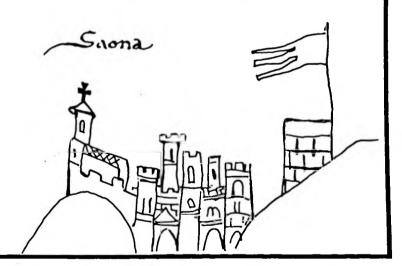
SABAZIA

Biblioteca Storia Patria SV

S-SV-SV 0001 SSSP SV 07 020



1996

nuova serie 20

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.

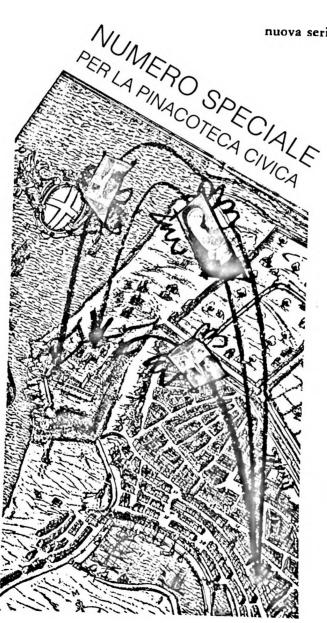
Associazione alla Società Savonese di Storia Patria: quota annua L. 40.000

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

QUADERNI DI STORIA, ARTE, ARCHEOLOGIA

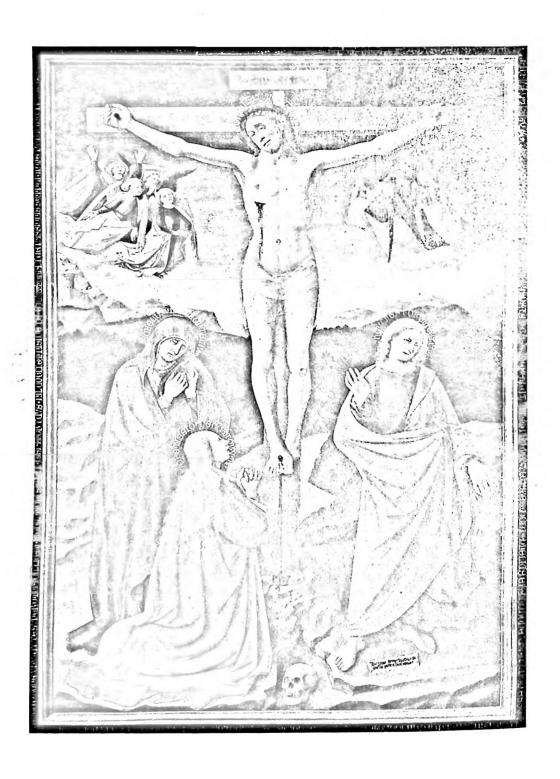
1996

nuova serie 20



Biblioteca Storia Patria SV

S-SV-SV 0001 SSSP SV 07 020



Donato De Bardi. Cristo in croce tra le Marie e San Giovanni Evangelista. Pinacoteca Civica di Savona. Sabazia 20 (1996)

La Pinacoteca Civica di Savona nella Fortezza del Priamàr

Giovanna Rotondi Terminiello

L'evento di cui è protagonista la Pinacoteca Civica di Savona, consistente nel suo trasserimento dal palazzo Pozzobonelli in via Quarda Superiore al palazzo della Loggia nel Priamar, deve essere considerato come segnale finalmente positivo in una vicenda di sede che, trascinandosi da più di un secolo, ha finito con il mortificare l'importante Istituto museale e ciò troppe volte ed anche a savore di scelte culturalmente assai meno significative per la città.

Le vicende che hanno determinato la lunga odissea del patrimonio artistico della Pinacoteca, accresciutosi numericamente nel tempo anche con opere di eccezionale interesse, sono talmente note da farmi ritenere superfluo ricordarle di nuovo. Voglio invece sottolineare come l'attuale soluzione non sia ancora quella definitiva, ma debba considerarsi "penultima" in ordine di tempo se non verranno tradite le decisioni della civica amministrazione di destinare alla Pinacoteca il ristrutturando palazzo Gavotti, più capiente e funzionale del terzo piano del palazzo della Loggia.

In fiduciosa attesa di vedere realizzata in tempi ragionevoli questa ottimale soluzione — che dovrebbe permettere di rendere di pubblico godimento tutto il patrimonio storico-artistico di proprietà civica — l'attuale allestimento al Priamar è stato articolato soddisfacendo in modo corretto sia le necessità di carattere conservativo (un problema, questo, che a palazzo Pozzobonelli aveva determinato situazioni di enorme gra-

vità), sia le aspettative dei visitatori, anche attraverso un più agevole e facile accesso al museo, sia, infine, le esigenze di valorizzazione, seppure parziale, di un patrimonio caratterizzato da una grande varietà di beni.

I dipinti sono stati integralmente trasferiti al Priamar ed esposti in ordine cronologico, dal XV al XX secolo, e in ordine di scuola, facendo sì che anche quelli appesi nelle "griglie" — volutamente oltre che necessariamente inserite, per ragioni di spazio, nel percorso di visita — possano vedersi con facilità.

In ogni caso, mentre è stato previsto che i dipinti più importanti abbiano una collocazione fissa, tutti gli altri saranno visibili a rotazione diversificando nel tempo l'ordinamento espositivo.

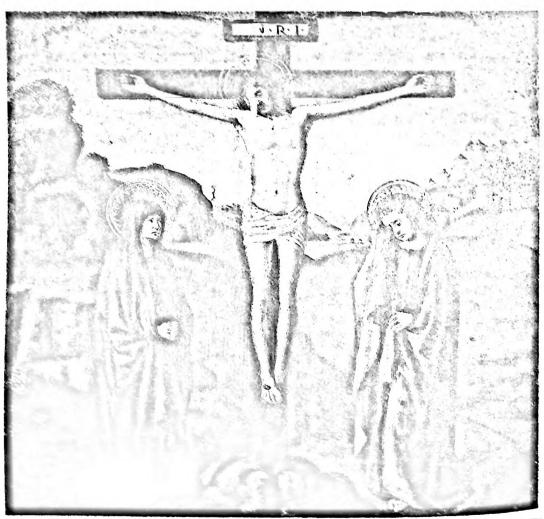
A causa della limitatezza degli spazi lo stesso criterio è stato seguito per la ceramica, mettendo gli oggetti più significativi in particolare evidenza al fine di sottolineare un aspetto peculiare della produzione artistica savonese. Infine, per quanto riguarda il materiale scultoreo, quanto ora selezionato per l'esposizione intende testimoniare simbolicamente il valore e l'entità di una collezione lapidea oggi divisa in varie sedi, che a palazzo Gavotti dovrà essere opportunamente riunita.

A prescindere dalle negative vicende degli spostamenti, bisogna riconoscere che, se la Pinacoteca Civica di Savona ha raggiunto l'importanza di cui ora può giustamente gloriarsi, ciò si deve ad alcuni fattori che, nel corso del tempo, non sono venuti meno: l'entusiasmo, la competenza e l'amore dei molti

curatori che si sono succeduti nella sua direzione; la fiducia di coloro che, con le loro donazioni, ne hanno incrementato il patrimonio; l'azione della Soprintendenza che ha svolto una costante opera di tutela e di restauro; l'aiuto della Regione Liguria; l'interesse continuativo degli studiosi che hanno saputo valorizzare le sue collezioni e renderle note in tutto il mondo.

Sarebbe lungo fare l'elenco di tutti questi illuminati personaggi per cui mi limito a ricordare nella presente occasione, perché lo ritengo doveroso, solo coloro che ho visto prodigarsi senza risparmio di energie, negli ultimi tempi, mettendo a frutto le personali competenze tecnico-scientifiche affinché il risultato attuale venisse raggiunto; Eliana Mattiauda, attuale direttrice della Galleria, Silvia Bottaro, che l'ha preceduta nel gravoso compito, e i miei collaboratori Letizia Lodi, tecnico di zona, e Guido Rasato, architetto progettista.

Rivolgo un sentito ringraziamento agli attuali amministratori civici per acre: saputo raccogliere i suggerimenti e le proposte che da anni sono andata caldeggiando con an'ostinazione oggi finalmente premiata.



Ludovico Brea. Cristo in croce tra la Madonna e San Giovanni Evangelista. Pinacoteca Civica di Savona.

Sabazia 20 (1996)

Per una nuova Pinacoteca: progetti, prospettive e realizzazioni

Eliana Mattiauda

L'apertura al pubblico della Pinacoteca Civica nella nuova sede del Priamàr offre al momento attuale, in attesa della ristrutturazione della sede definitiva a Palazzo Gavotti, l'unica soluzione in grado di restituire alla città un ingente patrimonio artistico.

Si tratta di una tappa molto importante, frutto di un nuovo modo di concepire il museo e le sue potenzialità e insieme punto di partenza per la costruzione di un polo museografico e culturale di grande portata.

A causa dell'impossibilità di garantire la conservazione dei dipinti e di operare correttamente all'interno di Palazzo Pozzobonello, sede ormai del tutto inidonea, è stato necessario intervenire tempestivamente e predisporre il trasferimento in un ambiente in grado di assicurare la salvaguardia delle opere e la loro corretta fruizione da parte del pubblico.

Con il determinante aiuto di Giovanna Rotondi Terminiello, Soprintendente per i Beni Artistici e Storici della Liguria, la nuova collocazione è stata individuata nella bella Sala del Palazzo della Loggia, sopra al Museo d'Arte Sandro Pertini. Qui è stato organizzato un allestimento dal carattere di mostra di dipinti e ceramiche e di campionatura delle diverse collezioni civiche che intende dare un'idea della ricchezza e della varietà delle nuove acquisizioni, prefigurando le potenzialità del futuro ordinamento nella sede definitiva.

Le idee guida principali sono due: riproporre e presentare a rotazione le diverse raccole e donazioni che progressivamente hanno arricchito il museo, in modo che tutto il patrimonio conservato venga di volta in volta offerto alla fruizione pubblica ed elaborare una vasta attività didattica, estesa anche al Museo Pertini, che consenta di trovare nuovi modi di comunicazione con il pubblico.

L'esposizione si basa sull'articolazione dei dipinti fra la superficie offerta dalle pareti della sala e un grande deposito consultabile, e sulla distribuzione delle ceramiche in nicchie e vetrine. Un'importante novità sarà costituita dalla presentazione a rotazione di altre opere poco conosciute, attualmente collocate nei depositi e negli uffici comunali. Le strutture espositive sono state scelte in base alla loro flessibilità e alla possibilità di un loro reimpiego in altro luogo, in modo da non vanificare le spese attuali. Nei prossimi mesi il museo verrà progressivamente arricchito con apparati didattici e illustrativi.

L'inaugurazione costituisce l'occasione per la presentazione savonese delle due tavole di Flaminio Allegrini — Abramo e i tre angeli, Il sogno di Giacobbe — rientrate dopo la mostra organizzata a Genova "Verso un nuovo museo. Restauri d'arte sacra a Genova nel chiostro di S. Lorenzo". Le due opere, che segnano un'importante espressione della cultura figurativa tardo manierista, assente nella Pinacoteca, saranno esposte per un certo periodo al Priamàr prima di tornare al Convento dei padri Cappuccini, dove è già stata ricollocata l'altra tavola del ciclo con La Madonna degli Angeli.

Nell'ambito della presentazione della pinacoteca sarà proposto al pubblico anche un nucleo di un CD-ROM incentrato sulle tele della Pinacoteca e sui loro rapporti con la città e le sue emergenze artistiche, in fase di realizzazione. L'allestimento e l'ordinamento sono stati organizzati dalla Pinacoteca Civica insieme alla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Genova mentre la Struttura Biblioteche, Musei e Beni Culturali della Regione Liguria ha messo a disposizione alcuni restauratori del Laboratorio Regionale. Importanti contributi per il restauro dei dipinti sono stati recentemente offerti anche dal Lions Club e dallo Zonta International di Savona. Oltre a una corretta esposizione museale si rende ora più che mai necessario elaborare nuovi progetti con i quali meglio sostanziare i contorni della nuova struttura. Si cercherà di avviare una serie di attività collaterali quali visite guidate tematiche, conferenze, presentazioni di dipinti e piccole mostre negli spazi espositivi disponibili al Priamàr. Un ambizioso e importante progetto è costituito dalla realizzazione di un laboratorio didattico per i più giovani seguendo metodi di lavoro che alternano sezioni informative e proposte di attività, qualche volta di gioco, finalizzate a promuovere la conoscenza attraverso una partecipazione attiva dei ragazzi, secondo moduli già sperimentati con grande successo nei musei genovesi e torinesi.

A questo fine sarebbe auspicabile attrarre al museo volontari, insegnanti e studenti il cui apporto sarebbe indispensabile per la realizzazione di un apposito gruppo di lavoro di supporto all'attività didattica. In particolare, saranno progressivamente messi a disposizione del pubblico e degli studiosi importanti strumenti operativi, a cominciare dalla schedatura informatizzata per dati e per immagini avviata nell'ambito dell'Inventario Catalogo dei Beni Culturali predisposto dalla Struttura Biblioteche, Musei e Beni culturali della Regione Liguria. Presso la struttura sarà inoltre possibile la consultazione e la lettura di volumi, di cataloghi, di riviste e di CD-ROM relativi a esposizioni e raccolte d'arte.

Un altro aspetto molto interessante, che continua un discorso già condotto con successo, è rappresentato dall'interazione fra musei e scuola, dettata dall'esigenza di sensibilizzare i giovani verso il patrimonio culturale e di portare gli studenti non solo a vedere, ma a lavorare in contesti che non sono quelli abituali delle aule scolastiche. Il lavoro, iniziato nel 1995 insieme al Museo Archeologico e al Museo Trucco di Afbisola Superiore, prende in esame diversi aspetti collegati alla produzione ceramica e ha coinvolto numerosi studenti di Istituti Superiori di Savona.

Dalla lettura delle brevi schede che di seguito proponiamo, relative ai nuclei espositivi e alle raccolte civiche, risulta evidente la straordinaria consistenza del nostro patrimonio e la sua ampia articolazione tipologica.

Pinacoteca Civica

Formatosi a seguito della soppressione degli ordini religiosi (1866), il primo nucleo della raccolta si arricchisce nel corso dell'Ottocento e del Novecento grazie a lasciti e acquisizioni. Dopo una iniziale sistemazione nell'ospedale S. Paolo di Savona fra il 1880 e il 1888, la Pinacoteca viene inaugurata nel 1901 nel Palazzo Pavese Pozzobonello. Nel 1939 si trasferisce a Palazzo Gavotti, ma l'anno succesivo viene chiusa per ragioni belliche. Soltanto il 22 ottobre 1961 il museo riapre a Palazzo Pozzobonello nella sistemazione curata da Renzo Aiolfi coadiuvato da Pasquale Rotondi.

La collezione comprende opere dal XIII secolo al XX, di proprietà comunale o in deposito da altri Enti e ceramiche dal XV al XX secolo. I depositi comprendono un centinaio di dipinti di epoche e autori vari.

La raccolta di dipinti testimonia gli sviluppi della civiltà figurativa savonese, spesso caratterizzata da una cultura di importazione nella quale si fondono aspetti complessi ed eterogenei, ricchi di stimoli e di suggestioni: inizialmente la pittura a Savona si orienta verso la Toscana, ma tra il Quattrocento e il Cinquecento le presenze senesi e pisane si affievoliscono e si affermano quelle lombarde,

sulla scia di scultori, lapicidi e marmorini che da tempo lavoravano in Liguria. Giungono a Savona alcuni fra i più colti maestri lombardi, che danno vita a nuovi e originali linguaggi, determinati soprattutto dalla conoscenza dei dipinti fiamminghi che numerosi confluivano a Genova. Nel 1528 la cultura ligure comincia a mutare con l'evoluzione politica di Genova a opera di Andrea Doria e il panorama artistico si apre a un profondo cambiamento stilistico e iconografico, determinato dall'intervento di noti maestri italiani nei grandi palazzi genovesi. Dal confluire di nuovi aspetti della cultura italiana nasce la feconda stagione della scuola genovese del Seicento, ben rappresentata nella Pinacoteca di Savona da Luciano Borzone, Gioacchino Assereto, il Fiasella, Gio Andrea De Ferrari, Orazio De Ferrari, Gio Battista Carlone, Valerio Castello. Completano il percorso i maestri savonesi, da Bartolomeo Guidobono, a Giovanni Agostino e Carlo Giuseppe Ratti e a Paolo Gerolamo Brusco.

Raccolta d'arte dell'Ottocento e del Novecento

La raccolta, attualmente collocata negli uffici del Palazzo Comunale, non è abitualmente destinata alla fruizione pubblica. E composta da dipinti, sculture e ceramiche in prevalenza di artisti liguri dei secc. XIX e XX e offre un'ampia antologia dei fenomeni figurativi succedutisi nel savonese. Fra gli artisti rappresentati sono Frascheri, Collina, Gambetta, De Salvo, Agostani, Cuneo, Gallo, Caldanzano, Raimondi, Martinengo, Acquaviva, Scanavino ecc.

Raccolta di grafica, disegni, stampe e materiale cartografico (secc. XVI-XIX)

Si tratta di una cospicua raccolta di disegni, stampe e materiale cartografico di secoli diversi, dal XVI al XIX. Al nucleo originario si sono recentemente aggiunti i numerosi esemplari precedentemente depositati presso la Biblioteca Civica. Lo studio e la catalogazione della raccolta, già avviata da funzionari della Regione Liguria, saranno prossimamente completati.

Collezione lapidea

È composta da pregevoli sculture, frammenti architettonici e lapidi provenienti dagli antichi edifici distrutti sul Priamàr e da altri complessi religiosi o palazzi demoliti nel corso dei secoli, attualmente murati nell'atrio e lungo le scale di Palazzo Pozzobonello, Palazzo Gavotti, Palazzo dell'Anziania.

Raccolta numismatica

Donata dal collezionista Policarpo Lamberti nel 1902, la collezione comprende, oltre alle monete dell'antica zecca savonese. monete battute in molte zecche liguri, italiane e straniere, pezzi provenienti dall'antica Grecia e romane, in oro, argento, rame e leghe diverse. La collezione è stata studiata e catalogata.

Ricordiamo inoltre la consistente Collezione di fotografie, che comprende interessanti immagini relative al savonese e una limitata, ma interessante Raccolta di armi bianche e da fuoco, già parzialmente catalogata da personale della Regione Liguria.

Collezione paleontologica, mineralogica e raccolta di reperti botanici e ornitologici

Accanto alla Pinacoteca restano le diverse raccolte che rappresentano quanto rimane dell'antico Museo di Storia Naturale, allestito a Palazzo Pozzobonello e gravemente danneggiato dai bombardamenti, nato a seguito della donazione nel 1851 di un primo nucleo di materiali da parte del Padre della Missione Armando David. La collezione paleontologica comprende molti fossili del savonese, tra cui reperti rinvenuti in affioramenti oggi del tutto scomparsi sotto il cemento, schedati nell'ambito di una tesi recentemente sostenuta presso l'Istituto di Geologia, Dipartimento della Terra, dell'Università di Genova. Indiscussa protagonista è la collezione di campioni di Anthracotherium Magnum provenienti dalla zona di Cadibona, vero e proprio unicum a livello nazionale, restaurata negli anni scorsi a Firenze e catalogata nell'ambito di una tesi sostenuta presso l'Università di Genova, relativa al recupero e al progetto espositivo di questi rari reperti.

Una campionatura di questi materiali, insieme a una opportuna documentazione del vecchio museo, possono essere alla base dell'allestimento di una sala permanente che potrà fornire un utile supporto all'attività scolastica.

Raccolta etnografica

Si tratta di interessanti e inediti materiali di natura eterogenea lasciati al museo da diversi esploratori. Per la loro inventariazione, che sarà affidata a personale specializzato, la Regione Liguria ha erogato un contributo.

In attesa di una loro giusta esposizione pubblica, la conoscenza di queste collezioni sarà facilitata mediante nuove pubblicazioni nella serie dei cataloghi della Pinacoteca Civica, idonei strumenti divulgativi e scientifici avviati, a partire dal 1987, con i cataloghi della quadreria, delle ceramiche e della prima parte della collezione numismatica. Attualmente si sta predisponendo la pubblicazione di due nuovi volumi: uno è relativo alla collezione lapidea, che avrà la funzione di guidare savonesi e turisti alla scoperta di queste importanti testimonianze artistiche e storiche: l'altro costituisce il secondo volume relativo alla raccolta numismatica. In futuro saranno realizzati anche il catalogo delle opere dell'Ottocento e del Novecento e il catalogo della grafica e della cartografia.

Vorrei qui ringraziare quanti hanno collaborato e contribuito alla nuova Pinacoteca: il Sindaco Francesco Gervasio e l'Assessore Antonella Frugoni; la Soprintendente Giovanna Rotondi Terminiello; Letizia Lodi e Guido Rosato della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Liguria, Dede Orengo, Elena Bolognese, Laura Taceili, Cecilia Chilosi, Rosalina Collu, Elisa Coppoia della Struttura Biblioteche, Musei e Beni Culturali della Regione Liguria, il Lions Ciub e lo Zonta International di Savona, Maeda Tassinari, Pasquale Gabbaria Mistrangelo, Maurizio Gaj, Arrigo Cameirana, Giulio Fiaschini, Ferdinando Molteni, Antonio Macrì, Massimo Berrutti, Monica Pileddu, Laura Botto e Francesca Destino del Liceo Classico G. Chiabrera, Claudio Rispoli, Richard Goso e il personale del Settore Pubblica Istruzione e Cultura, Enzo Galliano, Glauco Tassinari e Rodolfo Topi dell'Ufficio Tecnico, Silvana Ottonello dell'Ufficio Economato, i colleghi della Pinacoteca Aldo Calcagno, Marco Genta e Bruno Marenco, il personale del Comune di Savona e tutti coloro che hanno lavorato e hanno contribuito all'iniziativa.

Un ricordo particolare per Renzo Aiolfi e per Silvia Bottaro che per tanti anni si sono dedicati alla Pinacoteca con competenza, passione e tenacia.

Obiettivo museo

Antonella Frugoni

Il trasferimento della Pinacoteca Civica di Savona nel Palazzo della Loggia del Priamàr e la sua apertura sotto la nuova formula di importante mostra-campionatura delle diverse collezioni civiche, i dibattiti concernenti i progetti per la sua sede definitiva e le diverse discussioni relative al Museo Pertini hanno contribuito a riportare l'attenzione della città sui musei e sulle loro problematiche.

Il rilevante successo, superiore alle nostre aspettative, riscontrato nelle diverse fasi dell'iniziativa "Porte aperte ai Tesori del Centro Storico", durante le quali centinaia di persone hanno visitato e ammirato le diverse raccolte artistiche, le chiese e i palazzi storici di Savona, hanno partecipato con entusiasmo alle visite e agli itinerari guidati, apprezzando e chiedendo la continuità di queste proposte, ha posto l'accento non solo sull'importanza del ruolo del museo, ma anche e principalmente su di un nuovo interesse verso il museo concepito come abituale luogo di incontro, di frequentazione e di possibile dialogo.

Grazie a queste manifestazioni e alle ricorrenti proposte di aperture coordinate delle diverse collezioni, per la prima volta molte persone, savonesi e turisti, si sono resi conto dell'ingente consistenza del patrimonio artistico di Savona e delle raccolte civiche, che comprendono autentici capolavori. Si tratta di opere in stretto rapporto con la città e con il territorio, di importanti documenti che possono servire soprattutto ai giovani per interpretare la realtà presente attraverso una stimolante lettura del passato.

A questa alta potenzialità artistica deve però necessariamente corrispondere una struttura museale attrezzata con adeguati strumenti informativi. Il potenziamento dei servizi che un museo richiede per rispondere alle diverse esigenze dell'utenza attuale rispetto al pubblico del passato implica infatti l'apertura del museo a una fruizione didattica e culturale e perché no, anche ricreativa: mostre, conferenze, esposizioni a tema, itinerari, ma anche laboratori, incontri e attività ludiche.

È un lungo e complesso cammino che merita grande attenzione da parte dell'Amministrazione Civica, la quale intende concentrare parte dei propri programmi nell'adeguata valorizzazione e divulgazione del patrimonio artistico.

Il trasferimento della Pinacoteca Civica, se pur provvisorio, segna un importante risultato degli sforzi del Comune e costituisce una tappa importantissima, l'unica che al momento attuale è in grado di assicurare quelle attività espositive e didattiche che sono sempre più indispensabili per assicurare l'effettiva esistenza e la crescita di un museo. Soltanto così le splendide tavole, le tele e i polittici, avviliti dal degrado della vecchia sede, possono essere tutelati, conosciuti e valorizzati in una giusta dimensione e si potranno realizzare importanti iniziative comuni alle diverse realtà museali presenti sul Priamàr in uno stretto collegamento, ad esempio, con il Museo Pertini, anch'esso da rivitalizzare con una serie di attività indirizzate soprattutto ai giovani.

Al di là di più consuete politiche dell'effimero, che esauriscono tante risorse economiche e umane in esperienze culturali fini a sé stesse e che non lasciano durevoli effetti, ho intenzione, come Assessore alla Cultura, di delineare nuovi disegni progettuali per il futuro dell'istituzione museale per la quale sono stati stanziati quest'anno, per la prima volta, specifici finanziamenti finalizzati alla realizzazione di programmi autonomi, che saranno alla base di una vasta attività didattica.

Occorre superare l'ormai desueta convinzione del museo quale inerte istituzione in

perdita e mi pare sia del tutto inutile continuare parlare di possibile equilibrio tra costi e ricavi. Come avviene per la quasi totalità dei musei civici italiani, gli introiti ottenuti dalla vendita di biglietti e cataloghi sono del tutto irrisori rispetto ai costi di gestione. Certamente l'incremento derivante dall'attività museale non è direttamente monetizzabile, ma un museo, così come una biblioteca, deve trasformarsi in un attivo investimento del bene "cultura" a favore dell'intera città e dei suoi abitanti. In attivo nel bilancio di un museo sono i valori collegati all'intelligenza e alla



Giovanni Andrea de Ferrari. La Vergine intercede per le anime del Purgatorio. Pinacoteca Civica di Savona.

civiltà, alla riflessione e al dialogo, gli unici in grado di fronteggiare il degrado e la povertà di occasioni culturali offerti quotidianamente dai mass media, dominati dalla dilagante standardizzazione del gusto.

In attesa delle possibili nuove attività espositive, si sta procedendo a interventi di restauro relativi a rilevanti tele, da Bartolomeo Guidobono a Orazio De Ferrari, a un determinante lavoro di riordino delle collezioni, alla continuazione di inventariazioni già avviato in passato e al proseguimento della pubblicazione dei cataloghi del museo. I nuovi spazi espositivi sono in grado di offrire ambienti finalmente idonei all'esposizione a rotazione delle varie donazioni, alla presentazione dei dipinti restaurati e alla loro documentazione, fra i quali ricordiamo la splendida "Pala Fornari" di Vincenzo Foppa, restaurata a Genova che, prima del suo rientro a Savona, è stata uno dei punti focali di una grande mostra organizzata a Genova per presentare i più importanti restauri curati in Liguria dal Ministero per i Beni Artistici e Storici. Occorre qui ricordare anche il determinante lavoro di catalogazione informatizzata avviata nel 1995, predisposta dalla Regione Liguria e realizzata operativamente con l'intervento di funzionari della Struttura Biblioteche, Musei e Beni culturali, che potrà prossimamente fornire un ottimo strumento conoscitivo a disposizione del pubblico e degli studiosi.

Per quanto mi riguarda inoltre, sono particolarmente interessata ad avviare e ad inserire nell'ambito del discorso museale una serie di iniziative di carattere promozionale tese a far conoscere anche all'esterno la grande portata del patrimonio culturale savonese, dai tesori artistici alle grandi manifestazioni che uniscono arte e tradizione, come la Processione del Venerdì Santo. Sono fermamente convinta che l'azione di ricognizione e di divulgazione delle nostre potenzialità culturali può diventare una straordinaria occasione di crescita per la nostra città.

Al di là di più consuete politiche dell'effimero, che esauriscono tante risorse economiche e umane in esperienze culturali fini a sé stesse e che non lasciano durevoli effetti, ho intenzione, come Assessore alla Cultura, di delineare nuovi disegni progettuali per il futuro dell'istituzione museale per la quale sono stati stanziati quest'anno, per la prima volta, specifici finanziamenti finalizzati alla realizzazione di programmi autonomi, che saranno alla base di una vasta attività didattica.

Occorre superare l'ormai desueta convinzione del museo quale inerte istituzione in

perdita e mi pare sia del tutto inutile continuare parlare di possibile equilibrio tra costi e ricavi. Come avviene per la quasi totalità dei musei civici italiani, gli introiti ottenuti dalla vendita di biglietti e cataloghi sono del tutto irrisori rispetto ai costi di gestione. Certamente l'incremento derivante dall'attività museale non è direttamente monetizzabile, ma un museo, così come una biblioteca, deve trasformarsi in un attivo investimento del bene "cultura" a favore dell'intera città e dei suoi abitanti. In attivo nel bilancio di un museo sono i valori collegati all'inteliigenza e alla



Giovanni Andrea de Ferrari. La Vergine intercede per le anime del Purgatorio. Pinacoteca Civica di Savona.

Sabazia 20 (1996)

civiltà, alla riflessione e al dialogo, gli unici in grado di fronteggiare il degrado e la povertà di occasioni culturali offerti quotidianamente dai mass media, dominati dalla dilagante standardizzazione del gusto.

In attesa delle possibili nuove attività espositive, si sta procedendo a interventi di restauro relativi a rilevanti tele, da Bartolomeo Guidobono a Orazio De Ferrari, a un determinante lavoro di riordino delle collezioni, alla continuazione di inventariazioni già avviato in passato e al proseguimento della pubblicazione dei cataloghi del museo. I nuovi spazi espositivi sono in grado di offrire ambienti finalmente idonei all'esposizione a rotazione delle varie donazioni, alla presentazione dei dipinti restaurati e alla loro documentazione, fra i quali ricordiamo la splendida "Pala Fornari" di Vincenzo Foppa, restaurata a Genova che, prima del suo rientro a Savona, è stata uno dei punti focali di una grande mostra organizzata a Genova per presentare i più importanti restauri curati in Liguria dal Ministero per i Beni Artistici e Storici. Occorre qui ricordare anche il determinante lavoro di catalogazione informatizzata avviata nel 1995, predisposta dalla Regione Liguria e realizzata operativamente con l'intervento di funzionari della Struttura Biblioteche, Musei e Beni culturali, che potrà prossimamente fornire un ottimo strumento conoscitivo a disposizione del pubblico e degli studiosi.

Per quanto mi riguarda inoltre, sono particolarmente interessata ad avviare e ad inserire nell'ambito del discorso museale una serie di iniziative di carattere promozionale tese a far conoscere anche all'esterno la grande portata del patrimonio culturale savonese, dai tesori artistici alle grandi manifestazioni che uniscono arte e tradizione, come la Processione del Venerdì Santo. Sono fermamente convinta che l'azione di ricognizione e di divulgazione delle nostre potenzialità culturali può diventare una straordinaria occasione di crescita per la nostra città.

Il catalogo dei beni culturali

Maria Paola Profumo

La Regione Liguria ha da tempo incentrato la sua attenzione sui problemi della inventariazione, della precatalogazione e della catalogazione ed oggi si appresta a fornire agli studiosi, agli operatori museali, ma anche al grande pubblico, un nuovo strumento di lavoro ed indagine: l'inventario Catalogo dei Beni Culturali, iniziativa in preparazione, studio e sperimentazione da diverse annualità.

La constatazione che le attività di inventariazione e catalogazione sono premesse indispensabili a qualsiasi operazione inerente i beni culturali e la conseguente necessità di trovare soluzioni agili e valide nel tempo per utilizzare i dati catalografici già esistenti, peraltro su supporto cartaceo e di fatto praticamente ingestibili, nonché la ancor più enorme massa di dati da rilevare, ha man mano portato allo studio e alla realizzazione di un sistema informatizzato per dati e immagini ove vengano registrati tutti i materiali e le conoscenze acquisiti e da acquisirsi sul territorio, principalmente da parte degli enti proprietari, secondo metodiche indicate dall'Uf-

ficio in accordo con l'Istituto Centrale preposto.

Il sistema, sino ad ora con carattere sperimentale, è oggi completo nella sua architettura informatica e potrà essere portato a regime di funzionamento e aperto sia agli enti proprietari, per l'inserimento dei dati, che al pubblico e agli studiosi per ogni forma di ricerca. Al proposito stanno per essere attrezzati gli spazi di Palazzo Ducale destinati ad ospitare il sistema e il personale addetto.

L'iniziativa, dato soprattutto l'elevato numero e la differenziazione dei beni culturali presenti in Liguria, richiederà ancora una lunga attenzione, dovendosi fra l'altro sperimentare completamente le diverse tipologie di schede catalografiche, fornire agli enti esaurienti indicazioni e supporti per la compilazione, affrontare analiticamente situazioni tipologicamente complesse nonché, in accordo con gli enti proprietari e prevedibilmente tramite le predisposizioni di opportuni regolamenti, distinguere di volta in volta i dati pubblici da quelli considerati riservati per ragioni patrimoniali o di sicurezza.

Una didattica per i nostri musei

Tiziana Poggi

Il CIDI di Savona è riuscito nell'intento, peraltro ambizioso, di strutturare un'attività didattica che coinvolgesse i Musei savonesi.

Era un'aspirazione coltivata fin dal 1991 quando, nel Convegno svoltosi a Monturbano "I Musei per la didattica", aveva lanciato la "sfida" alle strutture museali savonesi ad aprirsi alla città e soprattutto ai giovani in modo da proporre un approccio interattivo, lontano dalla passiva visita tradizionale al Museo, spesso non collegata all'attività didattica svolta dalla Scuola.

Peraltro questa "sfida" è risultata da subito fin troppo facile, tanto i Musei si sono da subito, e non pletoricamente, dichiarati più che interessati a tale proposte, disponibili a modificare tradizioni e abitudini, a mettersi e a farsi mettere in discussione, alla ricerca di nuove risposte, nuovi ruoli, nuovi immagini.

È iniziativa così una ricerca non-certo facile sul come rendere concreti i proponimenti enunciati, ricerca difficile per due versi: da un lato per la mancanza di esperienze precedenti, per un vuoto stimolante, ma arduo sul quale è stato necessario costruire; dall'altro lato per le difficoltà e le lungaggini burocratiche di permessi mai giunti, strutture inadeguate, personale insufficiente.

L'entusiasmo dei docenti delle scuole superiori savonesi partecipanti alle iniziative (Istituto commerciale "Boselli", Istituto Magistrale "Della Rovere", liceo artistico "Martini", liceo classico "Chiabrera") unito alla piena disponibilità e alla seria competenza degli operatori museali sono stati un valido cocktail per questa attività che presenta caratteristiche di sperimentazione e di innovazione profonda.

Così, sulla scorta di una prima esperienza di studio di un'opera pittorica custodita presso la Pinacoteca cittadina con approcci diversificati per i vari Istituti coinvolti, si è cominciata l'attuale esperienza che vuole avere carattere biennale (a.s. 1995/96, 1996/97) e che, nota ancora più importante, vede riuniti in un unico sforzo e in solidale intesa tre importanti Musei del Savonese: la Pinacoteca, il Museo archeologico di Savona e il Museo della ceramica "Trucco" di Albissola Superiore.

L'ipotesi è quella di interrogare quel reperto-guida che è il reperto ceramico che tanta importanza ha avuto nella storia della nostra città, sia esso costituito dai vasi di farmacia della Pinacoteca o dagli oggetti preistorici e alto mediovali del Museo archeologico, per non parlare di quanto contenuto nel Museo "Trucco" che è a carattere monografico sulla ceramica.

Dopo una prima fase di conoscenza di base della ceramica intesa come studio dei materiali, dei processi di lavorazione, di cottura e di decoro fornita a tutte le classi partecipanti dalla Scuola ceramica di Albisola Superiore, gli allievi hanno visitato i tre Musei citati, al fine di far scaturire domande e problematiche dalle quali far emergere il successivo lavoro di ricerca.

Individuato, quindi, un asse portante, ogni Istituto ha strutturato percorsi specifici di in-



Paolo Gerolamo Brusco. Madonna con Bambino, il beato Ottaviano e Santi. Pinacoteca Civica di Savona. Sabazia 20 (1996)

dagine, a seconda delle caratteristiche e delle finalità delle singole Scuole, degli interessi scaturiti, delle aree disciplinari coinvolte nell'attività.

I lavori spaziano dalla individuazione di tipologie dei reperti ceramici, all'analisi dei decori, alla storia che ha condotto alla strutturazione delle collezioni museali, ai materiali e alle procedure di lavorazione utilizzate, all'analisi dei contratti di lavoro in vigore all'epoca della fabbricazione di detti reperti nelle botteghe artigiane.

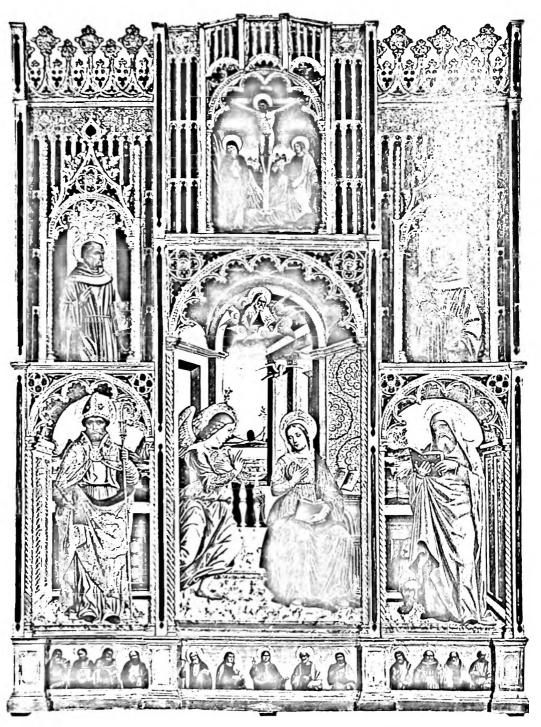
La competenza disciplinare dei docenti ha guidato l'attività didattica e ha permesso di utilizzare i contributi di alta competenza degli operatori dei Musei citati, ma soprattutto la loro qualificata esperienza didattica e la loro sensibilità culturale hanno reso possibile mantenere collegate le specializzazioni in un unico discorso unitario coerentemente articolato.

Proprio questo difficile compito ha suggerito l'impostazione che si vorrebbe dare al secondo anno del progetto: "tradurre" le ricerce fatte in un prodotto multimediale che, partendo da un nucleo comune, permetta varie possibili articolazioni di percorsi nella lettura dei reperti ceramici custoditi nei Musei del Savonese.

È questo un lavoro non facile, ma di estrema attualità che vedrebbe docenti e allievi impegnati nella trasposizione di un prodotto confezionato nel linguaggio tradizionale nel "nuovo" linguaggio informatico, al fine di capirne appieno le caratteristiche e di consegnare alla voglia di rinnovamento appieno dimostrata dai Musei un materiale da proporre alle Scuole e, in generale, ai visitatori di domani.

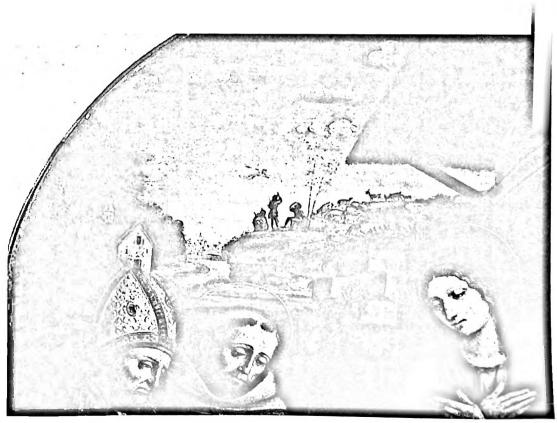
Abbiamo voluto presentare questa esperienza, senz'altro incompleta e perfettibile. ma ci sembra testimonianza concreta di una possibilità di svolgere attività di aggiornamento dei docenti in modo senz'altro molto impegnativo, ma capace di modificare realmente una piccolissima porzione di Scuola e di territorio, se per territorio vogliamo intendere anche (o forse soprattutto) le opportunità culturali offerte. In un periodo in cui le notizie scandalistiche dei giornali (a volte anche vere) sulle inefficienze della Scuola e sulle inadeguatezze dei Musei si sprecano, oggi vi abbiamo voluto raccontare un'esperienza nella quale la voglia di provare e di provarsi di insegnanti e di operatori museali si è felicemente incontrata, spesso al di là di orari e di obblighi prestabiliti.

Una eccezione?



Giovanni Mazone. Annunciazione, Calvario e Santi. Pinacoteca Civica di Savona. Recentemente quest'opera è stata attribuita al Maestro di San Lorenzo seguace del Mazone.

SCRITTI DI STORIA DELL'ARTE IN OCCASIONE DELL'INAUGURAZIONE DEL NUOVO ALLESTIMENTO DELLA PINACOTECA CIVICA DI SAVONA



Lorenzo Fasolo. Presepe con San Francesco e il beato Ottaviano. Pinacoteca Civica di Savona.

Santo Stefano e i cinque devoti: l'affresco del monastero di Millesimo

Daniela Olivieri

Il complesso monastico di Santo Stefano, collocato sulla sponda destra del fiume Bormida, all'uscita del paese di Millesimo, in direzione di Cengio, doveva sorgere al di fuori della cinta muraria che, ancora alla fine del XIX secolo, chiudeva il borgo millesimese.

La documentazione relativa al monastero si riferisce ai primi secoli di vita, lasciando quasi totalmente nell'oscurità il periodo tardo medioevale.

La citazione più antica relativa alla chiesa risale al 1027, allorché l'abate Abellonio, riedificando il monastero di San Pietro di Savigliano, nomina tra le chiese da esso dipendenti anche Santo Stefano di Millesimo!

Fondatore del monastero di Millesimo fu Enrico Del Carretto, che il 3 dicembre 1211 comprò, per il prezzo di 90 lire di Genova, «ecclesiam sancti stephani jacentem et sita in territorio, seu posse Cingii ibi, ubi dicitur in Millesimo»².

La costruzione del monastero risultava così essere l'ultima, in ordine cronologico, delle grandi fondazioni valbormidesi del medioevo, dopo quelle di Spigno, di Ferrania e di Fornelli³.

Abitato da monache cistercensi, il monastero prosperò per secoli, finché, nel 1802, venne soppresso per ordine dei Francesi.

Il complesso fu trasformato in residenza nobiliare, prima dei marchesi Del Carretto della famiglia Zerbino, poi del marchese Centurione, che, all'inizio di questo secolo, trasformò il monastero in un castello neogotico.

Dell'antica struttura rimangono la chiesa,

il chiostro e le ali che li fiancheggiano. La distribuzione degli ambienti doveva rispettare gli schemi tradizionali dell'architettura cistercense; in tal senso, il chiostro veniva ad essere il centro materiale e spirituale della vita monastica.

Rimane, per ciò che concerne la decorazione pittorica, un unico grande riquadro, affrescato su un muro, una volta laterale rispetto alla chiesa, ed ora esterno.

L'affresco non è ancora stato oggetto di studio, se si esclude la breve menzione di Bruno Barbero, il quale, non ritenendolo di particolare interesse artistico, non vi si è soffermato ⁴.

Il dipinto raffigura Santo Stefano, titolare del convento, mentre presenta alla Madonna e al Bambino cinque devoti.

La Madonna è assisa, sulla sinistra, su un cuscino, di cui si intravvedono le estremità ricamate, poggiato su un seggio decorato. Dietro la figura, il consueto telo rosso appeso.

Su di un fondo azzurro ormai consunto, è ritratto Santo Stefano, in posizione perfettamente frontale; davanti a lui, i cinque sconosciuti personaggi, che, secondo il tradizionale ordine gerarchico, sono di dimensioni inferiori rispetto a quelle monumentali dei santi.

Si tratta di tre uomini e due donne in abiti laici, inginocchiati l'uno dietro l'altro, di fronte alla Madonna.

Il Bambino, sulle ginocchia della madre, è colto nell'atto di benedire i devoti, mentre



L'affresco di Millesimo (particolare).

con la mano sinistra trattiene un piccolo volatile.

Ciò che immediatamente risalta è la figura sproporzionatamente allungata della Vergine, con le mani enormi e il volto minuto. Anche le fattezze del Bambino sono poco realistiche, con quell'innaturale incrocio delle braccia all'altezza del gomito.

La qualità pittorica di questo raro documento figurativo è oltremodo pregiudicata dall'usura del tempo, che ha causato inevitabili abrasioni di colore.

La pasta sembra stesa a campitura piena, senza ricercati effetti chiaroscurali. Le pieghe delle vesti sono, pertanto, rese con una tinta più scura, che incide a linee parallele il fondo omogeneo del tessuto.

Più ricercato è l'abito di Santo Stefano, con i bordi dorati in corrispondenza dello scollo e della maniche, e i ricami a tondo del tessuto.

Questa pittura, affrettatamente archiviata dal Barbero, il quale non vi intravvide un "impegno di particolare interesse", negando quindi l'intervento di artisti di singolare talento e formazione, è stata generalmente trascurata da ogni studio locale e da cure "materiali"; il portico sotto cui è conservato l'affresco è normalmente adibito a fienile.

Ma, proprio per la rarità di una testimonianza figurativa così antica, che non trova, nelle vicinanze, sicuri riscontri cronologici e tipologici, l'affresco di Millesimo merita una menzione particolare, con il riconoscimento di un valore artistico che, finora, non gli è stato adeguatamente concesso.

La presentazione di devoti alla Madonna, da parte di un Santo, corrisponde ad un'iconografia abbastanza consueta, con la quale si intese commemorare un particolare momento storico in cui quei devoti ebbero parte principale; forse un finanziamento per un ingente intervento costruttivo nel convento.

L'immediatezza di questa lettura ci lascia tuttavia nell'ambito di generiche supposizioni, quando ci si sforzi di individuare le cinque personalità laiche ritratte nell'affresco⁵.

Sulla scorta dello stimolante metodo di in-

dagine applicato dal Bellosi alle storie francescane ad Assisi 6, ci si prova ad esaminare l'affresco del convento di Santo Stefano di Millesimo sotto l'aspetto della moda e del costume, per verificare se questa analisi possa portarci ad una datazione più precisa.

Prima del 1340 sono di moda gli abiti larghi e "onesti", e gli uomini hanno i volti ben rasati7; dopo il 1340 circa, tornano di moda le barbe folte, gli abiti stretti e accollati e il "capelletto in capo" 8.

I primi due devoti di Millesimo portano un berretto a corno piegato all'indietro; i loro capelli sembrano corti, o più probabilmente, arricciati alla base del collo. In tal caso, l'acconciatura risalirebbe almeno alla prima metà del Trecento, dal momento che, ancora alla fine del secolo XIII, i capelli venivano portati lunghi e sciolti sulle spalle.

Tutti i cinque devoti vestono abiti secolari; soprattutto quelli femminili sono indici di una moda invalsa nei primi anni del Trecento; gli scolli si fanno più larghi, gli abiti si arricchiscono di liste ricamate, mentre ancora la cintura è portata all'altezza della vita; solo qualche tempo dopo si sposterà più in alto, subito sotto il seno.

Sintomo di una moda nuova, trecentesca, è anche l'acconciatura femminile, con la treccia a vista che incorona il capo come una ghirlanda.

Le osservazioni fatte sulla moda, portano a datare l'affresco di Santo Stefano tra il 1305 e il 1340 - dopo tale data, afferma Bellosi, è riconoscibile un altro tipo di costumi e di acconciature - con una propensione ad avvicinare più al primo che al secondo termine cronologico.

Datando quest'opera a fresco entro i primi quaranta anni del XIV secolo, diventa molto arduo trovare paralleli nella regione circostante; l'unico confronto che appaia effettivamente convincente - per altro già attuato dalla Galante Garrone 9 - è con gli affreschi di primo Trecento che decorano la conca absidale di Santa Maria delle Vigne a Mondovì Carassone.

Evidenti risultano certe analogie formali,

come i colli grossi, a tronco di piramide, accentuati dalle scollature larghe, che rispettano i dettami della moda del tempo; il deciso grafismo dei volti, con una linea che disegna, quasi senza interruzioni, l'arco sopraccigliare e il profilo del naso; gli occhi semplificatamente delineati da un contorno scuro; le fronti molto spaziose.

Intorno al 1388, quindi qualche decennio più avanti, si colloca un secondo intervento pittorico di area monregalose, in cui sembrano potersi rintracciare altre affinità di linguaggio con l'affresco di Millesimo. Si tratta dell'Annunciazione collocata nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Vicoforte Fiammenga 10.

Il volto della Vergine è decisamente più curato, mentre nel più antico affresco di Millesimo, quasi non si distingue la fisionomia femminile di maria da quella di Santo Stefano; ma, uguale è la soluzione del risvolto sottile che profila il mantello 11.

Sul versante ligure, un precedente figurativo, anche se di altro genere artistico, è costituito dalla cassetta in argento, contenente le reliquie di Santo Stefano, nella chiesa omonima di Genova. Quest'opera, collocabile nel primissimo XIII secolo, mostra la precocità con cui la cultura genovese, aperta a più facili scambi, grazie anche alla mediazione dei grandi ordini religiosi 12, riuscì ad informarsi sugli sviluppi del gotico francese, adeguamento ad essi le formule classicizzanti. Una flessibilità culturale che, a distanza di un secolo, non sembra ancora percepirsi nell'affresco di Millesimo, dove la pittura appare ancora fortemente legata a canoni figurativi e compositivi tradizionalisti.

È in questo ordine di considerazioni che l'affresco superstite del monastero di Millesimo sembra inquadrarsi perfettamente nella cultura basso-piemontese del primo trecento, nella quale il gusto prevalente sembra ancora orientarsi verso soluzioni duecentesche e bizantineggianti 13; la composizione ancora frontale, la mancanza di un inquadramento architettonico o paesistico, il grafismo come sigla dominante della pittura.



L'affresco di Millesimo (particolare).

NOTE

1) Tutte le recenti pubblicazioni sulla storia del monastero di Millesimo si riconducono a fonti uniche: G. MEYRANESIO, Pedemontium Sacrum, Vol. I, Augustae Taurinorum 1784, in particolare pag. 65, per la prima menzione di Santo Stefano; V. PALADINO, 1904, pag. 445 e segg.; G.B. MORIONDO, Monumenta Acquensia, Torino 1789/90 (rist. Bologna 1967), di cui verranno indicate, di volta in volta, le pagine di riferimento. 2) Il contratto prevedeva l'obbligo di offrire ogni anno una libbra di incenso al monastero di San Pietro di Savigliano. Il documento è edito in G.B. MORIONDO, 1789/90, II, coll. 553-555; il brano specifico è pubblicato anche in L. OLIVERI, Il convento di Millesimo, in "Sabatia", n. 8, 1985, pagg. 10-12. Oliveri riprende l'ipotesi del Paladino, secondo cui l'antico cenobio sarebbe stato officiato, in epoca remotissima, da monaci benedettini, proprio perché dipendente da San Pietro di Savigliano. Sui resti dell'antica fabbrica, di cui nulla rimane, il marchese Enrico avrebbe fatto costruire un nuovo monastero: si veda anche G. BALBIS, 1980, cap. IX, Strutture ecclesiastiche in Valbormida tra XII e XIII secolo. Dall'ospedale di Fornelli al monastero di Millesimo, pagg.

125-137, in particolare pag. 131.

3) Per il regesto storico, si rimanda a G. BALBIS. 1980, pagg. 73-95. Il monastero di Santo Stefano rientra così nel novero delle fondazioni laiche, cioé sorte per volontà di un potere signorile, il quale intende rafforzare la propria autorità feudale appoggiandosi ad un'organizzazione monastica, ed estendere il proprio dominio, creando «enclaves di vita monastica come avanposto della propria giurisdizione territoriale»: si veda A.M. NADA PATRONE, Lineamenti e problemi di storia monastica nell'Italia occidentale (repertorio per i secoli VII-XIII), in «Relazioni e comunicazioni presentate al XXXII Congresso Storico Subalpino (Pinerolo 1964)», Torino 1966, pagg. 571-794, in particolare pag. 587.

4) B. BARBERO, 1985, pag. 138. Ancora B. BAR-BERO, Pittura nella Val Bormida di Millesimo tra '400 e '500. Novità culturali e "imagerie populaire", in "Atti e memorie della Società Savonese di Storia Patria", VIII, Savona 1974, pagg. 155-162. datava l'affresco alla metà del '400 (pag. 157). 5) La genealogia carrettesca riferita al XIV e XV secolo è, purtroppo, molto confusa ed imprecisa; soprattutto, non sono pervenute notizie relative a più precisi interessamenti dei marchesi di turno, nei confronti del monastero di Millesimo.

6) L. Bellosi, La pecora di Giotto, Torino 1985.

7) L. BELLOSI, 1985, pagg. 4-5.

8) L. Bellosi, 1985, pagg. 30-31, nota 3; la citazione è tratta da L.A. Muratori, Antiquitates Italicae Medii Aevi, Milano 1738-42.

9) G. GALANTE GARRONE, Santa Maria delle Vigne. Restauri alla pittura monregalese del Quattrocento, in "Porti di Magnin" (Periodico di arti figurative), Mondovì, settembre 1992, pagg. 29-38. Stabilendo questo parallelo stilistico con l'affresco di Santo Stefano di Millesimo, l'autrice ventila l'ipotesi, per la campagna decorativa di Sana Maria delle Vigne, di una formazione stilistica di ambito ligure, piuttosto che monregalese.

10) G. GALANTE GARRONE, 1992, pag. 34.

11) A. QUAZZA, Frammenti trecenteschi nel monregalese, in "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti", 1965, pagg. 83-87; l'autrice individua il particolare del risvolto sottile del manto come traccia di un gusto «già sensibile a sottigliezze tardo-gotuche».

12) G. ROMANO, Pittura del '200 in Liguria, in La pittura in Italia. Le origini, Milano 1985, pagg. 7-14.

13) R. PASSONI, 1985, pagg. 31-42.

BIBLIOGRAFIA

1784

5.F. MEYRANESIO, Pedemontium sacrum, seu Regio sabaudo - cisalpina sacra ad veterum monumentorum fidem illustrata, usque nunc primum editisancta, Josepho Nasio. Tomi I Pars I. De taurinensibus episcopus ab an. Chr. circ. CCCXII ad an. MCCXLV, Augustae Taurinorum 1784.

G.B. MORIONDO, *Monumenta Acquensia*, Torino 1789/90 (rist. Bologna 1967).

1904

V. PALADINO, Memorie storiche del Santuario di

N.S. del Deserto e cenni su Millesimo, Savona 1904.

1965

A. QUAZZA, Frammenti trecenteschi nel monregalese, in "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti", 1965, pagg. 83-87.

A.M. NADA PATRONE, Lineamenti e problemi di storia monastsica nell'Italia occidentale (repertorio per i secoli VII-XIII), in "Be'azioni e comunicazioni presentate al XXXII Congresso Storico Subalpino (Pinerolo 1964)", Torno 1966.

974

B. BARBERO, Pittura nella Val tiornida di Millesimo tra '400 e '500. Novità cutarrili e ''imagerie populaire'', in "Atti e memorie della Società Savonese di Storia Patria", VIII, Savona 1974, pagg. 155-162.

1980

G. BALBIS, Val Bormida medioevale. Momenti di una storia inedita, Cengio 1980.

198

B. BARBERO, Relazioni culturali tra Oltregiogo e lingua marittima: gli affreschi medioevali in Val Bormida, in "Primo Convegno Storico, Val Bormida e Riviera, Economia e cultura attraverso i secoli. Atti della Società Savonese di Storia Patria", Camerana 1985, pagg. 134-139.

L. BELLOSI, La pecora di Giotto, Torino 1985. L. OLIVERI, Il convento di Millesimo, in "Saba-

tia", n. 8, 1985, pagg. 10-12.

R. PASSONI, Pittura del Trecento in Piemonte, in AA.VV., La pittura in Italia. Le origini, Milano 1985, pagg. 31-42.

G. ROMANO, Pittura del '200 in Liguria, in AA.VV., La pittura in Italia. Le origini, Milano 1985, pagg. 7-14.

1992

GALANTE GARRONE, Santa Maria delle Vigne. Restauri alla pittura monregalese del Quattrocento, in "Porti di Magnin" (Periodico di arti figurative), Mondovi, settembre 1992, pagg. 29-38.

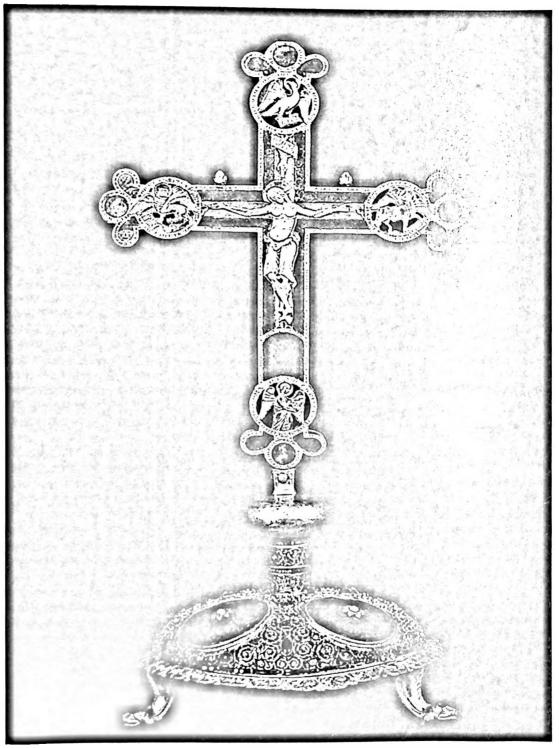
Pietro Gara e la "Croce verace" donata alla Masseria della Cattedrale *

Silvia Sogno

Nei Museo della Cattedrale di S. Maria Assunta di Savona si conserva, tra le oreficerie che costituiscono il tesoro proveniente dalla Masseria dell'antico Duomo di Savona (smantellato a partire dal 1542), una preziosa e raffinata croce-reliquiario databile entro la prima metà del XIII secolo. L'opera rappresenta l'oggetto più antico di questa notevole collezione ed è comunemente nota come Croce Gara, in base ad una tradizione locale risalente alle memorie seicentesche del Verzellino, secondo il quale la croce fu dono del savonese Pietro Gara, vescovo della città dal 1472 al 1498: una tradizione che risulta confermata dalla effettiva presenza - segnalata fino ad oggi solo dallo stesso Verzellino di un minuscolo stemma vescovile, inciso sulla superficie di una delle gemme che decorano il basamento e raffigurante uno scudo a tre fasce con leone passante nel capo (corrispondente all'arma dei Gara), sormontato da una mitria!.

La croce È montata sopra un ricco piedistallo in bronzo dorato, formato da uno zoccolo circolare di forma convessa e a calotta, orlato da una corona stilizzata di foglie (una parte della quale presenta un vistoso rifacimento posteriore) e sorretto da tre peducci estroflessi che terminano in teste di animali; la superficie del basamento è ornata da viticci filigranati e punteggiata di pietre e perle colorate - di cui una reca l'incisione con lo stemma - e presenta quattro medaglioni, niellati con foglie e tralci di vite disposti in forma di roselline. Il breve fusto cilindrico è decorato da una doppia fila di viticci filigra-

nati racchiusi entro due giri di perline e termina con un nodo liscio a forma di boccia schiacciata, sul quale s'innesta un beccuccio quadrangolare e forato in corrispondenza di ciascuno dei suoi lati, probabilmente per consentire l'inserimento del perno che fermava la croce al corpo del basamento. I larghi bracci del crocifisso si alleggeriscono alle estremità, oltre i medaglioni terminali, sviluppandosi in tre eleganti lobi. Il recto della croce è orlato da un filo di perle e coperto da una filigrana di viticci che s'intrecciano liberamente sulla superficie, formando spirali trapunte di vetri colorati e di perle dalla forma rettangolare; all'incrocio tra i due assi e nei medaglioni posti alle estremità sono collocati quattro ornamenti simili a fibbie quadrilobate, decorati al centro da smalti contenuti entro alveoli dorati e provvisti di roselline. Nel verso della croce è raffigurato, con un raffinato rilievo incavato nella superficie, Cristo in croce, rappresentato con il capo inclinato a sinistra e caratterizzato da una resa particolarmente evidenziata delle parti muscolari e dalla posizione delle gambe molto divaricata; tale rilievo è sormontato da un altro raffigurante la mano divina, mentre nei quattro medaglioni dei capicroce appaiono i simboli dei Quattro Evangelisti: l'aquila in alto, il leone a sinistra, l'angelo in basso e il toro a destra. Una sottile striscia d'argento dorato, contenente le iscrizioni niellate delle reliquie conservate all'interno, contorna la croce e ne suddivide le parti che la compongono, formando anche una lucida superficie contrastante con i nielli che riempiono il



Orafo mosano (XIII sec.). Croce reliquiario (recto). Museo della Cattedrale di S. Maria Assunta di Savona. Sabazia 20 (1996)

resto di questo lato: i motivi fitomorfi che orlano il Crocifisso, la raffigurazione del Peccato Originale (ai piedi del Cristo), le decorazioni degli sfondi dei medaglioni e le mezze figure di Vescovi (o Padri della Chiesa) nei triplici lobi terminali 2.

Dal punto di vista stilistico, la critica - a partire dallo Steingräber - ha riferito questa ricca opera all'oreficeria mosana della prima metà dei secolo XIII, per l'uso raffinatissimo della filigrana e per la presenza del rilievo incavato.

Secondo lo studioso tedesco, lo stile e la tecnica presentati dall'opera sono infatti riconducibili all'oreficeria della "zona dell'arte di Maas", in seno alla quale si sviluppò un nuovo tipo di reliquiario a croce che ha per soggetto la rappresentazione dell'arbor vitae ed è caratterizzata dal motivo decorativo a viticci filigranati. Molti elementi tipologici della croce savonese - la parte posteriore niellata e parzialmente trattata con incisioni in rilievo, la filigrana punteggiata di gemme, il "Crocifisso bizantineggiante" con il motivo dei tre chiodi e la posizione divaricata dei piedi, la forma a calotta del basamento coronato di foglie stilizzate - sono tratti comuni a numerosi esemplari di oreficeria appartenenti all'area dell'Entre-Sambre-et-Meuse, nell'ambito di quella "fondamentale e mutabile concezione del rilievo intorno al 1200", in cui vengono meno le superfici compatte ed il viticcio filigranato diviene, insieme al niello, un mezzo artistico funzionale alla nuova aspirazione all'alleggerimento.

In particolare, lo Steingräber ha individuato significativi termini di confronto con opere realizzate dall'artista mosano Hugo d'Oignies intorno al terzo o quarto decennio del '200, quando le figure dei rilievi sono concepite in modo ancora lineare, contornate con durezza, proiettate sulla superficie e i panneggi hanno pieghe rigide a orlo tagliente 3. Il riferimento all'area mosana e alla prima metà del XIII secolo è stato in seguito ripreso da Lafointaine Dosogne, che tuttavia, pur recuperando il richiamo all'arte di Hugo d'Oignies, data la croce ad un momento posteriore (intorno al 1240) e la pone in relazione con l'attività dei seguaci di questo maestro: un'ipotesi sulla quale la critica successiva appare sostanzialmente concorde.

Resta per altro ancora da chiarire come e quando l'oggetto poté pervenire in Liguria e quindi quali rapporti culturali ed artistici abbia implicato la sua presenza a livello locale. L'accertata esistenza dello stemma vescovile di Pietro Gara sembra infatti contraddire la recente ipotesi di identificazione avanzata da G. L. Bruzzone con una croce d'argento contenente una reliquia della "Vera Croce", più volte ricordata negli inventari trecenteschi della Masseria, a partire da quello più antico (1336), dove è annotata come "crux magna de argento ubi lignum Sancte vere Crucis est"; del resto, tra le iscrizioni elencanti le reliquie contenute all'interno, non compare alcun cenno a quella della "Vera Croce" 5.

Occorre tuttavia osservare che anche negli inventari del 1542 ed in quelli seicenteschi della Masseria è ripetutamente citata una "croce de oro con legno dela croce verace", la quale, dalle descrizioni che talvolta vengono inserite negli elenchi, sembrerebbe corri spondere effettivamente alla Croce Gara; è i caso, ad esempio, dell'inventario del 1666, it cui è registrata una "croce d'argento indorata con suo piede guarnito di perle, nela quale croce vi è riposta la SS. Croce verace di N. S. e manca un pezzo piccolo di sudetta SS. Croce": la medesima annotazione è ripetuta nel 1672 e la segnalata mancanza di un "pezzo piccolo" è verosimilmente identificabile con la parte del basamento che attualmente presenta una vistosa integrazione 6.

A queste indicazioni, lasciate dai Massari della Cattedrale, si può inoltre aggiungere quella contenuta nella relazione alla S. Sede. redatta nel 1591 dal vescovo savonese Pietro Francesco Costa (1584-1625), trascritta nel libro del Capitolo della Cattedrale (Archivio Vescovile di Savona) e pubblicata a cura di A. Astengo, nella quale è menzionata, tra gli altri oggetti preziosi provenienti dall'antico Duomo, anche una "particula ligni S.mae Cruci Dominicae in cruce argentea gemmis ornata cum aliis S.torum reliquis inclusa", che, ancora una volta, sembra corrispondere pienamente alla descrizione della Croce Gara. In epoca più recente, l'opera è detta contenere la reliquia della Santa Croce "e molte altre" anche nell'inventario della Masseria compilato il 14 marzo del 1837.

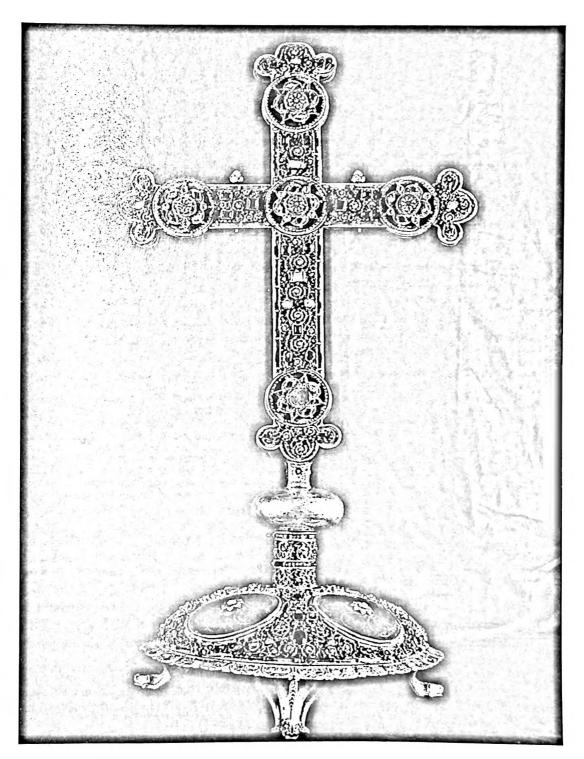
E' forse ipotizzabile che, almeno in origine, il reliquiario citato negli inventari trecenteschi e contenente la reliquia della "Vera Croce" fosse un oggetto diverso da quello che oggi possediamo, ma che quest'ultimo, dono prezioso e antico del vescovo Gara, l'abbia ad un certo momento sostituito. Il che non esclude necessariamente l'eventualità che l'opera si trovasse in Liguria già da diverso tempo. G. Romano, ad esempio, ha individuato un possibile rapporto, più o meno diretto, tra la croce savonese e alcune delle sculture che decorano la facciata di S. Lorenzo a Genova, datate 1220-30 (stipiti del portale centrale), il cui "strenuo formalismo" sarebbe "affine" a quello dell'oreficeria mosana.

Lo studioso ipotizza pertanto che la crocereliquiario possa essere arrivata in Liguria precocemente, con il tesoro di Federico II e gran parte di quello degli Hoestaufen, dati in pegno presso le ricche famiglie genovesi dopo la morte dell'imperatore ed il tracollo economico della sua corte 8. Diversamente Cervini, recuperando la già proposta posticipazione dell'opera al quinto decennio del XIII secolo, attenua l'immediatezza e la specificità di questi rapporti e inserisce l'ipotesi di una importazione duecentesca nell'ambito di una più generica realtà culturale ed artistica, già da tempo particolarmente sensibile alle sperimentazioni dell'oreficeria oltremontana e segnata da intensi rapporti di natura soprattutto commerciale con il Nord, i quali contribuivano alla circolazione e diffusione di determinati "stilemi, forme e modi ricorrenti" 9.

Pur restando, dunque, da stabilire con certezza il contesto storico e artistico nel quale collocare l'importazione della croce in Liguria, l'accertata esistenza dello stemma vescovile rappresenta comunque una testimonianza inequivocabile del particolare gusto che caratterizzò le scelte artistiche legate alla figura di Pietro Gara.

Questo vescovo, infatti, fu un committente attivo e generoso nei confronti della Cattedrale savonese e del suo patrimonio artistico: è ancora una volta il Verzellino ad annotare, all'anno 1472, che Pietro II Gara fece istituire nel Duomo due cappelle "adornate di marmi, una cioè dell'Apaunciata, e l'altra del Crocefisso Antico, coi cui divoto esempio altri cittadini s'accessoro a sì lodabil concorrenza d'abbellire il tempio principale che avevano i savonesi dai loro antenati fondato; (...). Il cadavere (di Pietro Gara) fu posto nella Cattedrale, sotto tavola di marmo, la cui iscrizione, nel principio del suo governo si era fatto scolpire con suo ritratto ed arma (...)" 10. Agli anni dell'episcopato Gara risalgono, con ogni probabilità, la realizzazione degli stalli lignei intagliati e scolpiti, che oggi si conservano nell'Oratorio del Cristo Risorto di Savona, ma che provengono dalla Cattedrale antica e nei quali almeno tre delle dieci raffigurazioni (scene della Passione di Cristo) hanno per modello alcune stampe dell'incisore renano Israhel van Meckenem e l'acquisizione, da parte della Masseria, del pastorale in argento parzialmente dorato, il quale si conserva tuttora nel Museo della Cattedrale e che risulta 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 traslucidi¹¹.

Un gusto dunque decisamente orientato verso la produzione artistica del Nord Europa, forse favorito da particolari rapporti di tipo politico e commerciale e che comunque testimonia la fase estrema di un indirizzo culturale ancora tardogotico, sul quale si sarebbe presto imposta quella svolta in senso rinascimentale che, favorita dalla committenza roveresca, caratterizzerà l'arte locale del primo '500 ¹².



Orafo mosano (XIII sec.). Croce reliquiario (verso). Museo della Cattedrale di S. Maria Assunta di Savona.

NOTE

1) Giovanni Vincenzo VERZELLINO, Delle memoric particolari e specialmente degli uomini illustri della città di Savona curate e documentate da A. Astengo, I-II, Savona, Tip. Bertolotto & Isotta, vol. I, 1885, p. 341. Vol. I, pp. 340-41. Relativamente allo stemma della famiglia Gara, cfr. Franco BIGATTI, L'armolario verzelliniano (secolo XVII), Genova, Stab. grafico Crovetto, 1966 (estratto da "Tribuna Araldica", luglio-dicembre 1966), p. 10.

2) Erich STEINGRABER, Ein Reliquienkreuz im Domschatz von Savona und die Anfänge des versenkten Goldschmiedereliefs, "Pantheon", 4, n. 18, 1960. pp. 195-205 (parziale traduzione italiana in Un reliquiario a forma di croce nel tesoro del Duomo di Savona, "Il Letimbro", 24 novembre

1973, pp. 3-4).

Si riporta di seguito l'elenco delle iscrizioni niellate: + DE COSTA INNOCETUM + DE SPONGIA DO(MI)NI + DE SEPULCRO S. MARIE + MAU-RICII SOCIORMQ(UE) + DE S. LAURENTIO + DE S. AUGUSTINO EP(ISCOP)O + BARNABE AP(OSTO)LI + DE S. PHILIPO AP(OSTO)LO + DE S. MARGARETA + DE S. AGATA + DE MONTE CALVARIE + DE CAPILLIS MAGDA-LENE + DE S. EUSTACIO + DE S. X(RISTO)PORO + DE S. MARTINO EP(ISCO)PO + DE S. BLASIO + DE LAPIDE SUPQUE ABLUTUS EST D(OMI)N(U)S + THOME AP(OSTOL)LI + DE S. JACOBO AP(OSTO)LI + DE S. VINCENTIO+ DE VESTIBUS S. MARIE + DE S. STEPHANO + DE S. NICHOLAO EP(ISCO)PO + DE S. BLASIO + DE S. KATERI-NA + BARTHOLOMEI AP(OSTO)LI + DE SAN-GUINE DOMINI + IOHANNES BAPTISTE + DE S. GEORGIO + DE S. THOMAS MARTIR + DE S. PETRO

3STEINGRÄBER, 1960, pp. 200 e sgg.

4) Jaqueline LAFOINTAINE DOSOGNE, in Tesori d'arte mosana (950-1250), catalogo della mostra (Roma 1973-74), Roma De Luca Editore, 1973, p. 49; Carlo VARALDO, nella scheda OA curata per conto della Soprintendenza: Genova, Archivio della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Liguria, schede OA, Cod. 07/00007143, n. 399 del 18 settembre 1976; Peter SPRINGER, Kreuzfiiße. Iconographie und Typologie eines hochmittelalterlichen Gerätes, Berlin, Deutscher Verlag für Kuntswissenschaft ("Bronze geräte des Mittelalters" Begrünet von O. Falke und E. Meyer fortgeführt von Peter Bloch. Band 3); Giuliana ALGERI, Le opere, in Giuliana ALGERI - Carlo VARALDO, Il Museo della Cattedrale di S. Maria Assunta a Savona, Savona, Sabatelli Editore, ("Monumenti e tesori d'arte del savonese" 6-7), 1982, pp. 27-61: pp. 43-45, scheda n. 10; Rosalina COLLU, Le opere dei Della Rovere per la Cattedrale, in Itinerari rovereschi, Savona, Comune di Savona-Regione Liguria-Società Savonese di Storia Patria, 1985, pp. 52-56: p. 53. Philippe VERDIER, A Thirtheenth-Century

Monstrance in the Walters Art Gallery, in Gatherings in honor of Dorohy E. Miner, Baltimore, The Walters Art Gallery, 1974, pp. 257-282; pp. 275-76, riprende invece il riferimento diretto a Hugo

- 5) Gian Luigi BRUZZONE. Il più antico inventario (1336) della Masseria della Cattedrale di Santa Maria in Savona, "Atti dell' Accademia Ligure di Scienze e Lettere", XLIX, 1993, pp. 269-70, 294; l'inventario, studiato e trascritto dal Bruzzone, è conservato presso l'Archivio Vescovile di Savona, Fondo Masseria della Cattedrale, Inventorium de rebus mobilibus Ecclesie Sancte Marie de Saona. 1336 e contiene numerose note aggiunte in anni successivi. Una croce-reliquiario ricompare anche nelle note del 1354 e 1358, c. 18, e del 13[..], c. 10v e 18v.
- 6) L'inventario relativo al 1542 è trascritto in Ottavio VARALDO, Un inventario della Masseria del Duomo di Savona (anno 1542), "Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria", II, 1889-90, pp. 461-70 e in Giovanni Agostino ABATE, Cronache savonesi dal 1500 al 1570 accresciute di documenti inediti pubblicate e annotate, cur. G. Assereto, Savona, Tip. Bertolotto, 1897, pp. 141-47. Gli inventari della Masseria conservati nell'Archivio di Stato di Savona hanno la seguente segnatura: Archivio del Comune di Savona (ACS), serie I, inventari del 4 agosto 1578 e dell'1 febbraio 1591; ACS., serie I, Libro nel quale si contengono inventarii della masseria della Chiesa Catedrale di Savona e delle robbe consignate al R° sacristano, con inventari dal 1600 al 1660; ACS., Serie I, b. 1186, Libro nel quale sono descritti li inventari delli ori, argenti et altre robbe della Masseria della Chiesa Cathedrale, 1666 à 18 febraro, dal 1666 al 1707, con aggiunte fino al 1714; l'inventario dell'anno 1672 è stato invece pubblicato da Filippo NOBE-RASCO, La Cattedrale savonese e un inventario del 1672, Genova, Tip. del R. Istituto Sordomuti, 1914. 7) Per la trascrizione della relazione di Pietro Francesco Costa (1591) si veda VERZELLINO, I, 1885, pp. 621-624. L'inventario del 1837 si trova nell'Archivio Vescovile di Savona, Inventario degli arredi appartenenti alla Magnifica Masseria della Cattedrale Basilica della Città di Savona fatto dall'Illustrissimo Signor Marchese Onorio Multedo Membro e delegato della Commissione, 14 marzo 1837. Va anche notato che, secondo la descrizione cinquecentesca che il notaio Ottobuono Giordano ha lasciato dell'antica e distrutta cattedrale savonese (in Italo SCOVAZZI - Filippo NOBERASCO, Storia di Savona, I-III, Savona, Società Savonese di Storia Patria, 1926-28, vol. III, 1928, pp. 420-30: p. 429), la reliquia della "Vera Croce" non si conservava in un reliquiario a forma di croce, bensì in "un grande tabernacolo di cristallo tutto vagamente orlato d'argento sopradorato". 8) Giovanni ROMANO, Pittura del Duecento in

Liguria, in La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento, I-II, Milano, Electa, 1986: I, pp. 25-32, p.

25: una certa affinità È rilevata tra la parte niellata della croce e gli stipiti del portale maggiore della Cattedrale, soprattutto nel rilievo raffigurante la Trinità (particolare del Cristo crocifisso con tre chiodi), posto al di sopra dell'Albero di Jesse. Tale confronto viene accolto e definito "pertinente" da Clario DI FABIO, Scultura a Genova 1160-1259: la ricezione del Gotico. Inediti e spunti di ricerca, "Bollettino d'Arte", LXXI, 1986, 39-40, pp. 143-160: p. 150; idem, in La scultura a Genova e in Liguria, 1-III, Genova, ed. CARIGE, 1987-89, vol. I. 1987, scheda n. 8 pp. 170-72.

9) Fulvio CERVINI. Qualche riflessione su alcuni pezzi della Canedrale di Savona, "Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria", ns. XXVI, 1990, pp. 53-57; l'impossibilità di affermare con certezza assoluta la presenza in Liguria ab antiquo della Croce Gara impone di "sfumare ricostruzioni troppo perentorie"; tuttavia, secondo lo studioso, un'importazione tardo-quattrocentesca "testimonierebbe tutt'al più del gusto personale del Gara, anche se non meno difficoltoso sarebbe stabilire attraverso quali vie la croce sia a sua volta giunta al vescovo", mentre nel caso di un'importazione duecentesca, la croce rappresenterebbe "un tassello indispensabile nella definizione di una cultura artistica ligure in un momento di particolare permeabilità nei confronti del «gotico» d'oltralpe - nella fattispecie dell'arte mosana -, attestata prevalentemente nella scultura monumentale". A questo proposito, si veda anche Fulvio CERVINI, I portali della Cattedrale di Genova e il Gotico europeo, Firenze, Leo S. Olschki

Editore, 1993, p. 152.

10) VERZELLINO, I, 1885, p. 340.

11) Per gli stalli del Cristo Risorto ci si permette di rimandare a Silvia SOGNO, Un modello renano per gli stalli del Cristo Risorto a Savona, "Sabazia", ns. 19, 1995, pp. 14-19. Per quanto riguarda il pastorale, v. ALGERI, 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, viene più convincentemente riferita dalla studiosa alla committenza del vescovo Gara; 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.

Altre opere, anch'esse appartenute alla Masseria e oggi esposte nello stesso Museo della Cattedrale, sono in diretto rapporto con l'arte gotica d'oltralpe: è il caso della francesizzante Fuga in Egitto, gruppo plastico in argento dorato e sbalzato (sec. XIV); delle quattro statuine in alabastro di scultore gotico inglese, raffiguranti la Trinità e tre Santi Apostoli (seconda metà del sec. XIV); dei raffinati ricami di gusto fiammingheggiante (fine del XV secolo o inizi del XVI), che decorano lo stolone della pianeta detta "di Giulio II". Anche per questi oggetti, si vedano le relative schede dell'ALGERI, in ALGE-RI - C. VARALDO, 1982, pp. 40-41, 46-48, 58-60, nn. 8, 12, 32 e, limitatamente alla Fuga in Egitto ed alle quattro statuine, CERVINI, 1990, pp. 57-61.

Intorno a Giovanni Agostino Abate "artista" primitivo

Silvia Bottaro

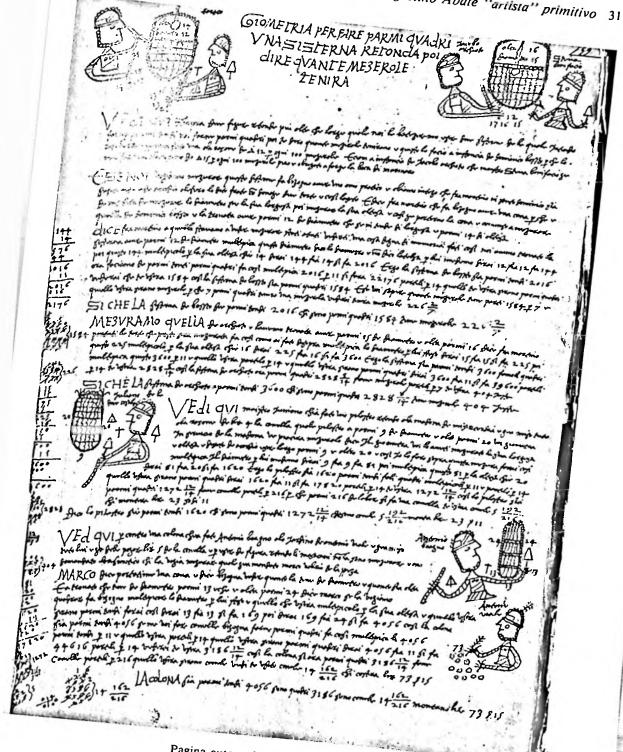
Gio. Agostino Abate (1495-1571) apparteneva ad una antica e facoltosa famiglia 1 di berrettieri savonesi, di lui non conosciamo il suo percorso culturale ma sappiamo che in Savona ha ricoperto varie cariche importanti, ha scritto le "Cronache savonesi" 2 con uno stile personale, raccontando avvenimenti e fatti quale testimone diretto del tempo e ciò rappresenta una notevole fonte per la nostra storiografia. La sua esposizione è sorretta da una lingua dialetizzata che narra i fatti avvenuti dal 1500 al 1570 e ne sono parte integrante i suoi disegni che illustrano puntualmente ogni pagina manoscritta, lo stesso avviene nell'altra sua opera manoscritta "Giometria de figure quadre". Ha scritto anche "Guerre, successi e avvenimenti pubblici, e privati de' Savonesi dal 1498, fino al 1567" 3. L'Abate si può definire "uno dei più importanti cronisti savonese", è una personalità singolare e, per certi aspetti, stupefacente «assillata da una inesauribile curiosità e dal vivo desiderio di continuare la vita bloccandola nella parole» 5. Ha escogitato una sua metodologia didattica, infatti, sapendo che si dovrà rivolgere, anche, a chi non è in grado di leggere inserisce nelle sue pagine, oltre a precisi riferimenti storici, dei piccoli disegni, delle silhouette di particolare fascino e che rispondono alla necessità di illustrare e spiegare precisamente il fatto: un metodo attivo il suo calato in un aura di fiaba 6.

Anna De Floriani propone di legge gli "sgorbi" dell'Abate indagandone il loro rapporto stretto con il testo. È una chiave di

lettura interessante. Certi disegni divengono, anche, "iconografia", ossia documento come nel caso del "Castello de Saona". Queste illustrazioni, nel loro primivitismo, tengono conto del decorativismo, infatti, l'alternanza dell'inchiostro nero e rosso (per es. nei lineamenti dei volti, nelle cornici circolari) vuole essere una sottolineatura per chi guarda e legge; lo scambio dei colori, poi, facilita la memorizzazione. I volti sono quasi tutti maschili e ripresi di profilo e solo in rari casi hanno dei dettagli riconducibili ai personaggi.

Tali illustrazioni si possono considerare come un vero supporto iconografico: sono un documento di storia della mentalità, creano un immaginario fiabesco inserito nella realtà topografica, storica di una Città. I profili volitivi dei vari personaggi, spesso anonimi, sono spigolosi, privi di espressione ma molto incisivi e perentori. Viene ripresa la loro frontalità quali eroi antichi. Sono disegni semplici, infantili nella creazione spaziale e nelle parti anatomiche (le mani sono composte da cinque trattini esili, spesso disposti a raggera), le braccia atrofiche e lunghe, gli arti inferiori, gracili e più corti dei superiori, evidenziano il ginocchio e hanno il piede appena accennato. Solo nel caso di "Batina Ciba" - Battistina Cibo-l'Abate ritrae una donna con un ampio copricapo ed un ricco vestito. è ripresa assieme a L. Revello e "prete Guido" per illustrare il mestiere del sarto.

Questi profili così netti ben evidenziano le capacità dei vari personaggi di risolvere i problemi con l'ausilio della "geometria": dai



Pagina autografa dalla "Giometria".

geometri agli usurai. Molto importanti sono i numeri, le annotazioni, le figure geometriche semplici che accompagnano la lettura integrandola ed illustrano i vari argomenti matematici: calcolare l'area, la capacità di contenere liquidi, ecc. La meraviglia ci accompagna nel guardare la creatività del Nostro. questo suo "primitivismo"; la sua è una espressione da "arte povera", è un linguaggio che vuole spiegare la "geometria" della storia e del vivere quotidiano. Non è "pittura" nè rituale nè convenzionale. È illustrazione "ante litteram", realistica che partendo da figurazioni schematiche, lineari, arriva a disegni di uomini, di "ville", di oggetti piú definiti. Nella frontalità del disegno, a volte, introduce, per dare movimento, le bracce aperte oppure-gesto forse ritualespostate entrambe a destra o sinistra. Tutto ciò ci porta a dire che tali disegni pur restando nell'ambito tradizionale risentono, forse anche involontariamente, della stilizzazione dell'arte primitiva che rappresenta, poi, una delle costanti verso il cammino, addirittura, all'arte moderna. Vediamo che nell'arte negra e tribale, generalmente, vi è una forte connatazione emozionale ed espressiva 8, infatti, l'arte primitiva per giungere all'espressione ricorre "a una deformazione resa sino ai limiti della caricatura". I volti dell'Abate sembrano caricature e molte volte, inoltre, egli coniuga l'illustrazione con le sue forme razionali e con la funzionalità tecnicoscientifica. Possiamo, quindi, definirlo un artista? È difficile dare una risposta. È stato capace, però, di sviluppare in parallelo alle sue teorie scientifiche il suppono di un disegno "espressivo" atto a "violentare le forme sino al limite di una drammaticità caricaturale", Nell'arte del Novecento, dopo i Futuristi, non vi è stato artista moderno ad eccezione dei puristi e dei geometrici che non sia stato attratto dall'arte dei popoli primitivi: da Picasso a Matisse, da Klee a Brancusi. In tal senso l'Abate appare come un abile utilizzatore dell'illustrazione di un saggio scientifico con immagini atemporali, piane, caricaturali e con il ricorso all'oggetto comune (il denaro, la botte, la scale, ecc.) che nel nostro Cronista risponde, non alla necessità dell'"onjet trouvé" di oggi di matrice surrealista, ma a quella stretta della narrazione del trattato e del suo contenuto. Sì il testo è sempre parte integrante del disegno. È un linguaggio visuo-verbale il suo. Gio. Agostino Abate ci pare, quindi, una perso-



Pagina autografa dalla "Giometria" (particolare).

nalità di certo interesse e "moderno" nel senso del suo uso della scrittura, dei numeri, delle immagini quali "supporto" e sostegno visivo della sua scientificità. L'antico è sempre attuale e ciò vale di più nell'arte dove l'interazione tra refenza (la paleontologia, l'archeological and ance ha rivelato una moltenlicità di perconsi espressivi figurativi come nel caso de la "Diometria de figure quadre".

NOTE

- 1) E. BALDASSARRE-R. BRUNO, Schedario degli uomini illustri in Savona, Savona, 1981, p. 9. 2) Conservate a Genova nella Biblioteca Universitaria, ms. E IV 30 e E VIII 11.
- 3) A.M. DE MONTI, Compendio di memorie Historiche della Città di Savona, Roma, 1697, p. 393 (rist. anas, Forni, Bologna, 1968).
- 4) F. NOBERASCO, I cronisti savonesi e Giovan Vincenzo Verzellino, in Atti della Deputazione di Storia Patria per la Liguria, Vol. XX (1938), Savona, 1938, p. 236.
- 5) G. FARRIS, Introduzione, in "Giometria de fi-

gure quadre", Savona, 1992, p. 8.

6) G. FARRIS, op. cit., p. 8.

- 7) Così l'Assereto nel 1897 definiva alcune illustrazioni tracciate dall'Abate nelle "Cronache savonesi", si veda: Cronache savonesi dal 1500 al 1570 di Agostino Abate, arricchite di documenti inediti. pubblicate e annotate dal Dott. G. Assereto, Savona, 1897, p. 212.
- 8) E. Baj. Ecologia dell'arte, Milano, 1989, p. 14. 9) E. BAJ, op. cit., p. 119. L'espressionismo si ispirava al primitivismo (maschere tribali e certa scultura lignea medievale) arrivando alla pittura moderna: da Van Gogh ad Ensor al simbolismo di Munch. Ricordiamo che i pittori futuristi come avanguardia si rifanno proprio al primitivismo esaltandolo e definendosi "Noi futuristi primitivi di una nuova sensibilità" (frase attribuita a Boccioni o a Benedetta Marinetti). È curioso notare che il cinghiale di Altamira, mostrando la moltiplicazione delle zampe fissa il movimento dell'animale, dal contorno ben definito, anticipando l'arteficio che i futuristi utilizzeranno dal 1910 per dare il senso del movimento. È sintomatico notare che la prima nomografia su tale cinghiale veniva pubblicata nel 1906, forse da qui discende una diretta influenza dell'arte quaternaria sull'arte del Novecento. Si rimanda a: Juan Antonio Rami-REZ, Arte preistorica e primitiva, Milano, 1994, p. 16.

La pala d'altare della cappella Lamberti nel Duomo di Savona

Magda Tassinari

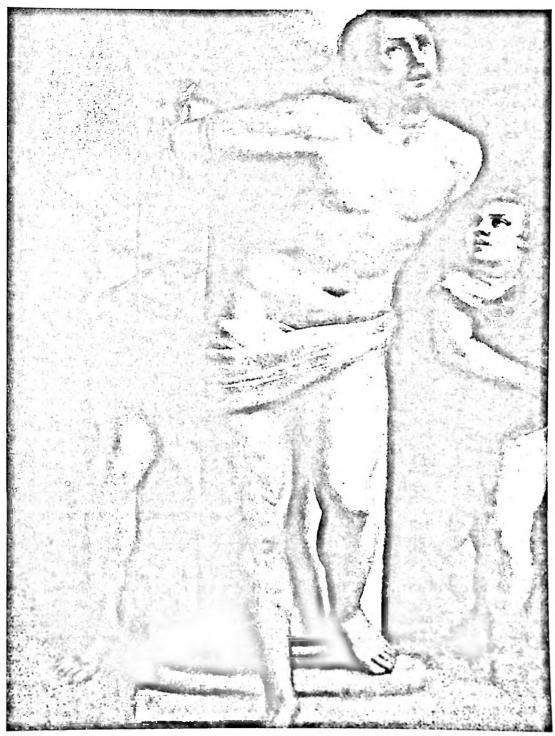
Questa segnalazione ha lo scopo di fornire un piccolo contributo alla conoscenza storica del nostro patrimonio artistico. Mi sono chiesta se fosse opportuno pubblicare nuove notizie su un'opera le cui qualità formali appaiono obiettivamente limitate; trattandosi però di un dipinto della cattedrale di Savona, mi sembra meriti riparlarne se non altro per quel valore di testimonianza storica che va comunque assegnato a tutto ciò che rientri nell'ambito dei beni culturali, secondo la più ampia accezione del termine.

Il quadro, ad olio su tela, poco noto, credo, al pubblico perché da molto tempo non esposto, è conosciuto dagli studiosi come "l'ampliamento del Cristo alla colonna di Luca Cambiaso". Conservato nei locali parrocchiali del duomo, ha oggi la strana forma di una U rovesciata, poiché privo del settore centrale, e raffigura S. Giovanni Evangelista a sinistra, un santo monaco vescovo a destra e, in alto, il Padre Eterno benedicente circondato dagli angeli. Proviene dall'altare della famiglia Lamberti (3° a sinistra), dove era collocato in origine, completo della narte interna con la Flagellazione di Cristo, più antica, ampliata perché di dimensioni non adeguate per costituire una pala d'altare, separata poi dal resto del quadro nei primi anni Sessanta a seguito del restauro eseguito dall'allora Soprintendenza alle Gallerie della Liguria e quindi esposta nel Museo del tesoro!. L'operazione di smembramento delle due tele era stata determinata probabilmente da motivazioni di carattere estetico, in considerazione della notevole differenza qualitativa e della evidente distanza cronologica fra le parti che componevano il dipinto: quella centrale, attribuita tradizionalmente a Luca Cambiaso, e il suo ampliamento, assegnato a Stefano Robatto.

Nonostante costituissero un solo quadro, le due opere sono sempre state considerate separatamente sia dalla passata storiografia locale sia dagli storici dell'arte attuali. Non si conoscono le origini né il committente del *Cristo alla colonna*, la parte centrale, attribuito concordemente a Luca Cambiaso (Moneglia, 1427-El Escorial, 1585) a partire da C.G. Ratti (1780) e, dopo un confronto critico con le altre opere del pittore genovese, assegnato da G. Algeri al decennio 1560-1570².

Il quadro che costituiva il suo ampliamento è stato invece riferito per la prima volta al pittore savonese Gio Stefano Robatto (1652-1733) da T. Torteroli (1847), seguito poi da A. Bertolotto (1881) e da F. Noberasco (1929); tale attribuzione più recentemente è stata accettata da B. Barbero (1974, 1975) e da L. Magnani (1978)³.

Quest'ultimo, in uno studio esauriente sul Robatto assegna il dipinto ai primi anni dopo il ritorno del pittore a Savona dal soggiorno romano (1683) e osserva come la struttura compositiva del quadro sia ancora legata a modi tipicamente tardo-cinquecenteschi di disporre le figure come quinte scenografiche collocate rigidamente e simmetricamente sul fondo cupo.



Luca Cambiaso. Cristo alla Colonna.

Magnani avverte quindi la distanza dell'opera rispetto alla coeva produzione del pittore, incline a una maggiore libertà in considerazione della ancor viva esperienza romana, ma giustifica le evidenti incongruenze riconoscendo nel Robatto «una notevole intelligenza e capacità nel rapportarsi alla maniera del pittore cinquecentesco», manifestazioni di «una filologica attenzione alla tela antica e una propensione ancora al secolo passato». Si sofferma inoltre a considerare «l'interesse culturale che spinge i committenti a conservare un'opera di un secolo precedente, anziché sostituirla» ⁴.

Come tenterò di dimostrare più avanti, ho tuttavia l'impressione che rivolgendo attenzione e impegno critico prevalentemente agli aspetti formali dell'opera, accettando senza alcuna perplessità l'attribuzione tradizionalmente assegnatale, ne sono stati trascurati gli elementi iconografici e i motivi legati alla committenza; sono passati inosservati inoltre alcuni documenti che, pur suscitando nuovi problemi, possono far luce su alcuni aspetti di questa singolare pala d'altare.

Nel corso di una ricerca sulle fasi costrutive dell'altare maggiore del Duomo e sul suo prestigioso tabernacolo, ho avuto modo di rileggere con attenzione le relazioni redatte in occasione delle visite pastorali dei vescovi alla Cattedrale nel terzo e quarto decennio del Seicento (le precedenti non ci sono purtroppo pervenute), testimonianze preziose per tentare di ricostruire la situazione esistente nel momento in cui si avviava la formazione del patrimonio artistico della chiesa, come è noto consacrata nel 1605 ⁵.

A proposito della cappella dei Lamberti risultano particolarmente interessanti la relazione del 1627, ma soprattutto quelle del 1633 e del 1636, precise e accurate nella descrizione.

La prima informazione di una certa rilevanza riguarda l'intitolazione dell'altare, dedicato nell'Ottocento a S. Luigi, ma allora a S. Giovanni E. e S. Moro (Mauro); il giuspatronato ci viene confermato appartenere ai Lamberti (dal 1636 a Gio Stefano); dalla descrizione dell'interno della cappella e dei

suoi arredi si ricava che nel 1627 essa possedeva «l'altare con l'ancona di S. Gio e S. Moro, in mezzo vi è fra posto l'immagine di N.S. alla colonna, paramenti, pietra consacrata...»; la relazione del 1633 precisa meglio: «Cappella di S. Mauro. Ancona dove è dipinto il Padre eterno con una flagelatione di nostro Signore v'è da una parte S. Gio Evangelista e dall'altra S. Mauro v'è ca sua croce...»; nel 1636 si aggiungo che il reddito è di quaranta scudi annui, nel 1659 la cappella si chiama di S. Mauro Ai page 6.

Viene così finalmente ch'arra l'identità del santo monaco vescovo raffigurato nel lato destro del quadro-ampliamento; anche le altre figure del dipinto coincidono con quelle descritte nelle relazioni dal 1627: tanto da far nascere il sospetto che si tratti della stessa opera. Ma se così stanno le cose come può questa essere stata eseguita dal Robatto, nato diversi decenni piú tardi? È possibile che il Robatto dipingesse a fine secolo un nuovo quadro con lo stesso soggetto di un altro più antico completamente danneggiato, ad eccezione però della parte interna con la Flagellazione del Cambiaso? Ritengo più credibile un'altra ipotesi, e cioè che il quadro, già esistente così come è descritto nelle relazioni, necessitasse di un restauro e che il Robatto, come per altri quadri della cattedrale 7, intervenisse, ma con una "filologica attenzione" così scarsa da rendere in seguito difficilmente leggibile la mano del pittore che lo precedette.

I documenti non aiutano a conoscere l'identità di quest'ultimo né chiariscono del tutto i motivi che determinarono la scelta, da parte della committenza, di far rappresentare S. Giovanni Evangelista e S. Mauro ai lati del Cristo alla colonna.

Ai due santi era intitolata la cappellania istituita dal prete secolare Nicolò Lamberti, canonico della cattedrale, con testamento del 1586, passata tramite la sorella Despina, vedova di Ludovico de Fornari, fidecommissaria dei suoi beni, al nipote Sebastiano Lamberti de Fornari. Morti Nicolò, Despina e Sebastiano, nel 1607 Antonio e Gio Batta Lamberti, esecutori testamentari di Nicolò, assegnano la cappellania ad un altro fratello pre-

te, Gio Maria, canonico della cattedrale, che ne prende possesso abbracciando, secondo il rito, l'altare della cappella, come informano i documenti, acquistata e costruita da Sebastiano Lamberti de Fornari⁸.

Su questa figura di ricco e potente prelato è opportuno soffermarsi brevemente. Ordinato sacerdore nel 1577, arciprete e cancelliere della oscia fino al 15819, fu mandato dal vescovo Mar Francesco Costa alla corte dell'imperatore, dove restò quattordici anni; nel 1596 si trovava in Ungheria; creato conte palatino fu eletto abate di un'abbazia in Germania con il consistente reddito di 3.000 scudi; morì a Praga nel 1606. Non trascurò di mantenere vivi i legami con Savona istituendo una rendita per maritare fanciulle e per mantenere allo studio i giovani della famiglia 10; al suo contributo si deve, come abbiamo visto, la costruzione della cappella e quindi probabilmente anche la commissione del quadro per il suo altare, con i santi Giovanni Evangelista e Mauro.

Forse non è del tutto irrilevante che tra le diverse e numerose figure di S. Mauro riportate dai repertori iconografici se ne possa individuare una di abate, vescovo, di origine ungherese, tra le cui vicende biografiche e quelle di Sebastiano Lamberti si colgono singolari, significative analogie.

NOTE

1) Cfr. scheda di catalogo della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Liguria, OA n. 07/00006723 a cura di B. Barbero.

2) C.G. RATTI, Descrizione delle pitture, scolture e architetture che trovansi in alcune città, borghi e castelli delle due riviere dello stato ligure, Genova 1780, p. 36. G. ALGERI, C. VARALDO, Il museo della Cattedrale di S. Maria Assunta a Savona, Savona 1982, scheda n. 6 di G. ALGERI, pp. 36-38, fig. p. 18. Recenti saggi sull'attività grafica dell'artista hanno attribuito l'opera a G.B. Castello il Bergamasco, vedi L. MAGNANI, Luca Cambiaso da Genova all'Escorial, Genova 1995, p. 120 n. 27.

3) T. TORTEROLI, Monumenti di pittura, scultura e architettura della città di Savona, Savona 1847, p. 140; A. BERTOLOTTO, Il Duomo di Savona, Savona 1881, pp. 43-44; F. NOBERASCO, Il Duomo di Savona, Savona 1929, p. 30; Il complesso monumentale della Cattedrale di Savona, Savona 1974, p. 26; voce Gio Stefano Robatto in La Pinacoteca civica di Savona - Gli artisti, a cura di B. BARBERO, Savona 1975, pp. 282-283; L.G. MAGNANI, Gio Stefano Robatto nella cultura secentesca savonese, in "III Convegno storico savonese - Arte a Savona nel Seicento, Atti e memorie della Società Savonese di Storia Patria", n.s., vol. XII, Savona 1978, p. 100, fig. 10.

4) L.G. MAGNANI, cit.

5) M. TASSINARI, L'altare maggiore e il tabernacolo di Orazio Grassi, in "Risorse", n. 1-2 1995, pp. 5-10.

6) Archivio storico diocesano di Savona (A.V.S.), Vescovi, Visite di F.M. Spinola, anni 1627, 1633, 1636, 1639.

7) M. TASSINARI, cit., nota 5.

8) A.V.S., Cattedrale, Cappellanie, Cappellania Lamberti.

9) L. BOTTA, La riforma tridentina nella diocesi di Savona, Savona 1965, p. 53.

10) G.V. VERZELLINO, Delle memorie particolari e specialmente degli uomini illustri della città di Savona, curate e documentate da A. Astengo, II, Savona 1891, p. 133.

La Cappella della Carità nella Cattedrale di Savona

Eliana Mattiauda

L'identificazione di molti scultori operanti in Liguria nel corso del Seicento si è notevolmente sviluppata in questi ultimi anni grazie alla pubblicazione di interessanti documenti che finalmente consentono di isolare i diversi interventi nel gran numero di sculture e arredi marmorei che durante questo secolo arricchiscono chiese e oeratori.

In linea con questo tipo di indagine, ci è parso opportuno riunire le notizie relative alle vicende della prima cappella che si incontra nella navata destra della Cattedrale di Savona. Questa è stata variamente denominata nel corso dei secoli, secondo l'avvicendamento delle opere d'arte che, di volta in volta, sono state collocate sul suo altare.

L'intitolazione corrente deriva dal pregevole sepolcro marmoreo murato alla parete destra, dedicato alla memoria di Gio Francesco Corradengo Niella, morto a Savona nel 1670. Il monumento viene fatto erigere nel 1671 dai suoi eredi per essere inserito nella cappella del Crocifisso, già appartenente alla famiglia, nella chiesa di S. Francesco, eretta negli anni tra il 1652 e il 1655 fra il vecchio Ospedale S. Paolo e la piazzetta della Maddalena.

A seguito della sconsacrazione della chiesa durante il periodo napoleonico e della successiva trasformazione in abitazione, i marmi della cappella sono stati smembrati e parzialmente trasferiti nel Duomo, dove si trovano tuttora.

Secondo il Bertolotto e il Noberasco, che però non indicano la fonte della notizia, anche l'attuale altare della cappella Corradengo Niella, realizzato in marmo bianco di Carrara, incrostato di marmi policromi, con la cassa sagomata provvista ai due lati di colonne spiraliformi, proviene dalla cappella del Crocifisso di S. Francesco². Il Picconi e il Veneziani affermano invece che l'altare in questione è stato appositamente realizzato nel 1649 per la cattedrale³.

Una descrizione dello stato del monumento all'origine, se pur minima, ci deriva dalla cronaca del Lamberti: «i fideicommissari del fu Gio Francesco Corradengo Niella fecero erigere il suo sepolcro nella chiesa de' Padri Conventuali di S. Francesco, alla sua propria cappella, un bellissimo mausoleo ornato di più statue di marmo e d'una singolarmente sedente sopra il sepolcro raffigurante la Carità che stà lattando diversi poverelli bambini» ⁴.

L'opera, che in origine doveva essere sontuosa e ricca di figure, al presente comprende soltanto il piccolo sarcofago sul quale poggia un esiguo, ma animato gruppo scultoreo, formato dalla statua della Carità e da tre putti che le stanno intorno; sotto è collocata la lapide con l'iscrizione relativa al cospicuo finanziamento lasciato dal Corradengo Niella per provvedere la dote alle ragazze bisognose della città.

La pregevole composizione è sicuramente addebitabile allo scultore lombardo Giovanni Battista Casella che nel 1671 risulta impegnato con i fideicommissari di Gio Francesco Niella, i nobili Luigi Multedo, Giuliano



Sabazia 20 (1996)

Corso, Giambattista Vaccioli e Luigi Naselli, nella costruzione per il defunto di un sepolcro in marmi fini, da collocare, nella Cappella nella Chiesa di S. Francesco dei Minori Conventuali, secondo un disegno fornito dai committenti. L'atto relativo rogato dal notaio Carlo Emanuele Celesia e conservato nell'Archivio di Stato di Genova, è stato pubblicato nel 1985, ma solo successivamente è stato rapportato al marmo collocato nella cattedrale, rimasto a lungo privo di paternità 5.

Nato nel 1627, membro di una famiglia di artisti originari di Carona 6, presso Lugano, sposatosi a Genova nel 1659 e morto nel 1680, Giovan Battista Casella è uno scultore già conosciuto e apprezzato a Savona. Nel 1662 aveva ricevuto da Giulio della Rovere l'incarico di realizzare, in società con Gio. Giacomo Porta, l'alzata dell'altar maggiore della chiesa del Monastero delle Carmelitane Scalze di S. Teresa di Savona.

Insieme alle molte opere sopravvissute alla distruzione della chiesa, dal grande e bellissimo Presepe dipinto da Luciano Borzone⁷ ai bassorilievi marmorei attribuiti al Parodi 8, anche questo altare imponente e scenografico attesta la presenza al suo interno di testimonianze figurative pregevoli e raffinate. L'altare è ora collocato in Cattedrale, nella cappella del braccio sinistro del transetto.

La fama dell'artista, che doveva essere già consolidata, ci viene confermata dal fatto che nel contratto relativo all'altare viene richiesto il suo intervento diretto proprio per la formulazione della parte più prestigiosa e impegnativa, ovvero i due putti sopra il fastigio e l'impegnativo gruppo con il Carro di Elia, posizionato sopra al timpano spezzato. L'ornato del frontespizio doveva essere eseguito sul modello di quello commissionato dallo stesso Della Rovere per la chiesa delle Carmelitane a Carpentras in Valchiusa 9.

Nonostante le recenti ricerche, non è ancora possibile inquadrare compiutamente l'opera del Casella nel panorama artistico coevo né avere un quadro completo dei suoi legami con l'ambiente locale. Senza dubbio, la sua produzione è caratterizzata da una gran-

de capacità tecnica e le figure del mausoleo Corradengo Niella confermano decisamente quella «raffinatezza d'esecuzione associata a morbidezza nella resa plastica» 10, già evidenziati nell'altare dei Sauii nella chiesa del convento di S. Domenico a Genova, terminato nel 1674.

Se gli esiti più alti dello soultere sono unanimemente ravvisati nelle linamiche figure angeliche dell'altare Sauli, di certo il gruppo savonese della Carità è per vaso de una grazia, da un gusto brioso e da una leggiadria che preannunciano il gusto settecentesco.

La Cappella Corradengo Niella era in origine chiamata "della Madonnetta", da una piccola statua della Vergine che stava sull'altare; nel 1860 l'immagine della Madonna viene sostituita dall'ottocentesca statua di S. Giuseppe, scolpita in marmo da Giovanni Battista Frumento¹¹, che venti anni dopo, nel 1880, trova posto nella nicchia della parte sinistra, sostituita a sua volta da una pala del sec. XVI, già conservata nella Masseria 12.

Si tratta della preziosa ancora di Ludovico Brea con L'Assunzione della Vergine, eseguita nel 1495 per la Cappella Chiabrera della chiesa di S. Giacomo, dove si trovava ancora alla fine del sec. XVII. Trasferito a Parigi durante la dominazione napoleonica, il dipinto è stato poi restituito privo dei tre scomparti che raffiguravano rispettivamente, l'Arcangelo Gabriele, il Crocifisso e la Vergine Annunciante.

Il Noberasco ne attesta la permanenza a una parete della Cappella dell'Assunta, oggi della Misericordia e il suo successivo spostamento nella nostra cappella dove, poiché lo spazio disponibile era insufficiente, la cornice viene parzialmente ridotta 13. In seguito la pala è stata definitivamente sistemata nel Museo della Cattedrale 14.

Fino al 1820 era ancora presente nella cappella anche la tela con Cristo in croce del savonese Gio Battista Bicchio, con la rappresentazione, nella parte inferiore, della Vergine, la Maddalena, S. Chiara, S. Giovanni Evangelista, S. Francesco d'Assisi, S. Filippo Neri e S. Carlo Borromeo, dipinta nel

1667, come attesta la data apposta nel quadro. L'opera è stata poi ceduta al tribunale, dove l'errata esposizione in uno spazio troppo esiguo causa il ripiegamento su se stessa di parte della tela e compromette la lettura delle figure ai piedi della croce. Il dipinto. successivametre trasportato nella Pinacoteca Civica, è crato depositao nel 1935 presso la Chiesa di S. Andrea, come attesta una nota manoscritta apposta sul catalogo redatto da Vittorio Ponzi nel 1901 15.

Attuaimente sull'altare è collocata la Madonna di Misericordia dipinta da Gio Agostino Ratti, proveniente dalla Masseria del Duomo, probabilmente appartenente alla "macchina" celebrativa per l'altar maggiore commissionata al Ratti in occasione del secondo centenario dell'apparizione. Anche la vivace stesura del colore, a tempera su tela, qui adottata dall'artista, sembra confortare questa ipotesi 16.

Al Ratti appartengono anche i due affreschi laterali della cappella, che rappresentano rispettivamente la Vergine in gloria e Due miracoli di Nostra Signora di Misericordia.

NOTE

- 1) Per l'atto della commissione cfr. L. ALFONSO, Tomaso Orsolino e altri artisti di "Natione Lombarda" a Genova e in Liguria dal sec. XIV al XIX. Genova 1985.
- 2) A. BERTOLOTTO, Il Duomo di Savona, Savona 1881, pp. 13-14; F. NOBERASCO, Il Duomo di Savona, Savona 1929, p. 16.
- 3) G. PICCONI, Storia dell'Apparizione e de' miracoli di N.S. di Misericordia di Savona, Genova

- 1760, p. 11; P. Veneziani, Breve ristretto di alcuni avvenimenti e notizie occorsi in questa città di Savona dal principiare il presente secolo MDCC, a cura di G. Assereto in "Boll, Storico-Bibl, Subalpino", supplemento Savonese, 2, Torino 1915, p. 41; cfr. M. RICCHEBONO, Architettura religiosa a Savona in Arte a Savona nel Seicento, Atti e Memorie della S.S.S.P., n.s., vol. XIII, Savona 1979, pp. 83-84.
- 4) G.V. VERZELLINO, Delle memorie particolari e specialmente degli uomini illustri della città di Savona, II, Savona 1891, p. 453.
- 5) A. ALFONSO, op. cit.
- 6) Da Carona, presso Lugano, si sono mosse per lavorare in tutta Italia numerose famiglie accomunate da questo cognome, forse in qualche caso imparentate fra di loro. Un altro Casella, Domenico, aveva eseguito fra il 1638 e il 1643 il paliotto dell'altare della Cappella del Crocifisso nella Cattedrale di Savona, cfr. E. MATTIAUDA, I fasti della morte, la Cappella del Crocifisso, in "Risorse", anno IV, n. 1/2, 1995.
- 7) Il dipinto è ora esposto nella Pinacoteca Civica. 8) I due tondi sono murati lungo le scale di Palazzo Pozzobonello, cfr. V. Poggi, Catalogo della Pinacoteca Civica, Savona 1901, p. 20; P. Pog-GI, Catalogo della Pinacoteca Civica, Savona 1938, p. e AA.VV., Catalogo della civica collezione lapidea, in corso di preparazione.
- 9) F. LAMERA, La scultura per la "macchina" d'altare, in La Scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento, Genova 1988, p. 113 e p. 202 con scheda biografica di Giovanni Battista Casella.
- 10) F. LAMERA, op. cit., p. 202.
- 11) A. BERTOLOTTO, op. cit., p. 13.
- 12) A. BERTOLOTTO, op. cit., p. 14.
- 13) F. NOBERASCO, op. cit.
- 14) G. ALGERI, C. VARALDO, Il Museo della Cattedrale di S. Maria Assunta, Savona 1982, pp. 30, 33, 34.
- 15) V. Poggi, Catalogo della Pinacoteca Civica, Savona 1901, p. 49.
- 16) AA.VV., Il Complesso monumentale del Duomo di Savona, Savona, 1974, pp. 14-15.

Un'ardesia savonese a Cagliari?

Mauro Dadea

È tutt'altro che infrequente, in Sardegna, il rinvenimento di laterizi di età romana, i cui bolli di fabbricazione attestino inequivocabilmente una provenienza laziale!

Fenomeno antieconomico solo in apparenza: infatti questi materiali, per quanto, indubbiamente, di assai modesto valore, venivano imbarcati a Roma sulle navi onerarie, nel viaggio di andata alla volta dell'Isola, con funzione di necessaria zavorra delle stive vuote².

Il loro trasporto consentiva quindi agli armatori, al contrario di quanto, a prima vista, sarebbe potuto sembrare, una certa entrata, per quanto piccola, anche in questa occasione, altrimenti del tutto improduttiva.

Qualcosa di analogo dovette probabilmente verificarsi, molti secoli più tardi, anche per quanto riguardò il trasporto, dalla Liguria in Sardegna, di lastre d'ardesia³.

Benché, infatti, a partire dal XVI-XVII secolo, questo materiale compaia correntemente utilizzato nelle architetture locali, specie per le pavimentazioni, al contempo sembrerebbe non essere rimasta traccia documentale, almeno allo stato attuale delle conoscenze e limitatamente a Cagliari, delle relative modalità di importazione⁴.

Di qui, pertanto, l'ipotesi, forse non del tutto improbabile, che esso possa aver varcato il mare, imbarcato come zavorra, sulle navi dei numerosissimi mercanti liguri che presero, sin dal medioevo, a frequentare massicciamente i porti sardi⁵.

Nel caso infatti che, effettivamente, possa

essersi trattato di un simile trasporto di tipo "secondario", risulterebbe abbastanza comprensibile il buio documentale — almeno apparente — in proposito.

D'altra parte, mentre in Sardegna i "Genovesi" (com'erano complessivamente chiamati tutti i mercanti liguri) venivano a caricare grano, formaggio, lana grezza, pellami ed altre merci pesanti, viceversa non vi trasportavano che prodotti finiti, come vasellame pregiato (di cui, facilmente, si potrà immaginare il voluminoso imballaggio), ed in particolar modo tessuti di vario tipo 6; insomma, merci, in ogni caso, abbastanza leggere, il cui trasporto potrebbe benissimo aver richiesto un adeguato zavorramento delle stive, onde non pregiudicare la stabilità delle navi

Dunque caricare ardesia, anziché, ad esempio, semplici sacchi di sabbia, avrebbe ovviamente consentito un certo ritorno economico anche in occasione di questo, comunque, necessario adempimento tecnico.

È troppo presto, ad ogni modo, per poter dire sull'argomento alcunché di sicuro, ed in attesa di eventuali futuri riscontri archivistici, in tutti i casi auspicabili, non rimane che chiedere qualche informazione sugli antichi traffici di questa particolarissima roccia al contributo dell'archeologia.

Nello specifico, allo scavo recentemente eseguito nell'ambito dell'anticha chiesa cagliaritana detta del Santo Sepolcro⁷.

Qui, contestualmente ai lavori di restauro strutturale curati dalla Soprintendenza ai B.A.A.A.S. per le Provincie di Cagliari ed Oristano, essendosi dovuto procedere alla rimozione del vecchio pavimento tardo ottocentesco, la parallela Soprintendenza Archeologica per le Provincie di Cagliari ed Oristano è stata chiamata ad effettuare delle indagini di scavo, previe alla progettata realizzazione di un nuovo vespaio.

Esse hanno così portato al rinvenimento di una grandissima cripta funeraria, formata da due vani voltati a botte intercomunicanti, con pianta ad elle, ai quali si accedeva tramite una ripidissima scalinata a duplice rampa, chiusa, in origine, da una robusta botola lignea a doppio battente.

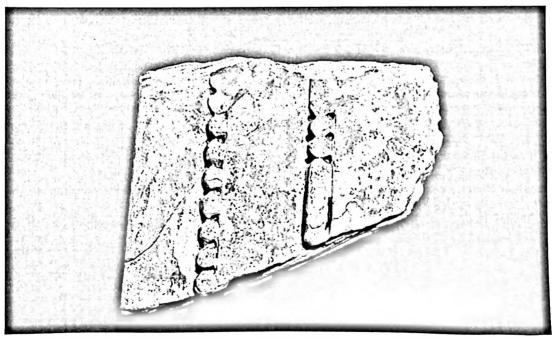
Costruito alla fine del XVII secolo, l'ipogeo dovette poi subire, alla metà del successivo, vari interventi di riattamento, di entità non ancora totalmente chiarita, per essere quindi del tutto abbandonato, nei decenni iniziali dell'Ottocento 8.

Alla fine di questo, in occasione di una ristrutturazione radicale della chiesa ad opera dell'Arciconfraternita dell'Orazione e della Morte, sua proprietaria, l'ormai inutile "carnero" (così, in spagnolo antico, venivano denominate le tipiche sepolture collettive a camera ipogeica) fu completamente ricolmato col terriccio derivante dal corrispondente ribassamento (di circa due metri) dell'antistante sagrato, il suo ingresso obliterato dalla nuova pavimentazione surricordata, e quindi dimenticato.

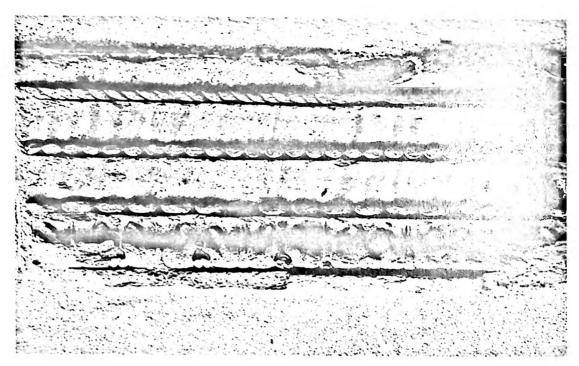
La riscoperta attuale ha costituito, insomma, un'assoluta sorpresa.

Due successive campagne di scavo, protrattesi, rispettivamente, nei mesi finali ed iniziali degli anni 1992/93 e 1994/95, per il momento hanno appena consentito di indagare circa la metà della cubatura totale del riempimento della sola prima cripta: questo sia detto giusto per inciso, onde poter avere almeno un'idea dell'immane lavoro che ancora attende gli archeologi, circostanze permettendo.

L'indagine ha restituito, anzitutto, una quantità impressionante di ossa umane (finora, già oltre otto metri cubi), ed anche moltissimi reperti vari di cultura materiale; in special modo frammenti ceramici, vitrei, com-



Cagliari. Chiesa del Santo Sepolcro. Frammento di lastra in ardesia con decorazione a perline ed astragali.



Savona. Palazzo Lamba Doria (Camera di Commercio). Lastra decorata, in ardesia, da ristrutturazioni degli anni Cinquanta, attualmente murata, a scopo decorativo, sulla parete esterna prospiciente piazzetta Salineri.

plementi dell'abbigliamento dei defunti (fibbie, bottoni, oggetti devozionali), chiodi, borchiette d'ogni tipo provenienti dalle bare, e quant'altro.

Non mancano, in tanta abbondanza testimoniale, anche tracce copiose dell'antico arredo architettonico della chiesa del Santo Sepolcro, via via allestito e rimosso nel corso delle numerose ristrutturazioni susseguitesi nei secoli.

Per lo più, si tratta di materiali tardo seicenteschi, tra i quali, venendo al punto, si segnalano diversi tipi di laggioni maiolicati liguri (interessantissimi, in particolare, i vari frammenti riferibili ad almeno due differenti pannelli con raffigurazione dello stemma della monarchia spagnola, senza dubbio appositamente commissionati⁹), e moltissimi frammenti di lastre ottagonali in ardesia relativi, almeno in apparenza, all'originaria pavimentazione dell'edificio sacro, del tipo inframezzato con quadrelli di marmo bianco, diffusissimo nel Seicento sardo.

Tuttavia, l'apporto ligure al giacimento archeologico non si limita né a queste sole categorie specifiche di materiali, né, a quanto pare, e questo solo secolo.

Infatti, per quanto finora isolati, si segnalano anche vari frammenti di cornicione modanato a gola in marmo verde ¹⁰, e, soprattutto, due frammenti di lastra decorata, per l'appunto di ardesia.

Il più piccolo, per quanto veramente esiguo (cm. 4 x 2 circa), appare comunque di una certa importanza per aver conservato, intatta, l'originaria copertura in foglia d'oro.

Il maggiore, invece, si presenta come pertinente ad una lastra di circa cm. 3 di spessore, rotta su tre lati, dalle misure residue di cm. 15 x 14,5.

Esso appare interessato da una decorazione residua consistente in una triplice banda orizzontale di fasciature a gola appena accennata, rispettivamente segnate, lungo le linee di contatto, da un motivo a perline ed astragali (astragali alquanto allungati, inframezzati da due perline) e da un altro con filo continuo di sole parline.

Nella realizzazione, non particolarmente curata, i van ekseenti costitutivi sono stati delimitati pore uso del trapano e successivi ritocchi a sonigerio.

Si tratta, iosomma, di una sorta di larga cornice, ciolla quale, per il momento, non si riesce pecaltro ad immaginare la precisa originaria funzione.

Anch'essa infatti, come rivelano le persistenti tracce del bolo di posa, presenti sulla superficie scolpita, doveva essere stata ricoperta di foglia d'oro, al pari del frammentino sopraccennato; il che, presumibilmente, parrebbe suggerirne una messa in opera ottimale in ambiente interno.

Osservazione tuttavia problematica, questa, poiché, per l'unico altro elemento tipologicamente simile noto allo scrivente, cioé la lastra scolpita, sempre in ardesia, recuperata a Savona nel corso dei moderni restauri del palazzo Lamba Doria (attuale sede della locale Camera di Commercio; il reperto è stato poi murato, a scopo decorativo, sulla parete esterna prospicente piazzetta Salineri), l'architetto scopritore suggeri — se ben si è capito — un originario utilizzo alla stregua di marcapiano 11; cosa invece abbastanza improbabile, evidentemente, nell'ambito di un edificio chiesastico, come quello cagliaritano in questione 12.

Bisognerà, dunque, rassegnarsi all'attesa, nella speranza, anche in questo caso, di future scoperte ulteriormente chiarificatrici.

Per quanto però riguarda tale confronto savonese, esso potrebbe comunque rivelarsi molto prezioso, onde poter indicare la provenienza dell'analogo frammento rinvenuto a Cagliari.

Quest'ultimo, infatti, per la sua specificità tipologica, ben difficilmente potrebbe essere attribuito all'opera di "picapedrers" locali 13; aggiuntovi, inoltre, il tipo di pietra utilizzato (di provenienza evidentemente indubbia), sembrerebbe dunque potersi con più ragione riferire, piuttosto, a scalpellini continentali.

Per quale ragione, però, attivi proprio a Savona, come preannunciato nel titolo, e non altrove 14?

In assenza di studi specifici ed esaustivi sulla stessa scultura architettonica "maggiore" della Liguria 15, una simile indicazione, per il momento, non potrà costituire, ovviamente, che una semplice ipotesi di lavoro.

Essa, tuttavia, parrebbe già perlomeno confortata da diversi indizi.

Oltre a quello costituito dal sopraccennato diretto confronto tipologico, va anzitutto sottolineata la presenza, in città, di varie botteghe di scalpellini, almeno sino agli inizi del XVI secolo, specializzate proprio nella realizzazione di complementi architettonici 16.

Oltre a quello costituito dal sopraccennato diretto confronto tipologico, va anzitutto sottolineata la presenza, in città, di varie botteghe di scalpellini, almeno sino agli inizi del XVI secolo, specializzate proprio nella realizzazione di complementi architettonici 16.

Oltre i celebri portali, alla loro opera vanno attribuiti peducci e gemme di volta, capitelli e colonne, cornicioni, bassorilievi, stipiti ed edicole d'ogni tipo.

Facile immaginare, pertanto, come esse, all'occasione, avrebbero potuto traquillamente lavorare anche su commissioni d'oltremare 17.

Nei repertori figurativi utilizzati da questi artigiani, compaiono la stragrande maggioranza dei motivi "classici" di estrazione rinascimentale, e, tra questi, anche quello, peraltro comunissimo, ad astragali e perline 18: esso, anzi, in quanto poi ripreso almeno in un altro portale seicentesco 19, dovette apparentemente aver goduto di particolare favore e conseguente diffusione, indipendentemente dalle relative tracce, non molto abbondanti, potute giungere sino ai giorni nostri 20.

Questa constatazione rende dunque abbastanza problematica, in assenza di riferimenti stratigrafici precisi desumibili, per il momento, dallo scavo archeologico, ed a causa dell'isolamento e dell'esiguità rappresentativa del reperto in esame, una sua definizione cronologica su semplice base tipologico-stilistica.

Parrebbe, ad ogni modo, maggiormente verosimile una datazione al XVI secolo; nel corso di esso, a Savona, fu infatti realizzata la maggior parte dei portali, cosa che dovrebbe anche indicare il periodo di maggior concentrazione di relative maestranze²¹.

Ad una simile ipotesi non osterebbero, d'altra parte, neppure le circostanze storiche relative ai commerci liguri in Sardegna.

Questi infatti, dopo un'iniziale notevole fioritura, nel XII-XIII secolo ²², poi, in corrispondenza alla conquista catalanoaragonese dell'Isola (XIV secolo), videro sempre più limitato il loro campo d'azione, che finì addirittura per ridursi, nel XV secolo, alle sole coste nord-occidentali ²³.

A carico dei soli "Genovesi", inoltre, fu imposta una speciale tassa, per le merci sia in entrata che in uscita (detta, appunto, "Diritto Genovese"), la cui pressione giunse quasi ad estinguere del tutto le effettive possibilità di scambio tra le due regioni ²⁴.

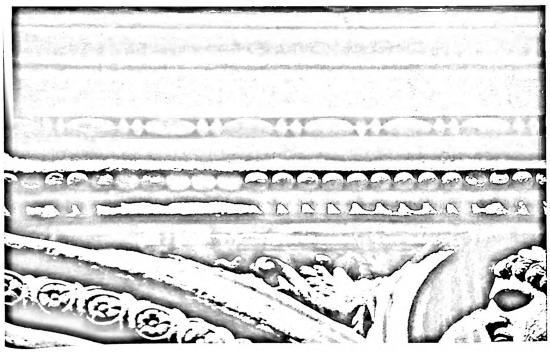
A riequilibrare i rapporti giunse quindi, as-

sai provvidenziale per gli interessi liguri, la nota "Convenzione di Madrid", del 1528, con la quale Andrea Doria ottenne dal re di Spagna la facoltà, per i sudditi della Serenissima, di poter commerciare liberamente in ogni stato della Corona Iberica, a pari condizioni con tutti gli altri mercanti 25.

«Le conseguenze furono immediate e di vaste proporzioni per la società e l'economia della Sardegna: mercanti e marinai vi si trasferirono da subito, onde poter cogliere i vantaggi offerti, oltre che dalla Convenzione di Madrid, anche da quella stipulata tra Carlo V ed il bey di Tunisi, dopo la conquista della città africana» ²⁶.

I termini del trattato prevedevano, tra l'altro, che i Liguri si insediassero stabilmente nell'Isola, con obbligo di nozze con donna sarda, e pare quindi abbastanza verosimile ipotizzare che essi abbiano pertanto potuto sentire il bisogno di trasferirvi, perlomeno, alcuni tra gli elementi maggiormente caratteristici delle loro città d'origine ²⁷.

In questi modi e circostanze, dunque, po-



Savona. Via Quarda Superiore 29r. Architrave del portale di palazzo Gentil Ricci (fine XV, inizi XVI secolo), con decorazione a perline ed astragali.

trebbero essere arrivate a Cagliari anche delle ardesie scolpite, le quali, si badi, furono messe in opera in una delle principali chiese del quartiere cagliaritano della Marina, cioé quello, anticamente, a più alta densità di abitanti forestieri, legati in special modo al commercio ²⁸.

Il che spiegherebbe la sino ad ora pressoché isolata emergenza, a Cagliari, di un'ardesia giunta già decorata, a fronte, come detto, di una più corrente importazione di materiale semplicemente semilavorato, in pratica protrattasi, con alterne fortune, sino ai tempi attuali.

NOTE

- * Un particolare ringraziamento al prof. Carlo Varaldo per le generose indicazioni, all'arch. Maria Cristina Pellati per la preziosissima, indispensabile collaborazione, ed al dott. Paolo Ramagli per la realizzazione del corredo fotografico.
- 1) Su tali materiali e traffici, riassuntivamente, cfr. da ultimo R. Zucca, I laterizi della Sardegna in età fenicio-punica e romana, in La ceramica racconta la storia (Atti del Convegno. Oristano 1994), Oristano 1995, pp. 169-175.
- 2) Sulla Sardegna quale antico "Granaio dell'Urbe", cfr. P. MELONI, La Sardegna romana, II ed., Sassari 1990, pp. 107-111, 220-224.
- 3) Sull'ardesia cfr. G. BENISCELLI, Ardesia: pietra di Liguria, Genova s.d., e relativa bibliografia. Si veda, inoltre, C. Montagni, Costruire in Liguria, Genova 1993, pp. 57, 68-73, 246.
- 4) Ricerche archivistiche in tal senso si vanno compiendo ad opera di Maria Laura Ferru, che ringrazio per le cortesi anticipazioini.
- 5) Sugli antichi commerci tra Liguria e Sardegna, cfr. anzitutto F. Noberasco, I commerci savonesi del secolo XV, in "Atti della Società Savonese di Storia Patria", VII, 1924, pp. 45-123; A. Bo-SCOLO, Rapporti tra Genova e la Sardegna nel secolo XII e nella prima metà del XIII, in N. CALVINI-E. PUTZULU-V. ZUCCHI, Documenti inediti sui traffici commerciali tra la Liguria e la Sardegna nel secolo XIII, I, Padova 1957, pp. IX-XXXII; C. VARALDO, Rapporti tra Savona e la Sardegna nord-occidentale tra XV e XVI secolo, in La Sardegna nel mondo mediterraneo (Atti del primo Convegno Internazionale di Studi geografici e storici, Sassari 1978), 2, pp. 349-365; M.L. FERRU-M.F. PORCELLA, La circolazione dei prodotti liguri in Sardegna nel XVI secolo, in Atti del

- XXV Convegno Internazionale della Ceramica (Albisola 1992), Firenze 1995, pp. 227-234.
- 6) Si veda, in proposito, la bibliografia di cui alla nota precedente.
- 7) Scavi Donatella Mureddu-Mauro Dadea. Per ina prima sinteticissima notizia in proposito, cfr. "Archeologia Medievale", XXI, 1994, p. 420 (Schede 1993-94. Sardegna). Si veda, inoltre, D. SALVI, Scavi e scoperte d'archeologia postmedievale nelle provincie di Cagliari ed Oristano, in Archeologia postmedievale: l'esperienza europea e l'Italia (Atti del Convegno Internazionale di Studi. Sassari, 17-20 Ottobre 1994), c.s.
- 8) L'uso antico di seppellire dentro ed attorno alle chiese durò, a Cagliari, almeno sino al 1828, anno in cui venne formato il nuovo cimitero extraurbano di Bonaria, ulteriormente ingrandito nel 1858: cfr. G. SPANO, Guida della città e dintorni di Cagliari, Cagliari 1860, p. 301.
- 9) Questi reperti sono già stati segnalati in M.F. PORCELLA-M. DADEA, Rivestimenti maiolicati in Sardegna dal medioevo all'età moderna, in Archeologia postmedievale: l'esperienza europea e l'Italia (Atti del Convegno Internazionale di Studi. Sassari, 17-20 Ottobre 1994), c.s.
- 10) Si tratta di "marmo verde di Polcevera", o "verde di Pegli", pietre, entrambe, «note già dal XVII secolo sia come materiali da costruzione, sia come marmi decorativi»; cfr. MONTAGNI, cit., p. 64.
- 11) Cfr. E. Montagni, Il restauro del palazzi Lamba Doria a Savona, in "Prospettive", s.d. pp. 10, 22, dell'estratto. Su questo medesimo mo numento si vedano anche P. Rotondi, Il palazzo Lamba Doria a Savona, Savona 1958 (con accenno ai frammenti architettonici in oggetto alle pp. 22-25); G. Malandra, Bernardo Ferrero e il suo palazzo, Savona 1990.
- 12) Tuttavia, poiché, come già detto, l'interno della cripta fu effettuato con terriccio derivante dal ribassamento del sagrato, non è da escludere che il frammento possa anche costituire l'erratica testimonianza di una qualche antica demolizione in edifici civili della zona. Rimarrebbe però da spiegare, in tal caso, la compresenza del frammentino dorato. La doratura dell'ardesia è nota, a Savona, almeno dal XIV secolo, come bene testimonia la cosiddetta "Chiappa" dell'Assunta, cioè la lunetta a bassorilievo della porta principale dell'antico duomo sul Priamar (empiamente chiuso dai Genovesi nel 1543 e poi sacrilegamente distrutto), ora murata al di sopra della porta laterale sinistra del nuovo, cfr. AA.VV., Il complesso monumentale della cattedrale di Savona, Savona 1974, pp. 25-26. Sul miracolo attribuito a quest'immagine sacra, cfr. F. MOLTENI, Liguri di Dio, Savona-Firenze 1995, pp. 25-26. In ogni caso, la chiesa del Santo Sepolcro ebbe probabilmente, ad un certo punto, anche una decorazione architettonica in ardesia, forse addirittura un vero e

proprio portale completo, come testimoniato dal can. Giovanni Spano, il quale, prima del 1860, era in grado di segnalare un «basso rilievo in ardesia che si vede sopra la porta laterale dell'ingresso, rappresentante il Padre Eterno, col globo in mano», oggi questa scultura non esiste più, e l'incertezza riguardo la sua vera funzione deriva dal fatto che, secondo il canonico, essa «stava nel recinto dell'antico cimitero», e quindi sarebbe stata murata sulla fiancata esterna della chiesa solo in un secondo tempo. Cfr. Spano, Storia dell'arte in Sardegna. Pittura e scultura del '600 e del '700. Nuoro 1991, pp. 83-101, e relativa bibliografia. 14) Ad esempio, BENISCELLI, cit., p. 60, pubblica una fotografia del tardo portale dell'oratorio di Portofino, con architrave a perline ed astragali e soprastante lunetta con bassorilievo della Beata Vergine col Bambino e confratelli incappucciati. 15) In proposito, si vedano anzitutto T.O. DE NE-GRI, Il Ponente Ligustico. Incrocio di civiltà, Genova 1974, pp. 171-243; H.W. KRUFT, Portali genovesi del rinascimento, Firenze 1977; A. DELLE PIANE, Genova e Liguria artistica: I portali, Genova 1967 (i portali di Savona e del Ponente alle pp. 55-60).

16) Cfr., oltre i lavori di cui alla nota precedente, F. Folco, I portali del nostro centro storico, quelli del Savonese e della Riviera di Ponente, in "Sabazia", n.s. 11, 1991, pp. 7-16.

17) Ben noto, in tal senso, il caso dei rilievi scultorei liguri trasportati a Chio, fin dal Quattrocento, ad opera della locale comunità mercantile genovese; cfr. KRUFT, cit., pp. 8, 13. Per quanto riguardante, in special modo, la Sardegna, Carlo Varaldo segnala «un documento dell'8 Giugno 1514, relativo alla fornitura di un marmo sepol-

crale destinato all'Isola e lavorato in Savona»; esso, benché commissionato da un mercante sassarese, Giovanni Solinas, pare fosse tuttavia destinato al sepolcro gentilizio di una famiglia cagliaritana. Cfr. VARALDO, cit., pp. 364-365.

18) Tuttora lo si osserva, ad esempio, sugli architravi dei portali dei seguenti palazzi savonesi: Del Carretto (via Quarda Superiore, 2; fine XV, inizi XVI secolo); Gentil Ricci (via Quarda Superiore, 29 r; inizi XVI secolo); Sormano (via Pia, 4; XVI secolo). Cfr. Folco, cit., pp. 80.

19) Si tratta di quello del palazzo Sacco Multedo, in via Sacco, n. 1, del pieno X 443 secolo.

20) Cfr. supra, nota 18.

21) Cfr. supra, nota 16.

22) Cfr. supra, nota 4, in particulare Foscolo. 23) Ibidem, in particulare VARGALDO. Recenti indagini archeologiche promosse, nel nord dell'Isola, da Marco Milanese (Università di Sassari), hanno consentito il recupero di maioliche arcaiche savonesi di XV-XVI secolo (la cui presenza è stata così individuata, in Sardegna, per la prima volta), a Bosa (NU) ed a Thiesi (SS). Significativamente, pare al contempo che tale classe di materiali manchi del tutto a Cagliari e nell'intero meridione sardo; almeno, allo stadio attuale delle ricerche. Questi dati sono stati resi noti in occasione del XXVIII Convegno Internazionale della Ceramica, tenutosi ad Albisola nel Maggio 1995.

24) Cfr. FERRU-PORCELLA, cit., p. 229.

25) Ibidem.

26) Ibidem.

27) Cfr. supra, nota 17.

28) In generale, sul quartiere della Marina, anticamente detto di *Lapola, cfr.*, da ultimo, AA.VV., *Cagliari, quartieri storici. Marina*, Milano 1989.

La Sindone di Finale. Una copia inedita del sacro lenzuolo nella parrocchiale di San Giovanni Battista

Ferdinando Molteni

La devozione per la Sacra Sindone - conservata prima a Lirey dal 1353, poi a Chambery dal 1453 e successivamente a Torino dal 1578 - si diffonde in Europa soprattutto a partire dal XV secolo. Se, infatti, assai problematica appare la storia della celebre reliquia per i secoli precedenti il suo trasferimento in Occidente, avvenuto forse all'indomani del sacco crociato di Costantinopoli del 1204, piuttosto ben documentate appaiono le vicende successive alla prima notizia certa della sua presenza in Francia!

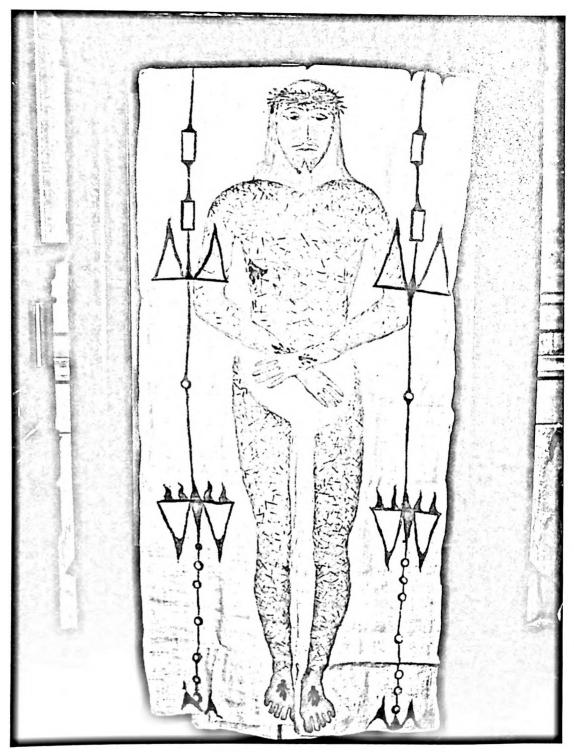
Una testimonianza della diffusione del culto per la Sindone in Occidente ci viene dallo studio delle copie che della reliquia furono realizzate a partire dal XVI secolo, delle quali la più antica, datata 1516, si trova a Lierre in Belgio. Si tratta di copie pittoriche, realizzate su teli di lino di dimensioni vicine a quelle dell'originale, che venivano affidate, col preciso intento di diffondere la devozione per la Sindone, a monasteri, conventi, parrocchie e confraternite, ma anche a famiglie dell'aristocrazia che ne facevano oggetto di culto privato. Di queste copie ne sono state recentemente censite 52 (27 datate e 25 non datate) tre delle quali - tutte datate si trovano in Liguria: due a Savona ed una ad Imperia 2.

La più antica copia ligure è quella conservata nell'oratorio dei Santi Pietro e Caterina di Savona. La tela, che misura cm 450 x 103, contiene l'immagine di Cristo con, sotto, la legenda «Extractum ex originali Taurini anno 1653» e, alla fine della scritta, è posto un

segno ornamentale identico a quello dipinto sulle copie di Acireale (1644), Torino-Cappuccine (1644), Cuneo (1653) e La Cuesta (Spagna, 1654). Tali copie dovrebbero, quindi, appartenere allo stesso autore ³.

La seconda copia di Savona è conservata nel Carmelo femminile di via Firenze, misura cm 450 x 110 e porta la scritta «Extractum ab originali. Anno Domini Taurini 1697. Fantinus fecit». È opera di Giovanni Battista Fantino, autore anche della copia della basilica di San Maurizio ad Imperia, datata 1678, e di quelle di Badolatosa (Spagna, non datata), Aglié (1708) e Gallarate (1710). Le monache di Savona conservano, oltre alla Sindone citata, altre importanti memorie della reliquia torinese: una stampa su tela, assai danneggiata, che porta citato il nome del Fantino; una su seta con la scritta «Biani fecit in Milano» e stampata a Torino presso Giovanni Testa; una su seta realizzata a Torino presso Ubertino Maruli; due anonime (una giallo-oro ed una, assai pregevole, su seta grezza) e, infine, una su cotone setificato realizzata in occasione dell'ostensione del maggio 1898. Oltre alle stampe, nell'archivio del Carmelo sono conservati cinque nastri della lunghezza della Sindone e uno della lunghezza del Santo Sepolcro 4. Tali oggetti - stampe e nastri - testimoniano di un particolare e costante legame tra il monastero savonese e la reliquia torinese.

Inedita è invece la copia sindonica - rinvenuta da monsignor Leonardo Botta e fotografata dal professor Jürgen Jensen di Amburgo - conservata nella parrocchiale di San



Finalmarina, San Giovanni Battista. Copia sindonica (particolare).

Giovanni Battista a Finale Ligure Marina.

L'opera si presenta in buono stato di conservazione, è integra (mostra soltanto due piccoli rammendi quadrati a lato del piede sinistro della figura vista da dietro) e qui di seguito se ne offre una prima descrizione sulla scia del modello di catalogazione proposto da don Luigi Fossati, autore del citato censimento.

Il lenzuolo finalese misura cm 374 x 89 ed è quindi sensibilmente più piccolo dell'originale che misura attualmente cm 436 x 110. ma sostanzialmente in linea con le dimensioni di molte altre copie conosciute 5. Non presenta alcuna scritta, né data e neppure segni particolari. Sulla copia sono riportati sia le tracce dell'incendio di Chambery del 1532 che - fatto piuttosto raro - anche quelle del cosiddetto «secondo incendio» (in realtà si tratterebbe di bruciature antecedenti la fine del XII secolo 6).

Numerose, a fronte dello scrupolo posto nell'indicazione delle tracce d'incendio. sono invece le licenze adottate dall'autore nella raffigurazione del corpo sindonico. Sul capo di Cristo il pittore ha collocato una vera e propria corona di spine (che ovviamente non compare nell'originale) e ha dipinto il volto con gli occhi aperti. La ferita sul costato è invertita, si trova infatti sul lato destro del petto come, del resto, anche la posizione delle mani: la sinistra sulla destra. Le mani sono tuttavia ritratte correttamente con le sole quattro dita visibili; le ferite sui polsi, visibili in realtà solo su quello sinistro, sono invece erroneamente presenti su tutti e due. È presente, come del resto in quasi tutte le altre copie, il particolare fantasioso della fascia femorale ai fianchi. Interessante è anche il particolare dei piedi che sono raffigurati di dimensioni sensibilmente diverse. Si tratta del tentativo di rendere l'arto destro piegato che nell'immagine originale appare infatti di dimensioni più piccole 7. La colatura di sangue sul rene, infine, è stata sovrapposta alla fascia femorale.

Allo stato attuale, della copia sindonica di Finale non sono state rinvenute tracce nei documenti, né si conserva memoria di ostensioni in questo secolo 8.

RINGRAZIAMENTI

Devo un particolare ringraziamento a don Botta per la gentilezza dimostrata nel segnalarmi l'opera e al professor Jensen per l'autorizzazione alla pubblicazione delle sue fotografie. Un caloroso ringraziamento anche alle Monache del Carmelo di via Firenze e ai Confratelli dell'oratorio dei Santi Pietro e Caterina che con squisita disponibilità hanno permesso a chi scrive la visione delle loro copie sindoniche in occasione della visita savonese di don Paul Carnart, viceprefetto della Biblioteca Apostolica Vaticana, del dottor Giovanni Morello, conservatore dei musei della Biblioteca Apostolica Vaticana e di don Claudio Paolocci, prefetto della Biblioteca Franzoniana di

NOTE

1) Una buona sintesi delle problematiche connesse alla celebre reliquia si trova in P. L. Baima Bollone, Sindone o no, Torino 1990.

2) Cfr. L. Fossati, Le copie della Sacra Sindone a confronto con l'originale e il loro valore documentario,

in «Sindon», n. s. 3 (1991).

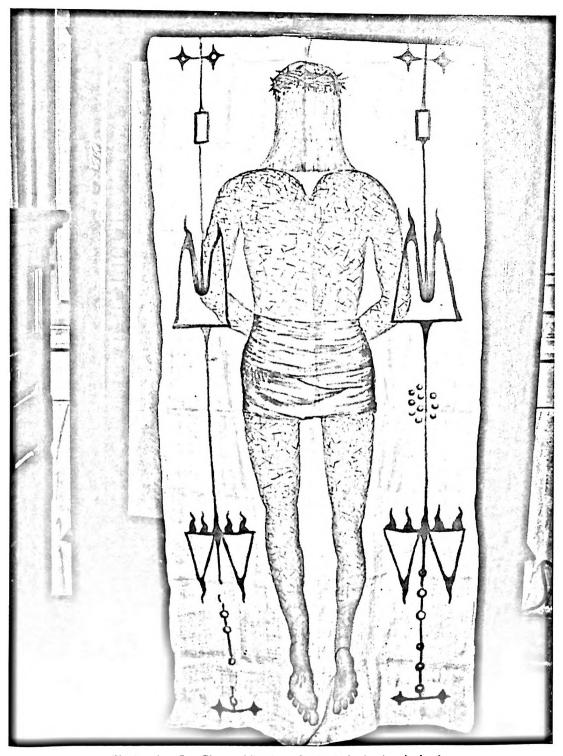
3) Cfr. Arte, storia e vita delle confraternite savonesi, Savona 1984, pp. 97-98 (scheda di R. Collu) e F. Molteni, Liguri di Dio. Storia e culto dei santi della diocesi di Savona e Noli, Savona-Firenze 1995, p. 19 4) La funzione di questi nastri era taumaturgica. Lionardo Frescobaldi, tra gli altri, nel suo celebre resoconto di viaggio in Terra Santa del 1384, parla di «certe fette di seta alla misura del Sepolcro le quali sono buone a donne che fussono sopra a partorire, cfr. Lionardo Frescobaldi, Viaggio in Egitto e in Terr Santa, in G. Bardini-F. Cardini, Nel nome di Di facemmo vela. Viaggio in Oriente di un pellegrino medievale, Roma-Bari 1991, p. 136. A La Baume, luogo leggendario della morte di Maria Maddalena, si potevano ottenere «certi cordoni de la mesura sua per lo partorire delle donne, quale mesura se piglia da una statua lignea de dicta sancta», cfr. Antonio de Beatis, Itinerario del viaggio del cardinale Luigi d'Aragona, in A. Chastel, Luigi d'Aragona. Un cardinale del Rinascimento in viaggio per l'Europa, Roma-Bari 1987, p. 259.

5) Scrive Fossati, Le copie della Sacra Sindone cit., p. 36: «Le misure [...] sono abbastanza varie e leggermente diverse le une dalle altre. Quasi mai riportano

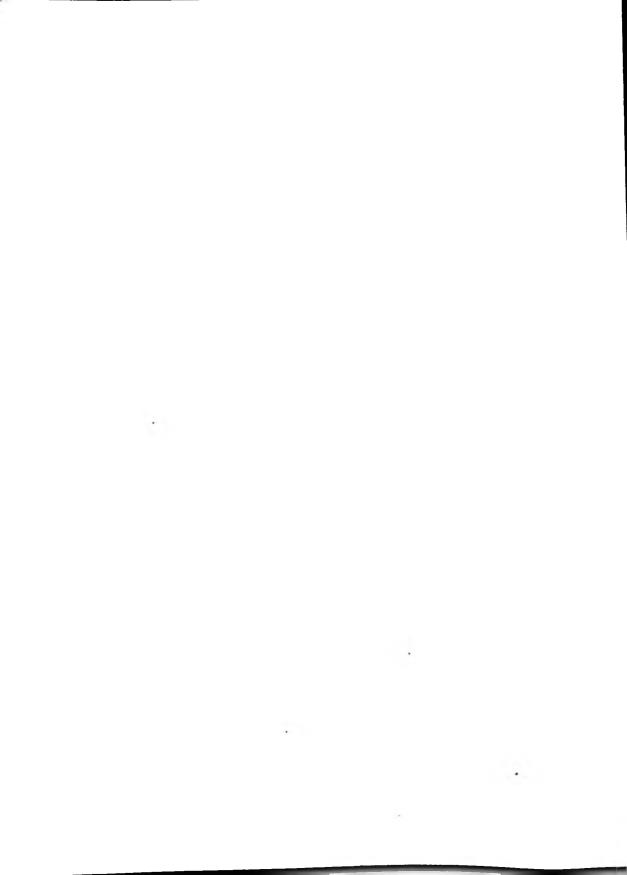
le esatte dimensioni della Sindone».

6) Le tracce di tale combustione si troverebbero già in una miniatura conservata a Budapest e risalente al 1192-1195. Cfr. Baima Bollone, Sindone cit., fig. 17. 7 Tale elemento sarebbe all'origine della tradizione iconografica del «Cristo zoppo» presente, ad esempio, in numerose monete bizantine. Cfr. Baima Bollone, Sindone cit., p. 86 e, in particolare, la riproduzione (fig. 53) del solido aureo di Romano III.

8) Un solo elemento - il particolare della ferita del costato posta a destra invece che a sinistra - la avvicina a tre copie del Fantino: quella delle Carmelitane di Savona, di Aglié e di Gallarate, le uniche tra le 52 copie note a presentare questa particolarità. Tuttavia, questo elemento, appare insufficiente a stabilire una derivazione della copia finalese da una fantinesca.



Finalmarina, San Giovanni Battista. Copia sindonica (particolare).



Indice

- 3 Giovanna Rotondi Terminiello La Pinacoteca Civica di Savona nella Fortezza del Priamàr
- 5 Eliana Mattiauda
 Per una nuova Pinacoteca:
 progetti, prospettive
 e realizzazioni
- 9 Antonella Frugoni Obiettivo museo
- 12 Maria Paola Profumo Il catalogo dei beni culturali
- 13 Tiziana Poggi

 Una didattica

 per i nostri musei
- 18 Daniela Olivieri
 Santo Stefano e i cinque devoti:
 l'affresco del monastero
 di Millesimo

- 23 Silvia Sogno
 Pietro Gara e la "Croce verde"
 donata alla Masseria
 della Cattedrale
- 30 Silvia Bottaro
 Intorno a Giovanni Agostino
 Abate "artista" primitivo
- 34 Magda Tassinari

 La pala d'altare della cappella

 Lamberti nel Duomo di Savona
- 38 Eliana Mattiauda La Cappella della Carità nella Cattedrale di Savona
- 42 Mauro Dadea
 Un'ardesia savonese a Cagliari?
- 49 Ferdinando Molteni

 La Sindone di Finale. Una copia
 inedita del sacro lenzuolo nella
 parrocchiale di San Giovanni
 Battista

.

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



CASSA DI RISPARMIO DI SENONA

| 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. An diamo 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 rappre sentano 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 Lussembur go, la nostra partecipata al 100% Banca Interpo polare 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 Corri spondenti, in ogni parte del mondo.

