodotta da fornaci tradizionali. Le vecchie carrarecce che fendevano i boschi sono ormai scomparse e una vegetazione infestante rende impraticabili luoghi un tempo frequentatissimi.

La relativamente alta quota del passo alla testata della valle (passo che fa comunicare il bacino del Segno con quelli dei rivi che scendono verso Spotorno e Finale, ma anche-oltre le Rocce Bianche-verso Mallare e quindi il versante padano) e la franosità dei terreni scistosi che culminano con la Rocca dei Corvi hanno sconsigliato la costruzione di una importante rotabile di valico, tanto più che poco a oriente si apre il facile corridoio del colle di Cadibona.

Ciò ha determinato l'abbandono delle masserie alle quote più elevate, ma ha avuto effetti che oggi potrebbero risultare positivi. Si sono infatti conservati integri ambienti naturali di gran pregio ed altri spazi (come quello del cosiddetto Campo dei Francesi, a ricordo dello stanziamento delle milizie dell'*Armée d'Italie* e poi napoleoniche nel 1795-6) si sono rinaturalizzati, proprio lungo il percorso

Segno e la Rocca dei Corvi: sulla destra il Campo dei Francesi.

straordinariamente panoramico dell'Alta Via dei Monti Liguri.

In questa nuova fase del processo di riorganizzazione dello spazio ligure caratterizzata da un tentativo di integrazione spaziale fra la fascia turistica costiera e l'entroterra, al fine di decongestionare la prima e di fruire nel secondo di risorse preziose per un turismo culturalmente più evoluto, la valle del Segno può costituire un importante elemento di interconnessione tra Liguria marittima e Liguria montana.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

CHIABROL DE VOLVIC G., *Statistica del dipartimento di Montenotte*, a cura di G. Assereto, Comune di Savona ed., 1994.

CICILIOT F. (a cura di), *La Sabazia romana e altomedievale*, Savona, ed. Liguria, 1982.

FERRO G.,UGOLINI G. M., *Vado Ligure verso il 2000*, Savona, Essochimica, 1990.

QUEIROLO C., *Dell'antica Vado Sabazia*, Savona, Bertolotto, 1865 (ristampa anastatica in *La Sabazia romana e altomedievale*, cit.).

SCOVAZZI I. NOBERASCO F., *Storia di Savona*, Savona, Sabatelli, 1975-6.

VIVALDO L., *Storia di Noli*, Savona, M. Sabatelli ed., 1994.

Indice

3 Silvia Bottaro
L'avventura artistica di Emanuele Martinengo

7 Flavia Folco
Emanuele Martinengo: l'uomo

11 Emilia Mauti
Tra colori e parole. Emanuele Martinengo lirico

14 Silvia Sogno
Un modello renano per gli stalli del Cristo Risorto a Savona

20 Giuliano Falco
Note storiche su Pogli

23 Elvio Lavagna
La valle del Segno. Spazi di vita e comunicazioni dall'età romana ad oggi

CRS
CASSA DI RISPARMIO
DI SAVONA
Nata per dare di più

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

SABAZIA - Quaderni di Storia, Arte ed Archeologia
Periodico semestrale (2° semestre 1995)
Autorizzazione del Tribunale di Savona N. 288 del 12-1-1983 - Spedizione in abb. post. - Pubb. inf. 50%.