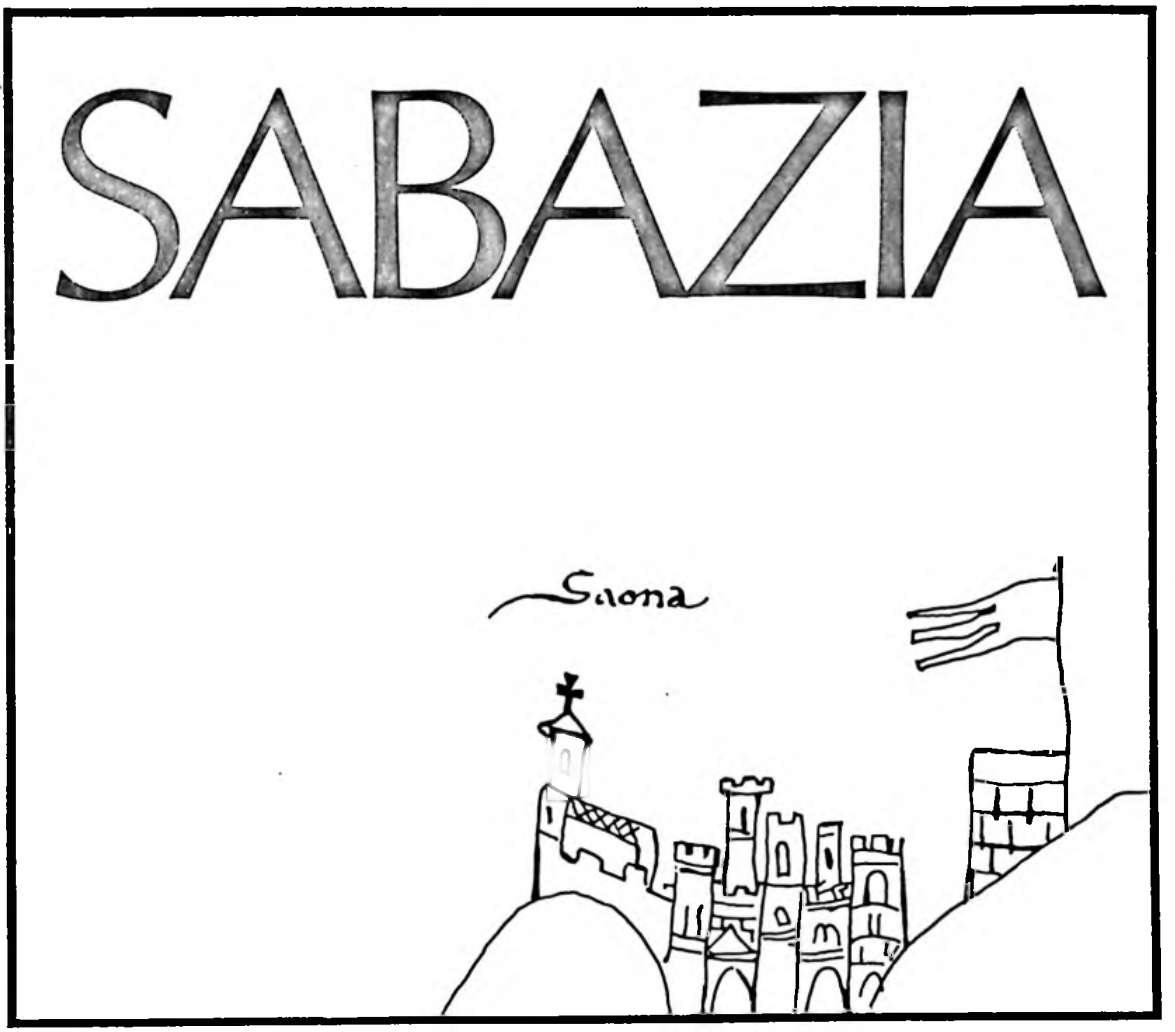
SABAZIA



1997

nuova serie 22-23

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 14/1 - 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 comprendente quota di associazione alla
Società Savonese di Storia Patria e relativi Atti, L. 50.000.

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

SOCIETA' SAVONESE
DI STORIA PATRIA
BIBLIOTECA
N° 45870
Entrato il 30 GIU. 2012

SABAZIA

QUADERNI DI STORIA, ARTE, ARCHEOLOGIA

1997 nuova serie 22-23

"La Vergine in trono", dipinto seicentesco (cm. 147x95) conservato nella Chiesa di Santa Libera a Calice.

La Chiesa di Santa Libera

Silvia Campese

LA STORIA

Ancora oggi, risalendo per un breve tratto dalla piazza di Calice verso Rialto, s'incontra una delle numerose cappelle campestri della zona: Nostra Signora della Rocca, chiamata comunemente Santa Libera.

Nell'antichità le denominazioni furono diverse: Oratorio di S. Maria, la più antica, quindi Oratorio o Cappella di Santa Maria della Rocca, poi Cappella della Beata Vergine Maria della Rocca ed infine Cappella di Nostra Signora della Rocca. La denominazione di Santa Libera fu assunta dopo l'aggiunta dell'altare dedicato a Santa Liberata e l'arrivo della statua.

Nei secoli furono costruite nella zona di Calice molte cappelle campestri, ma certamente Nostra Signora della Rocca è la più antica, anteriore all'attuale chiesa parrocchiale di San Nicolò, aperta al culto il 3 agosto 1783. La sua antichità è confermata da un documento del 1585, in cui si dichiara che l'Oratorio di Santa Maria non è più conforme alle regole e deve subire modifiche. Il monumento è quindi anteriore a questa data, anzi, per molto tempo si è data importanza ad un'indicazione numerica rinvenuta da Don Sebastiano Oddo, nativo di Calice e rettore della chiesa parrocchiale di Vene, che il 13 marzo 1722 lesse sul muro prospiciente l'altare maggiore l'iscrizione IVI (151), venuta alla luce grazie ai lavori ordinati dal vescovo di Savona Rev.mo Monsignor Durazzo.

Per molto tempo, siccome il sacerdote ha dato testimonianza con giuramento della data, si è incorsi nell'errore di considerare la cappella originaria del 151 d.C., data del tutto assurda anche perché a quei tempi non si segnavano ancora gli anni computandoli dalla nascita del Redentore e soprattutto perché non si costruivano templi cristiani alla luce del sole. La prima datazione certa è quindi quella sopraccitata del documento del 1585, cui fanno seguito il decreto con cui Monsignor Francesco Costa, nella sua visita pastorale effettuata nel paese di Calice in data 10 settembre 1588 prescrive che *"l'altare dell'Oratorio Campestre della Beata Maria si riduca secondo le regole"* e documenti dell'inizio del 1600, relativi a licenze di celebrazione.

In origine la Cappella era dedicata al culto della Madonna e in particolare alla visita resa dalla Vergine a S. Elisabetta.

L'appellativo tradizionale di Nostra Signora della Rocca può essere legato alla posizione della Cappella, costruita nelle vicinanze del fiume nel quartiere Monte e su una piccola altura. Si legge infatti nell'Inventario: *"Questa Capella ha avuto la denominatione Nostra Signora della Rocca perché fu eretta sopra una piccola rocca"*. Tuttavia è proprio da un rapporto più diretto e intenso col luogo che può nascere un'altra idea non tanto documentata, quanto istintiva ed immediata: il nome potrebbe derivare anche dalla vista della rocca di Perti che in nessun altro punto del paese si ha così completa.

Da un documento, custodito presso l'archivio Storico Diocesano, alla cartella Cappelle Campestri e datato 16 febbraio 1661, si apprende che Mons. Stefano Spinola permise l'aggiunta di un altare il quale fu costruito sul lato sinistro della cappella (spalle all'altare centrale). Questo venne dedicato a S. Liberata, poiché il culto di questa era molto vivo in Liguria anche per i continui contatti dei nostri paesi con la Spagna dove tale devozione era particolarmente sentita.

Inizialmente la ricorrenza onorata in modo

solenne era quella della Visitazione che cade il 2 di luglio. Di quel periodo, però, non abbiamo molte notizie, perché allora i massari non erano obbligati ad ufficializzare i dati per iscritto, mentre dal 1694 il Vescovo di Savona Monsignor Vincenzo Maria Durazzo, prendendo atto degli inconvenienti derivanti dalla situazione, obbligò i massari a redigere il Libro dei Conti che è un documento fondamentale per ricostruire la vita della cappella nei minimi particolari. Proprio da questo libro abbiamo la sicurezza che dal 1695 si celebravano due grandi feste con messe cantate.

Alla prima festività si era quindi aggiunta quella di Santa Liberata che cadeva il lunedì successivo alla Pentecoste. Questo fatto si verificò probabilmente già nel 1661, quando appunto si costruì l'altare dedicato a S. Liberata, cosa che aumentò la devozione e l'afflusso di fedeli anche dai paesi vicini. Proprio da quel periodo iniziò l'uso della nuova denominazione di Santa Libera che divenne comune soprattutto dopo il 1775, quando dalla Spagna giunse la statua della Santa.

Inoltre la parte destra della cappella primitiva era priva di altare, ma sul muro un affresco riproduceva la Fuga in Egitto con la Strage degli Innocenti; quindi, oltre alle due feste principali, si celebrava anche quella dei Santi Innocenti.

Erano tempi difficili per la sopravvivenza in Italia e già da allora si verificavano fenomeni di emigrazione. Non fece eccezione Calice, ma i Calicesi trasferitisi in Spagna vollero inviare una testimonianza della loro devozione a S. Liberata. In una trascrizione del manoscritto Capellino si legge che nel 1677 venne fatta forgiare in Spagna una lampada d'argento ad onore di S. Libera da quattro nativi di Calice, con il contributo di tutti gli immigrati originari del paese, i quali parteciparono con differenti somme.

Nel 1700 si sentì l'esigenza di rinnovare del tutto la cappella e venne inoltrata domanda al Vescovo di Savona, Mons. Vincenzo Maria Durazzo, che concesse in data 13 marzo 1722 licenza di abbattere la vecchia costruzione e riedificarla di nuovo.

Poiché la presenza di due altari rendeva meno equilibrata l'estetica dell'insieme si decise che nella nuova costruzione si erigessero tre altari, aggiungendo quello di destra da dedicarsi ai Santi Innocenti anche per poter conservare la frequenza alla cappella nel giorno 28 dicembre, ricorrenza appunto degli Innocenti.

Le dimensioni della nuova cappella furono così determinate: lunghezza palmi 52, larghezza palmi 24, altezza poco più di palmi 37.Gli altari sarebbero stati tre e composti ad urna, l'altare maggiore al centro, gli altri due disposti uno per lato.

Si definì anche che le finestre dovessero essere trilobate, che vi fossero due porte maestre, una verso il mare e l'altra verso levante. Anche le inferriate, che si trovavano sul frontespizio della cappella, avrebbero dovuto avere la medesima prospettiva. L'edificio sarebbe stato coperto di "*chiappe*" di lavagna, con la condizione, però, che per il tetto della cappella si usassero soltanto chiappe nuove, mentre per il tetto della Sacrestia era consentito l'uso di quelle migliori risultanti dalla demolizione. Le volte sarebbero state costruite in mattoni e l'esterno "*frettassato*" ed imbiancato.

Nel 1723 la cappella fu solennemente benedetta e aperta al culto.

Nella riedificazione della cappella erano state utilizzate parti preesistenti e tra queste il portico antistante, ovviamente però erano state portate delle modifiche. I lavori per il porticato vennero eseguiti negli anni 1725-26 e in particolare vi fu la demolizione del vecchio tetto.

Da un documento del 12 maggio 1737 si evince che un componente della prestigiosa famiglia Cesio donò una reliquia del velo della Beata Vergine col suo ostensorio d'argento dorato e, per ottenere lo spazio dove conservarla, venne spostato l'altare maggiore.

Contemporaneamente si abbellì l'interno con artistici stucchi.

Sempre nel XVIII secolo l'arredo della cappella venne completato dalla statua di S. Liberata, realizzata in Spagna e accompagnata a Calice da emigranti. Su questo avvenimento le date sono controverse: in diverse pubblicazioni viene collocato nel 1715, mentre una dicitura del Libro dei Conti nell'anno 1775 afferma: "*Per rinfresco dato nel far portare a Calice la nuova statua di S. Liberata mandata da Spagna li 12 novembre lire 1 e soldi 10*". Appare quindi più probabile questa data.

Gli ultimi anni del secolo sono burrascosi per tutta l'Europa: lo scossone rivoluzionario della Francia fa sentire i suoi effetti anche sulla vita tranquilla di Calice. Con la Campagna d'Italia le truppe napoleoniche penetrano in Liguria e dopo alterne vicende, scontrandosi con gli imperiali, arrivano nel borgo ligure ed

Un'immagine odierna della cappella di Santa Libera.

occupano la cappella di Nostra Signora della Rocca.

Di questo si ha conferma nel manoscritto Capellino che dice: *"Sono arrivati in Calice più di mille Francesi, e bisognò subito avere sbarazzato l'Oratorio, la Scuola, S. Liberata, la Confraria ed altre case, dove sono alloggiati giorni tre avendo fatto danno alle uve, fichi, fagioli e castagne; dopo tre giorni si sono ritirati in Carbuta....".*

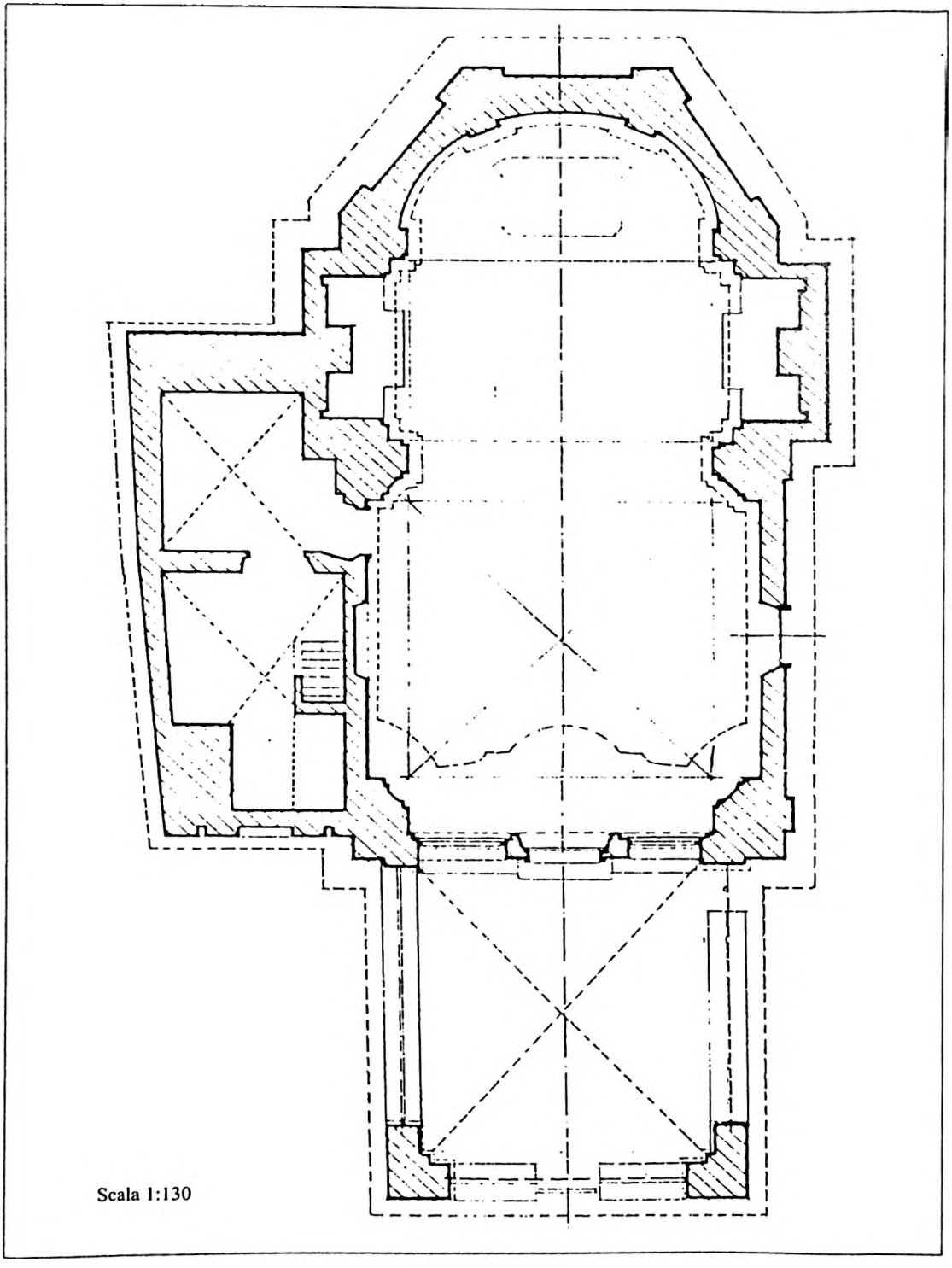
La presenza dei soldati devastò la cappella e alla loro partenza furono necessarie lunghe opere di restauro.

La cappella conosce un periodo di minor splendore quando viene aperta la strada che dal litorale giunge alla piazza di Calice senza proseguire per Rialto; S. Libera rimane esclusa dal circuito principale e le processioni votive non vi giungono più sino a quando verso la fine del secolo non viene aperto il viale che dalla piazza raggiunge la cappella.

Una notizia importante si trova nei documenti dell'Archivio Comunale, dove in una delibera del 7 maggio 1892 si legge: *"Fu trasportata la scuola nella Cappella di Santa Liberata".*

Nel 1900 ancora una volta la storia di S. Libera si intreccia con la più complessa storia della nazione. Nel 1917 alcuni prigionieri di guerra vengono inviati a Calice per provvedere ai lavori agricoli e, pur contro l'opinione pubblica, il sindaco li pone ad alloggiare nella cappella con conseguenze ovvie: danni, necessità di restauri e successiva diatriba tra i massari e il sindaco per il pagamento dei lavori. Durante la Seconda Guerra Mondiale la vita della cappella è di nuovo sconvolta: il paese viene occupato dalle truppe tedesche, da soldati della divisione Monte Rosa, dai Marò S. Marco e in particolare da una squadra speciale di questi denominata Controbanda. Le tragedie della guerra civile gravano pesantemente sulla cittadina; per necessità logistiche parecchie abitazioni private vengono requisite dagli occupanti e ancora una volta la cappella di S. Libera non viene risparmiata: la Controbanda la sceglie come sua sede con totale disprezzo per il valore sacrale dell'edificio che viene profanato dalla presenza dei militari, i quali non risparmiano le strutture e fanno sparire anche alcuni paramenti sacri.

Al termine della guerra i necessari lavori di muratura e tinteggiatura danno alla chiesetta l'aspetto odierno.



Pianta della Cappella.

DESCRIZIONE ARCHITETTONICA

Dopo i rifacimenti cui si è accennato precedentemente, la cappella ha assunto il suo aspetto definitivo.

Esternamente si presenta così: un edificio costituito da un corpo centrale, preceduto da un portico e affiancato da un campanile rettangolare il cui ultimo settore è stato sopraelevato in periodi successivi alla costruzione ori-

La facciata col portico e il campanile.

ginaria, cosa evidente se si osserva la struttura che appare già completa dopo la prima monofora.

Nella parte terminale una finestra più ampia rende visibile la campana. Il tutto è sormontato da un piccolo tetto e dalla tradizionale croce. La base del campanile è più ampia, definita frontalmente da quattro lesene, evidenziate dal contrasto del rosa della tinteggiatura e del bianco in cui sono segnati i contorni, terminanti in pseudo capitelli in stile corinzio. Le due lesene centrali proseguono sino alla base della prima cella campanaria dove sono ancora sormontate da stucchi simulanti capitelli e la monofora è inserita in un complesso decorativo che la incornicia con un triangolo finale elegantemente ornato di stucchi floreali al vertice. La lesena esterna del settore di base al di sopra della trabeazione, presenta un elemento decorativo, posato su un cubo, a forma di vaso sormontato da una sagoma simulante una fiamma.

Il portico, abbastanza profondo, ha un'ampia arcata centrale e due laterali - non adibite ad ingresso - con arco a tutto sesto.

Visione d'insieme dell'altar maggiore, ricostruito nel 1741.

La struttura dell'edificio, elegante nella sua sobrietà, è piuttosto schematica e rifugge dalle linee curve: la stessa abside non è arrotondata. Nella fiancata a levante si aprono due tipiche finestre trilobate, una porticina rettangolare di servizio e fuoriesce una piccola struttura sormontata da uno spiovente. Attorno si susseguono finti pilastri in rilievo.

La parte più importante artisticamente è la facciata al di sopra del portico che costituisce il gioiello estetico della cappella.

Sul corpo rettangolare quattro lesene sottolineate in chiave cromatica danno un elegante slancio di verticalità. Al centro una finestra trilobata riprende il motivo di quelle laterali; una leggera trabeazione divisoria ed infine il frontone triangolare che costituisce la parte più preziosamente ornata dell'esterno della cappella.

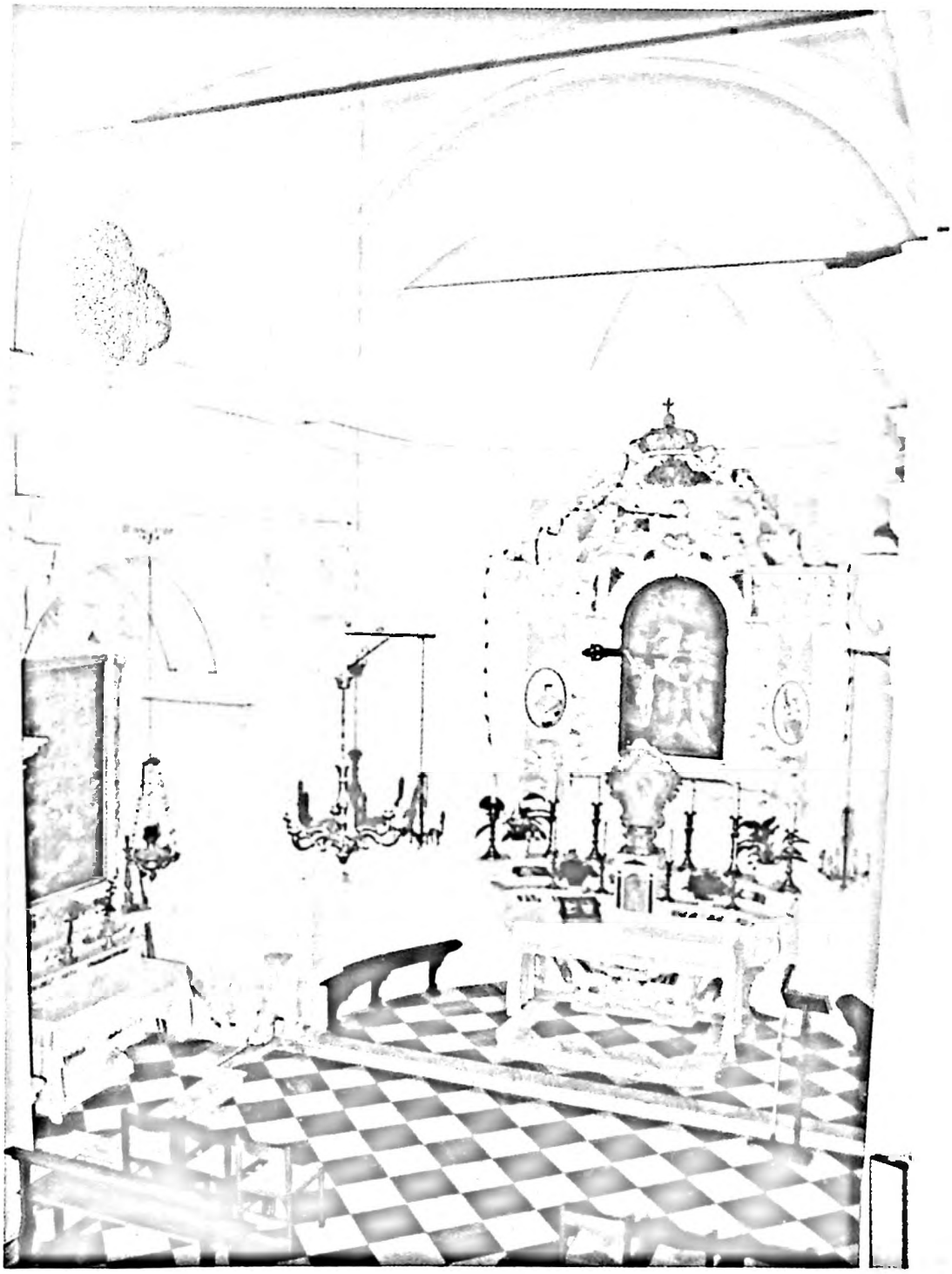
Un medaglione dipinto è incorniciato da stucchi la cui forma decorativa viene ripresa da quelli interni. La cornice del dipinto è costituita da foglie che si inseguono arrotolate su se stesse a formare una ghirlanda. Dalla base si dipartono due ramificazioni fitomorfe le quali si allargano sulla superficie in dolci volute frastagliate che si incontrano al vertice nella valva di una conchiglia. Ai lati del frontone due ornamenti a vaso, richiamanti quello del campanile, riprendono la motivazione del verticalismo, mentre su tutto domina una spoglia e lineare croce di ferro.

L'interno

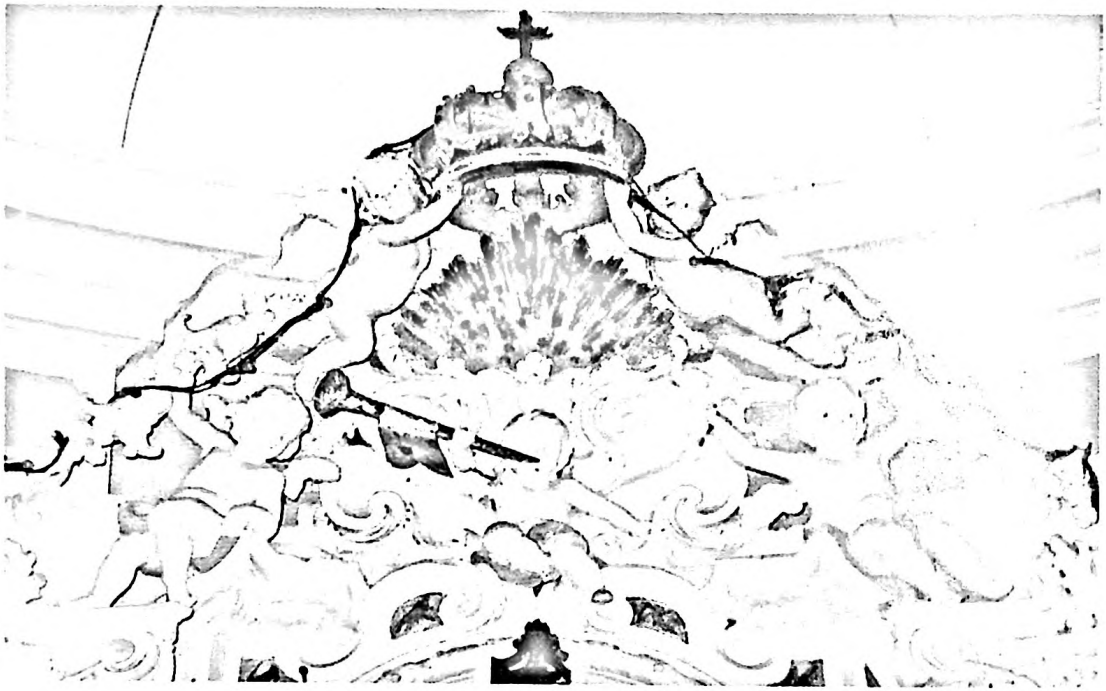
La cappella, internamente, presenta una pianta quadrangolare, terminante in un'abside semicircolare. Nella parete d'ingresso, ai lati della porta, troviamo due finestre e al di sopra una cantoria lignea. Le due pareti laterali hanno un andamento simmetrico: agli angoli di intersezione tra i lati e la parete di facciata troviamo due emipilastri quadrangolari sporgenti dai muri perimetrali e terminanti con capitelli di stile corinzio, rinnovati dalla presenza di un volto d'angelo.

La continuità dei muri laterali è interrotta da due porte, quella di destra (spalle all'ingresso) è l'entrata minore, mentre quella di sinistra immette nella sacrestia.

Nel tratto immediatamente successivo si trovano, sempre in simmetria, due spazi delimitati entrambi da due pilastri sporgenti dalla parete che creano l'impressione di una minuscola



Interno: altare maggiore e altare dei Santi Innocenti, con le relative tele.



BARTOLOMEO E DOMENICO BAGUTTI. *Particolare degli stucchi sovrastanti l'altare maggiore 1740-1743.*

cappella con i due altari minori, entrambi sopraelevati di un gradino: sulla destra (spalle all'ingresso) quello dedicato a S. Liberata, sulla sinistra quello dei SS. Innocenti.

Nel finto pilastro di destra, che confina con l'abside, è scavato lo spazio per inserirvi la statua lignea di S. Liberata.

La struttura è chiusa dall'abside semicircolare che circonda l'altare maggiore, sopraelevato di due gradini e, cosa non usuale, staccato dalla parete per permettere la conservazione della reliquia del velo della Vergine, in un tabernacolo posteriore.

Contemporaneamente allo spostamento dell'altare maggiore la cappella fu arricchita ed adornata all'interno con stucchi e capitelli eseguiti tra il 1740 e il 1743 da Bartolomeo e Domenico Bagutti. Quasi certamente queste decorazioni si ispiravano a quelle esistenti sulla facciata esterna.

Nel Libro dei Conti si trovano annotate alcune somme corrisposte, in un tempo dilazionato, agli stuccatori Bagutti per l'esecuzione di tali lavori.

Il risultato dell'opera, che rappresenta tuttora l'ornamento principale della cappella, deve aver entusiasmato i fedeli, perché perfettamente aderente al gusto dell'epoca. Gli stucchi, infatti, sono eseguiti secondo gli schemi di un tardo barocco tendente al rococò.

Colpisce la spettacolarità dell'insieme: ai lati dell'altar maggiore una schiera ascensionale di angeli che culmina nel trionfo al vertice. Qui l'esplosione gioiosa degli angeli in gloria: uno suona la tromba e due tengono una corona.

Dall'alto scendono ghirlande di fiori che seguono la verticalità degli emipilastri, coronati da capitelli corinzi. La tonalità rosata dell'ornamento ammorbidisce la solennità della struttura rendendola più umana e fruibile.

Risulta accurato anche l'ornamento degli altari laterali, dove le immagini degli affreschi sono incastonate in false cornici, le ancone, circondate da ghirlande che riprendono i motivi centrali.

Ancora adesso questi stucchi rappresentano uno degli aspetti più decorativi della cappella.

Si osserva che nella ricostruzione del 1741 fu eseguito, sopra l'altare maggiore, un gradino in meno, forse per poter meglio ammirare gli stucchi.

LE OPERE D'ARTE

Riteniamo opportuno, a questo punto, offrire una panoramica dei quadri che fanno o hanno fatto parte dell'arredo della cappella. Oltre all'impatto emotivo che offrono allo spettatore, essi hanno un intrinseco valore artistico ed è proprio per questo che ogni tela necessita di una specifica descrizione.

La Vergine in trono

Si inizia dal dipinto che appare di fattura più prevegole, "La Vergine in trono".

È una tempera su tela, ora staccata dalla tavola su cui era fissata e semplicemente appoggiata ad essa; lo stato di conservazione non è ottimale e se ne auspica il restauro.

Si tratta del quadro più antico che era già esposto nella cappella primitiva e con la riedificazione del 1722/23 fu collocato sopra l'altare centrale. Soltanto nel 1799/1800 ebbe luogo la sua sostituzione con una nuova pittura raffigurante la visita della Vergine alla cugina Elisabetta. Attualmente si trova nella chiesa parrocchiale di Calice Ligure.

A testimonianza dell'antichità dell'opera d'arte si riporta un ordine del vescovo di Savona, Francesco Maria Spinola, emesso durante la visita alla parrocchiale di Calice in data 9 ottobre 1636: *"All'oratorio di Santa Maria della Rocca si provveda all'humidità che patisce l'immagine della beata Vergine"*.

Era ritenuto un quadro di valore già in passato: lo prova una citazione tratta dall'Inventario del 1728, che lo descrive, non senza una punta di orgoglio, *"simile in tutto a quella Santa imagine di Maria Vergine, che si venera nella chiesa parrocchiale di Pia, terra di questo Marchesato"*.

Secondo Bruna Ugo potrebbe trattarsi di una copia seicentesca della "Madonna col Bambino" dipinta dal pittore senese Taddeo di Bartolo (1362/63-1422), durante un soggiorno ligure, tavola già conservata nel convento dei Padri Domenicani di Santa Caterina in Finalborgo ed attualmente esposta nella pinacoteca di Savona. Si osserva ancora che la stessa Madonna col Bambino è riprodotta in un grande dipinto esistente nell'oratorio di San Carlo, sempre a Calice Ligure, come sfondo a tre figure di santi a grandezza quasi naturale. Una scritta posta nell'angolo inferiore destro riporta, tra l'altro, la data 1668 e la parola "restaurata". La figura centrale della tela è la Vergine in trono incoronata e con in braccio il Bambino. La Maestà, dolce, ma imponente, occupa quasi tutto lo spazio del dipinto, a dimostrazione della sua sacralità che sovrasta ogni altro elemento. Se alcuni aspetti come la centralità, l'imponenza, il manto blu fanno per un attimo

"La Vergine in trono": dimensioni attuali: cm 147x95. La parte bassa è stata ripiegata al di sotto dei piedi della Madonna. Potrebbe trattarsi di una copia seicentesca della Madonna col Bambino di Taddeo di Bartolo (1362/63-1422), attualmente alla pinacoteca di Savona.

pensare alla Maestà di Duccio di Buoninsegna, ci si accorge però subito che lo spirito è ben diverso: la Vergine e il Bambino hanno una decisa corporeità che viene evidenziata dalle pieghe degli abiti e la ricerca minuziosa del decorativo è un aspetto saliente.

L'abito della Madonna, stretto in vita, è rosso, ornato da motivi rinascimentali dorati e al collo un bordo terminante in piccoli triangoli

La Vergine in trono, particolare: il volto della Madonna.

completa l'eleganza raffinata e curatissima dell'indumento. Il manto blu scuro ricopre in gran parte la figura senza annullarla, ma lasciando anzi intuire la posizione delle membra. Esso ha un'orlatura dorata ed è decorato da un'unica grossa stella a otto punte e da una miriade di piccole margherite che gli danno un tono di regalità.

Più semplice l'abito del Bambino che, pur ornato d'oro e arricchito da un colletto a piccoli disegni, è in tinta unita. Nel Bimbo la corporeità è ancora più evidente per i chiaroscuri che sottolineano le pieghe della veste, per i piccoli piedi che sbucano dalla tunica e le mani paffute che stringono un uccellino, gesto anche questo consueto nei quadri rinascimentali. La Vergine appoggia una mano sulla spalla del Bambino con un gesto affettuoso, mentre leva l'altra aperta verso gli osservatori in un atto di misericordia e insieme di distacco. Nella tela infatti non vi è coinvolgimento emotivo: la Madonna è dolce, il suo viso pallido e appena rosato in alcuni punti, è sereno, pietoso, ma non più coinvolto da passioni umane. È regina, madre di misericordia, ma altera. Anche il volto del Bimbo, pur con una lieve sfumatura di sorriso, non ha la vivacità di un fanciullo: sono due figure da adorare perché nel loro aspetto umano è implicita la sublimità del divino. Tale sublimità, del resto, è resa ancor più evidente dalle aureole e dalla corona di porpora e d'oro anch'essa finemente ornata da elementi decorativi ben calibrati.

Le figure dei quattro angeli sono volutamente minimizzate anche in termini volumetrici, ma appaiono più dinamiche. I due in basso suonano rispettivamente la mandola e il violino e presentano una simmetria cromatica incrociata negli abiti che ricorda Piero della Francesca: nero e bruno si alternano nella casacca e nella tunica. I loro sguardi convergono verso la Vergine e il centro del quadro, al contrario i due angeli che reggono la corona hanno il viso rivolto verso il lato basso e periferico della tela e ciò produce un effetto di torsione rispetto al busto e alle braccia che indicano, morbidamente curvate, il capo e la corona della Madonna, della Maestà.

La Vergine in trono. Particolare: il Bimbo che stringe tra le mani un uccellino.

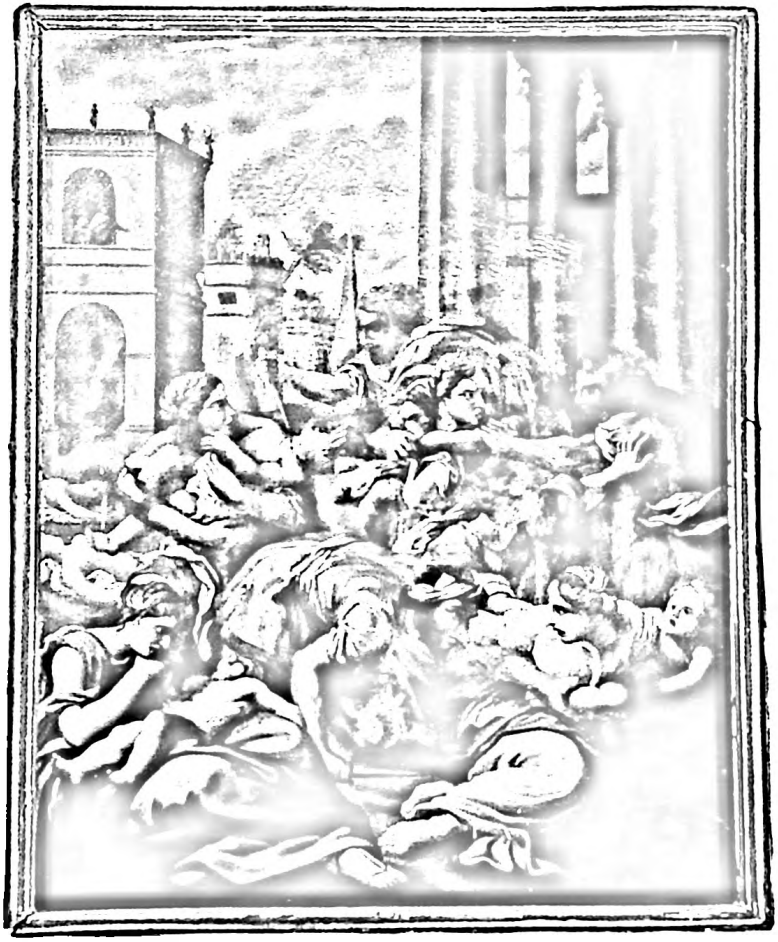
La strage dei Santi Innocenti

Sull'altare ad essi dedicato è posta la tela che rappresenta la Strage dei SS. Innocenti. Il quadro del pittore Bocchiardo (o Boccardo), intensamente drammatico, esprime un pathos e una tensione facilmente fruibili dai fedeli. Ma, al di là della forza emotiva che sprigiona anche perché rievoca un tragico episodio di sangue, la tela evidenzia un tecnicismo sapiente e preciso.

In una visione prospettica che tende a sfondare in profondità la superficie piana, si rileva uno sfondo cupo, giusta cornice per una tragedia tanto più terribile quanto più ingiusta. A sinistra una fuga di torri e palazzi massicci e minacciosi termina con alberi che nulla hanno di gioioso, anzi spicca un cipresso, nella simbologia cristiana da sempre simbolo di morte; a destra colonne susseguentisi secondo una linea curva, altissime e dai toni bruni e neri, lasciano intravedere un cielo oppresso da nubi foriere di tempesta.

In primo piano si svolge la scena in cui le figure sono ammassate in una composizione rigidamente piramidale.

I corpi aggrovigliati sono ricoperti da vesti brune o azzurro sbiadito, su cui spiccano alcuni accenni di tinte chiare e di un rosso che nulla ha di gioioso. Il bianco sfatto delle carni ignude ha già un tono cadaverico.



Bocchiardo (o Boccardo), "La strage dei Santi Innocenti". Dimensioni: cm 200x147.

Sulla sinistra l'unica figura composta in un dolore che ormai non spera più: una madre chinata tiene in braccio il cadavere del suo bimbo disteso. L'elemento più impressionante è però dato da tre figure contorte e avvinghiate: un uomo chino, con un coltello in mano, pronto a colpire, viene tenuto lontano dal braccio di una madre il cui volto, di una bellezza classica, evidenzia la forza istintiva: il corpo della donna fa da scudo al bimbo, vittima predestinata, aggrappato alla sua schiena e il cui viso esprime una paura tanto più intensa e toccante perché inconsapevole.

Seguono corpi contorti, mani tese a colpire e mani protese ad allontanare la minaccia. Salendo verso l'alto della piramide umana, i colori si fanno sempre più lividi e scuri senza neppure il tocco rischiarante del bianco.

Il vertice è dato dal capo di un uomo che sta vibrando il colpo mortale sul corpo di un bimbo disteso tenuto tra le braccia di una madre che non lotta più vinta da un destino ineluttabile. Il volto dell'uomo esprime una violenza irrazionale, tragicamente vincente.

S. Liberata tra S. Agata e S. Antonio

La tela risale al 1661, ma non risente particolarmente del dominante stile barocco. E' dolce e pacata e ispira un senso di fede serena.

Al centro di uno sfondo non particolarmente articolato, che simula una struttura architettonica scandita da semicolonne sporgenti da pareti scure e terminanti in piccoli archi, si apre una finestra illuminata da un cielo di un vivido azzurro.

Su questo elemento centrale, si staglia la figura della Santa, il cui abito, nella parte bassa, riprende l'azzurro del cielo.

La parte alta dell'abito è rossa ed è questo il tono più caldo del dipinto.

Un manto chiaro ricopre parzialmente la figura in molli drappeggi, sottolineati da un chiaroscuro utilizzato con maestria.

Il viso della Santa, sereno e non turbato da espressioni di tormento interiore, è volto verso uno dei due bimbi che ella tiene sulle braccia più come a mostrare un simbolo piuttosto che per segno di intenso affetto.

Il bianco dei piccoli corpi nudi risalta sul rosso dell'abito.

L'aureola dorata che circonda il capo della Santa e la colomba dello Spirito Santo posta proprio sopra di essa sottolineano la centralità e la sacralità della figura.

Alla destra e lievemente arretrato, con un saio scuro che non lo fa particolarmente emergere sullo sfondo è collocato S. Antonio.

Il Bimbo dritto che egli sorregge, il giglio che porta in mano, le aureole dorate del fanciullo e del Santo sottolineano il valore religioso e morale della sua presenza.

Più incisiva la figura femminile di Sant'Agata in primo piano, il cui abito, in parte ricoperto da un manto di un sereno celeste pastello, col suo rosso leggero equilibra quello vivace di S. Liberata.

La Santa reca in mano un piatto con i seni, simbolo del martirio.

E' un dipinto non particolarmente dinamico, ma quasi fissato in un senso di eterno che sottrae le figure alle drammatiche inquietudini umane nella sublimazione di una fede che è sicurezza e pace.

Quadro di S. Liberata tra Sant'Agata e Sant'Antonio. Dimensioni: cm 185x136.

La visitazione della Vergine a Santa Elisabetta

Tale dipinto, opera del pittore Tomaso Carrega (o Carega) di Porto Maurizio, fu eseguito tra il 1799 e il 1800 e sostituì l'antica pittura della Vergine in trono.

Il quadro coniuga motivazioni squisitamente emotive, tali da influire immediatamente sulla sensibilità dei fedeli, con dati tecnici ben calibrati. Ne risulta un insieme capace di un forte impatto psicologico e di produrre una identificazione mistica dell'osservatore, specialmente se donna, nei personaggi della scena rappresentata, il che era probabilmente la finalità dell'artista.

Nella tela vi è una scansione ben definita dello spazio: in basso il corpo delle figure umane nella loro corposità realistica, in alto la leggerezza del cielo, delle nuvole e dei due angeli festanti che concludono come vertice una composizione tendenzialmente triangolare.

I colori, nella parte bassa, chiari ma freddi - vi è solo la macchia rossa di un mantello - si fanno più caldi nelle immagini superiori: il volto della Vergine è estremamente pallido rispetto alle rosee carni dei putti, cinti da drappi dolcemente mossi, posti su una nube che non ha nulla di tempestoso e su uno sfondo vagamente rosato ben diverso dal cielo di un celeste pallido da cui emerge il busto della Madonna.

La concretezza del mondo umano è evidenziata dalla presenza sul lato sinistro di un cane che si lancia verso le due donne.

Le due figure maschili sono in secondo piano: quella di destra ha il volto parzialmente coperto, quella di sinistra, anch'essa non completamente visibile, assiste con sacrale rispetto alla scena di cui non è protagonista. Il suo volto esprime, in una forma un po' melodrammatica, l'accettazione di un evento con un abbandono totale.

Il messaggio del quadro, però, è il mito femminile della maternità.

Il corpo della Vergine, coperto da un abito bianco e da un manto azzurro movimentato da effetti di chiaroscuro, porta evidenti i segni della gravidanza e la mano posta sul ventre ripete un gesto usuale e consueto.

Il volto sereno, i morbidi capelli sono circondati da una aureola accentuata e da un chiarore diffuso che colloca la figura in una sfera al contempo umana e divina.

Il volto della Vergine, tuttavia, non esprime

Tomaso Carrega (o Carega): "La Visitazione della Vergine a Santa Elisabetta". Dimensioni: cm 180x105. Eseguito tra il 1799 e il 1800.

un particolare pathos interiore, ma piena accettazione di una volontà superiore di cui essa è solo strumento.

Più mossa ed intensa emotivamente è la figura di S.Elisabetta che stringe in un abbraccio protettivo la giovane.

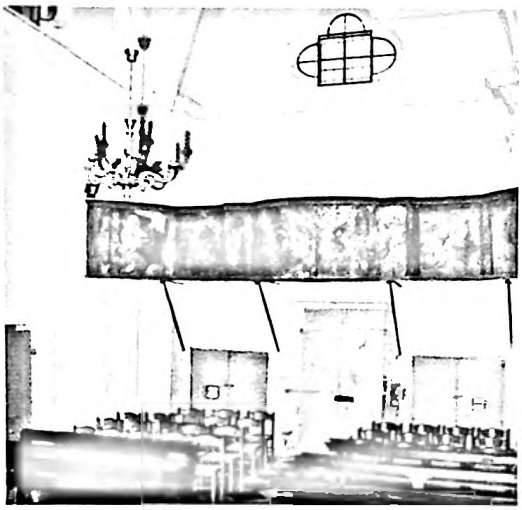
Il suo corpo quasi circonda quello della Madonna, creando una massa pittorica unica, ma ben differenziata.

I suoi abiti, infatti, sono più scuri, più mossi e il corpo quasi scompare nelle pieghe dei drappi.

Il volto è grave, assorto, con una sfumatura di sorriso. In definitiva il messaggio ai fedeli del quadro è in questa centralità del ventre della Madonna verso cui convergono le mani delle due donne.

Coro ligneo

Guardando l'interno della chiesa dall'altare maggiore, balza agli occhi la bella cantoria policroma, posta al di sopra dell'ingresso principale. E' forse l'elemento dell'interno che, insieme agli stucchi, attrae maggiormente l'attenzione.



Cantoria policroma lignea posta al di sopra dell'ingresso principale.

E' lignea e con una struttura estremamente dinamica, poiché si alternano rientranze e sporgenze concave e convesse. La linea, armonica e fluida, sembra riprendere la morbidezza melodica degli inni liturgici. Il materiale ligneo di base è dipinto a creare elementi illusionistici di una struttura architettonica, costituita da colonne ed archi, che scandiscono gli spazi. Nel centro vi sono angeli festanti in pose teatrali, i cui corpi sono in parte fasciati da drappi rossi tendenti ad attrarre e stupire. Ai due lati del riquadro centrale, in spazi minori, si affacciano angeli musici. Il primo da sinistra suona il violoncello, il secondo una lira, mentre il terzo suona il violino, sorretto da una nuvola. Nella parte destra, con corrispondenza simmetrica, il primo angelo suona il flauto, il secondo la tromba e l'ultimo, anch'esso appoggiato morbidamente su una nuvola, suona un corno che, con le curve delle sue volute, segue l'andamento ondulante della scena.

La statuta di S. Liberata

Oltre alle tele la cappella conserva una statua lignea di pregevole fattura, dedicata a Santa Liberata, dono dei Calicesi emigrati in Spagna. Essa rappresenta la Santa che tiene sulle braccia due bimbi. Su tutto spicca la tendenza al decorativo che appare particolarmente nelle vesti in cui, su uno sfondo dorato, risaltano ricami molto elaborati. Dal capo discende un manto anch'esso dorato con l'interno scuro. Il complesso delle vesti dà un senso di movimento derivante dalle morbide pieghe che creano anche un senso di concavità. Questo elemento mosso degli abiti contrasta con la fissità quasi ieratica del volto. Il viso non esprime pathos, ma è immobilizzato nei suoi tratti e lo sguardo sembra fissare nel vuoto un qualcosa di appagante e di invisibile agli altri.

Ben diverse le figure dei due bimbi che presentano una vivace dinamicità e conferiscono un tocco di leggerezza alla statua. Il putto di sinistra, le cui membra sono morbide, alza verso l'alto il viso paffuto con spontaneo garbo puerile. Il bimbo di destra, più snello nella corporatura, cinge con un braccio il collo della Santa, mentre l'altro braccio si protende leggermente in avanti e le gambe sono accavallate in posa plastica. Il viso è volto in avanti come quello della Santa, ma gli occhi esprimono dolcezza e grazia infantile.

La statua lignea di Santa Liberata, dono dei Calicesi emigrati in Spagna.

Biestro: incisioni rupestri in riparo sotto la roccia

C. Prestipino - Mario Caldera

L'area biestrese è ormai da tempo nota per la presenza di incisioni rupestri; il sito è di grande interesse per una presenza di segni incisi che, pur applicando criteri di prudenza sempre necessari nella datazione delle incisioni, paiono risalire a fasi di incisione di periodi molto antichi, che si concludono poi in epoche recenti.

Questa presenza di massi incisi testimonia una costante frequentazione dell'uomo sui soleggiati versanti biestresi, e si associa ad ulteriori tracce (ripari sotto roccia, strutture di possibile origine megalitica, ecc.) che, opportunamente indagate con scavi archeologici, fornirebbero certamente interessanti notizie sull'antropizzazione del territorio.

Allo stato attuale abbiamo soltanto una conferma della continuità, e dell'appartenenza ad una stessa matrice, di una sequenza di segni che appaiono a Biestro e nella vicina area millesimese, dove è presente un importante insediamento dell'Età del Bronzo presente sul Bric Tana, presso Millesimo [1].

Pur non volendo formulare associazioni arbitrarie tra le incisioni e l'insediamento del Bric Tana, ricorderemo come la tradizione dell'incidere la roccia conosca nell'Età del Bronzo una delle sue massime espansioni [2].

La società che si evolve in quell'epoca è ormai legata al territorio, dove sviluppa una attività agro-pastorale, e si esprime attraverso riti e culti in cui l'istoriazione della roccia è elemento significativo.

Tutto ciò parrebbe trovare conferma nella presenza di una incisione di tipo figurativo-schematico sulla *"Rocca del Castellazzo"* [3], e nella significativa tipologia di incisione del *Bric Monmartino* che pare presente, per alcuni segni, anche sul *"masso delle Croci"* del Bric della Costa, su cui però compaiono, a concludere il ciclo temporale di questa tradizione di incidere la roccia, anche croci di epoca cristiana [4].

Quindi, pur sottolineando differenze statistiche o tecniche del segno inciso, (fatto comune anche in altri siti interessati da simili manifestazioni) possiamo senz'altro affermare che il sito è stato oggetto di frequentazione di popolazioni di epoche arcaiche che praticavano l'usanza di incidere la roccia.

In epoche medievali, e probabilmente anche moderne, gli abitanti del luogo proseguirono la tradizione incidendo croci, con l'intento di "cristianizzare" segni e simboli ormai incomprensibili, ma presumibilmente ritenuti demoniaci [5].

Ad ulteriore conferma di questa interpretazione si è scoperto, nel corso di una recente ricognizione sulle pendici Nord del Bric Gazzaro, un grande masso in arenaria che conserva ancora resti di una fase di incisione coerente con il quadro generale del territorio.

Collocato a ridosso di una grande sorgente (oggi captata da un acquedotto) il masso conserva, incisa con tecnica a graffio ripassato di una punta probabilmente metallica e sottile, una figura circolare (diam. cm. 16) con coppellina all'interno; il tema del cerchio con coppellina centrale è ampiamente diffuso nell'arte rupestre italiana, ma soprattutto trova riscontro sulla sommità del Gazzaro, dove questo segno appare in un contesto di incisioni di probabile età molto antica [6].

Una piccola coppellina isolata, incisa con punta metallica la cui traccia è ben riconoscibile, si ricollega invece alle coppelle del masso inciso in località *Colla*, sopra Plodio [7].

Unico invece è il segno che appare a poca distanza dal cerchio: molto abraso e corroso, esso appare soltanto in modo parziale, ma suf-

ficiente a porre in evidenza una linea verticale intersecata da alcune linee orizzontali; il tutto inciso con punta metallica sottile usata a graffio ripassato. La tipologia di questo segno pare ricondursi ad analoghe istoriazioni presenti nell'area del Beigua[8].

I segni del masso della sorgente paiono comunque coerenti col quadro generale, pur presentando una simbologia nuova per il sito, nel caso sopra citato.

La situazione si fa veramente enigmatica, invece, nella recente scoperta di segni incisi in ripari sotto roccia sui soleggiati ed esposti pendii biestresi della località *Bricco*.

Qui, su una parete verticale, superstite di un riparo di grandi dimensioni distrutto per fare posto ad una strada carraia, appaiono alcuni segni poco visibili e di difficile lettura, ma di inequivocabile origine antropica.

La particolare posizione, a cielo aperto ed in parete verticale, non ne ha favorito la conservazione e ciò tende difficile la lettura del segno e l'identificazione della tecnica usata; inoltre essi sono ricoperti da una leggera concrezione calcarea che però, pur rendendo ardua l'interpretazione, ne certificherebbe una indubbia arcaicità.

Ai piedi della stessa parete, poco sotto il livello della carraia, si apre l'imbocco di una cavità a forma lenticolare con un diametro di m. 4 circa; la modesta altezza del vano, (m. 1,10 max) porta ad escluderne un utilizzo abitativo o comunque finalizzato ad attività pratica; tuttavia il degrado delle pareti del vano impedisce di scorgere segni di utensili o altro, per cui non è chiaro se la sua origina vada ricercata in cause naturali o in una azione antropica.

Sulla stessa quota dell'affioramento roccioso che ospita le incisioni, a circa 30 metri di distanza sulla parete di fondo di un riparo alto poco più di m. 1,70, profondo m. 2,5 e largo circa m. 6, appare una sequenza di segni, di inequivocabile origine antropica, del tutto nuovi ed estranei al panorama dell'arte rupestre locale.

Nell'arenaria rossiccia della parete verticale appaiono segni a Y o a V di grandi dimensioni, incisi molto profondamente con lo sfregamento ripetuto di una punta, presumibilmente litica e a sezione cuneiforme, profondi cm. 1,5/2 circa.

Accanto a questi segni, similari al *"polissoire"* sia per tecnica che per iconografia, appare una figura a forma ellittica, suddivisa da riquadri ricavati con linee orizzontali che intersecano una linea verticale, incisa profondamente con una punta arrotondata dal diametro di cm. 1,2 circa.

Sull'estremo opposto del riparo campeggia, sulla parete verticale, una sagoma a "ferro di cavallo", al cui centro compare una coppella; anche questa figura appare profondamente incisa con l'utilizzo di una punta arrotondata usata a sfregamento ripetuto.

Gli elementi caratterizzanti di questo gruppo di incisioni sono la tecnica di incisione e le grandi dimensioni del segno (cm. 45 per il segno reticolato, cm. 15/20 per i segni ad Y e cm. 15 x 23 per i segni a ferro di cavallo) ma è singolare sopratutto l'iconografia.

Sullo stesso affioramento, a circa m. 10 dal riparo sopra descritto, si trova un secondo "riparo" ridotto a poco più di una sporgenza del banco roccioso, di circa m. 140 di altezza per m. 3 circa di ampiezza, che presenta invece, scavate nella parete del banco affiorante, una sequenza di escavazioni a forma di "forni" di piccole dimensioni (cm. 27/35 di altezza, cm. 37/50 di larghezza e cm. 20/35 di profondità).

L'esistenza di *"forni"* di questo tipo, ma di dimensioni leggermente inferiori, è documentata sul masso delle croci di Millesimo[9], presso la *"roccia del dolmen"* del Beigua[10], e nel *"riparo dei buoi"* di Finale[11].

Le tracce di fuliggine riscontrate in almeno due di questi "forni" ci indicano che essi sono stati ripetutamente usati per accendervi dei fuochi.

L'usanza di accendere fuochi in cavità artificiali è documentata, in area valbormidese, da una struttura analoga sulla *"Rocca del Frate"* a Roccavignale[12], ma è arduo interpretarne il significato.

A completare il quadro compare infine, inciso su un affioramento roccioso inclinato su cui poggia il muro di una struttura in pietra a secco a pianta trapezoidale, compare un canaletto con una grande coppella poco profonda (diam. cm. 18, prof. cm. 3,5).

Questa composizione di coppelle e canaletti è frequente nel panorama dell'arte rupestre italiana, ed appartiene quindi ad una tematica ben riconoscibile, se pure di difficile datazione, ed ha un riscontro analogo, in sito, su una roccia incisa del Bric Tana; la struttura a pianta trapezoidale che poggia sulla roccia è probabilmente di epoca tarda, e forse ha sovrapposto altre incisioni.

Il quadro che emerge da queste nuove scoperte è fortemente problematico: la consisten-

Riparo sotto roccia n. 1: particolari.

Riparo n. 2: escavazioni a "forno".

za dei vari strati che formano il banco roccioso appare piuttosto modesta e soggetta a forte degrado; soltanto una parte dello strato affiorante su cui compaiono i segni dimostra una maggiore compattezza, e questo potrebbe averne favorito la conservazione.

La friabilità della roccia, a grana fine ma di scarsa durezza, non garantisce una lunga durata, che potrebbe avere ragion d'essere soltanto grazie alla protezione dalle intemperie offerta dal riparo. La presenza di escavazioni utilizzate per accendervi dei fuochi, che non avrebbero funzione pratica vista la dimensione dei "forni" stessi, porterebbe a valutare favorevolmente una possibile arcaicità di questi segni.

L'utilizzo di cavità artificiali per accendervi dei fuochi è, come abbiamo visto, documentata nelle rocce incise delle aree circostanti, ma il degrato della roccia e la labilità dell'indizio non ci permette una valutazione accettabile: i fuochi potrebbero essere di epoca recente, poiché i segni in oggetto si affacciano su un pianoro che reca tuttora le tracce di attività agricola ed è possibile che la loro presenza abbia attirato l'attenzione degli abitanti del luogo.

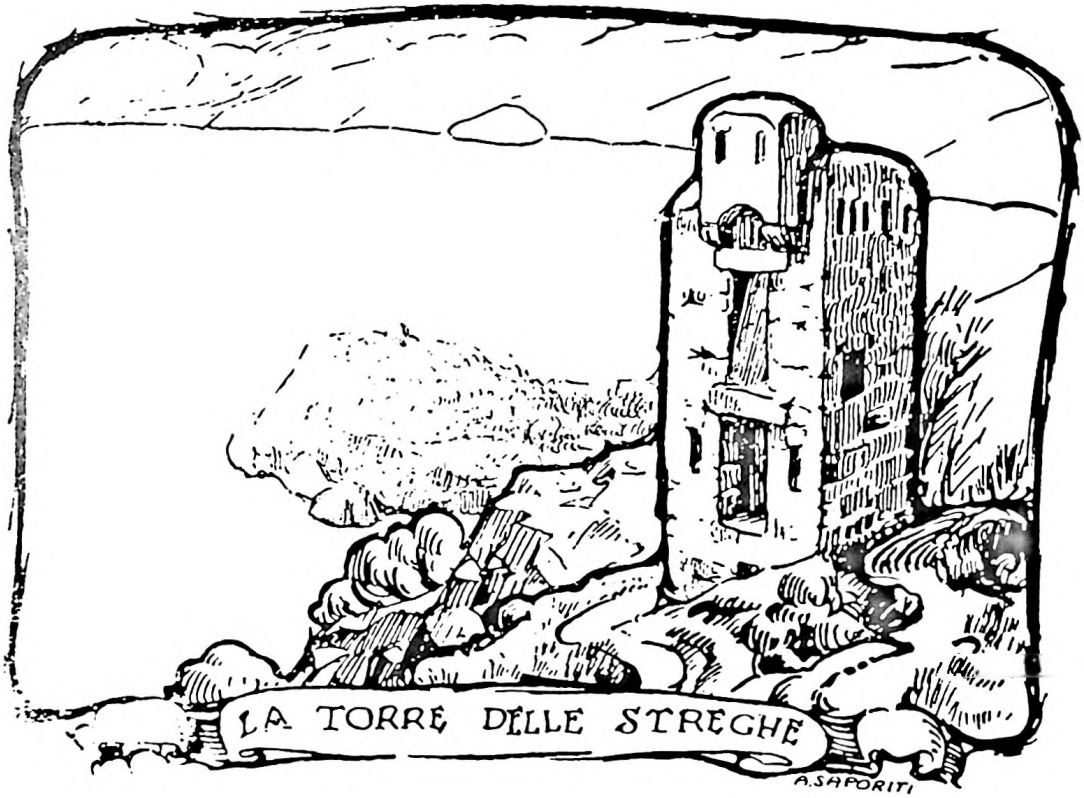
Pertanto potrebbero essere attribuite a questi contadini, e quindi ad epoche recenti, le tracce di fuliggine rilevate nei *"forni"*, o addirittura i *"forni"* stessi.

Da queste considerazioni appare chiaro che ogni interpretazione sarebbe oggi prematura ed azzardata; occorreranno indagini più approfondite, anche attraverso scavi archeologici in sito, per poter dare una valutazione accettabile del quadro.

Tuttavia, poiché esse compaiono in un contesto già noto per la presenza di tracce analoghe, riteniamo opportuno segnalare l'esistenza di queste enigmatiche incisioni, lasciando al futuro ogni ulteriore valutazione, ma sottolineando come il territorio biestrese ci ponga, ancora una volta, quesiti interessanti e degni della massima attenzione.

NOTE

1) Cfr. A. Del Lucchese - C. Ottomano - E. Starnini, *Il sito archeologico dell'Età del Bronzo del Bric Tana*, in "Bric Tana e Valle dei Tre Re un parco tra natura e storia" a cura di L. Ferrando, Millesimo, 1995, pag. 61.
2) Cfr. E. Bernardini, *L'Italia preistorica*, Roma, 1983, pag. 392.
3) Cfr. L. Oliveri, *Graffiti preistorici scoperti in Val Bormida*, in "Rivista Ingauna e Intemelia", n. 1-4, Bordighera, 1981, pag. 194-195; cfr. anche C. Prestipino, *Presenze di arte rupestre in Val Bormida*, in "Atti de II Convegno sulle incisioni rupestri in Liguria", Millesimo, 1985.
4) Cfr. C. Prestipino, *Incisioni rupestri in Val Bormida*, in "Bollettino Camuno di Studi Preistorici", n. 19, Capo di Ponte, 1981, pag. 106-107; cfr. anche L. Oliveri, *Incisioni rupestri in Val Bormida*, Cairo Montenotte, 1987, passim.
5) Per la "cristianizzazione" di rocce incise Cfr. F. Bertuzzo, C. Prestipino, M.R. Simonassi, *Oltre il segno, proposta di metodologia e schedatura per le incisioni rupestri*, Millesimo, 1998, pag. 25-23.
6) Cfr. C. Prestipino, *Arte rupestre in Val Bormida*, in "Alta Val Bormida, storia arte archeologia onomastica", Millesimo, 1982, pag. 10-58.
7) Cfr. C. Prestipino, *Croci e coppelle nell'arte rupestre valbormidese*, in «Atti del I Convegno storico "Valbormida e Riviera, economia e cultura attraverso i secoli"», Millesimo, 1983, Camerana 1985, cfr. anche L Oliveri, *Incisioni...* cit. passim.
8) Cfr. B. Pizzorno Brusarosco, *Le incisioni rupestri nell'area del Monte Beigua e nell'Alta Valle dell'Orba*, Savona, 1990, pag. 30.
9) Cfr. F. Bertuzzo, C. Prestipino, M. R. Simonassi, *Oltre il segno...* cit. pag. 166.
10) Cfr. B. Pizzorno Brusarosco, *Le incisioni...* cit. pag. 30.
11) A. Priuli, I. Pucci, *Incisioni rupestri e megalitismo in Liguria*, Ivrea, 1994, pag. 42.
12) Ved. F. Bertuzzo, C. Prestipino, M.R. Simonassi, *Oltre il segno...* cit. pag. 251-263.



La Torre delle streghe, ovvero antiche lotte tra nolesi e finalesi

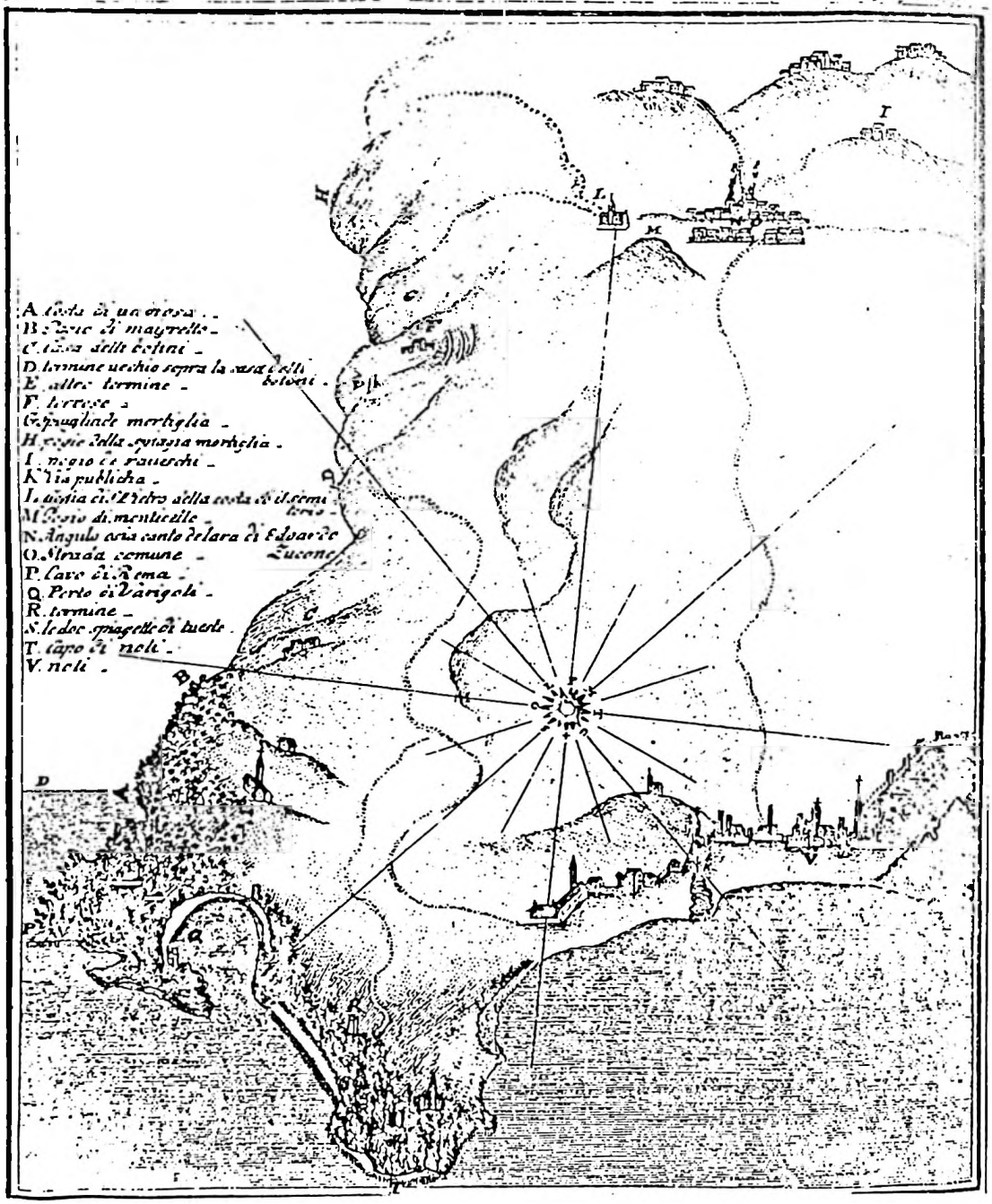
Luigi Caorsi

I Nolesi, come ci informano i documenti conservati nell'Archivio Storico, furono sovente in lotta con la gente del *Marchese del Finaro*. Il più frequente motivo di contesa era la questione dei confini che i Finalesi volevano posti a Capo Noli, in corrispondenza della chiesa di Santa Margherita, mentre i Nolesi li volevano presso lo scoglio del "Magrone" (Malpassetto).

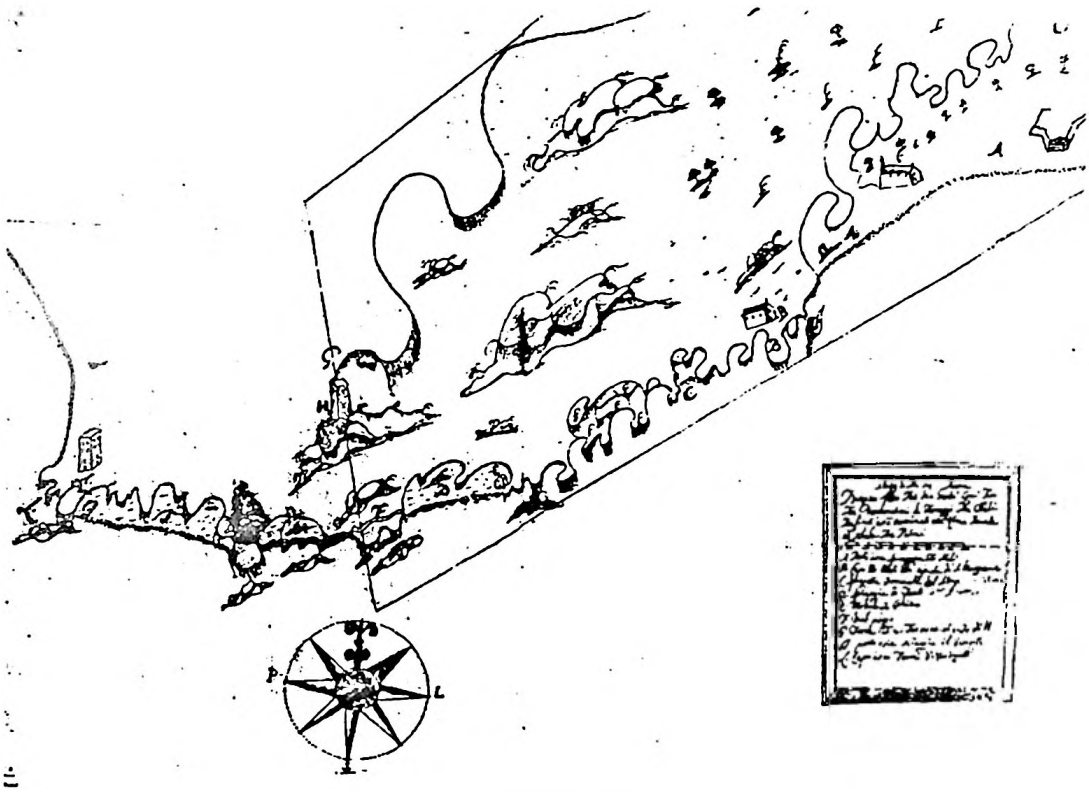
La vicenda si definì il 19 febbraio 1411 dopo l'intesa tra i marchesi Lazzarino e Giorgino Del Carretto ed i procuratori nolesi Anfreone Cialia e Francesco Lavesio, a nominare giudice il genovese M. Antonio de Strupa, fu Emanuele.

Costui fece impegnare le parti ad accordarsi e a rimettersi totalmente al suo arbitrato sotto la pena di mille fiorini d'oro. Il de Strupa stabilì che i confini dalla cala di Vadiosa (o Tuest) si dirigessero, lungo il crinale delle colline, fino a passare accanto alla Chiesa, all'Oratorio e al Cimitero di Voze, includendo definitivamente tali edifici religiosi nel territorio a giurisdizione nolese (atto rogato dal notaio Giovanni Carega)[1].

In seguito a tale accordo, i confini non



Disegno di D. Revello (1584).



Disegno di G. I. Flori (1699).

avrebbero dovuto più costituire un problema per i Nolesi. In effetti, però i guai non finirono: il "termine" [2] in località *Tuest* continuò proditoriamente ad essere demolito.

Nel 1580 i Nolesi rivolsero le loro proteste presso la Repubblica di Genova, alleata del Comune, dopo che per l'ennesima volta si videro abbattere il confine dai vicini, forti dell'appoggio spagnolo [3].

Genova, temendo la vicinanza degli Spagnoli ai suoi territori, mandò a Noli ai primi del 1581 il commissario Giorgio Centurione con una compagnia di soldati corsi, aventi il compito di sistemare in modo definitivo la questione del confine. Le Autorità e la popolazione accolsero calorosamente il capitano ed i suoi soldati, ospitandoli in diverse famiglie, a spese del Comune.

Il Commissario Centurione, per prima cosa dopo i dovuti controlli, fece ripristinare il segnale di confine e dispose per la sua sorveglianza. Non doveva essere molto agevole vigilare giorno e notte sulle impervie ed orride rocce del Malpasso, specialmente nei mesi invernali; infatti, la sera del 31 dicembre 1581, approfittando di un'assenza della guardia, il "termine" era nuovamente abbattuto. Genova, avuta la notizia, il 5 gennaio 1582 inviò una lettera di rimprovero ai Consoli nolesi:... *visto quanto sia stato da voi mal servato detto ordine e quello che dalla vostra negligenza è successo, non possiamo non ristare malissimo soddisfatti dal vostro procedere vedendo la tiepidezza vostra in negozio di tanta importanza nel quale oltre il pregiudizio pubblico havete anche voi l'Interesse particolare.... Ma perché al fatto non è rimedio e la qualità della causa non patisce dilazioni. Tratteremo altra volta di castigo che avete perciò meritato...* [4].

La lettera terminava con l'ordine di costruire una "casetta" per dare ricovero alle guardie di confine. È da rilevare che i documenti, la descrivono sempre come "casetta" (forse per non impensierire i Finalesi!). In realtà si trattava di una torretta fortificata, che ancor oggi si può vedere nascosta in mezzo ai pini di Capo Noli, sopra la località Malpasso a circa 500 metri dall'ex "semaforo" in direzione Varigotti.

Termine di confine.

La sera del 24 gennaio 1582, mentre i due "maestri da muro" Giovanni Aycardo e Thomaso Arisero erano intenti all'edificazione della torre, comparvero improvvisamente un buon numero d'uomini armati che assalirono i due muratori e confiscarono i loro attrezzi. Il capo della spedizione, Bernardo Connio salì sui muri della costruzione, e, con un martello scalzò alcune pietre da ogni angolo, facendo scrivere tutto quanto dal suo notaio. Condusse i due muratori legati in prigione a Finale, dove rimasero per tutta la notte. Il Governo nolese a seguito del fatto presentò subito formale protesta a Genova [5].

Il 3 febbraio il Commissario Centurione per incarico di Genova aprì un'inchiesta che fu poi proseguita dal Giudice Delegato di Genova Giobatta Zignago in sostituzione di Centurione, inviato in Corsica per altri servizi. Gli atti di questo processo sono riportati nel "Libro Rosso" [6].

Gli imputati Bastiano Bardino, figlio di Bernardo di Varigotti – Bernardo Rosso, figlio di Antonio – Lauri Alberti di Varigotti – Nicolao Mayneta, barigello di Finale – Nicoloso Ramondo, figlio di Battistino ed infine Bernardo Connio, savonese, fiscale di Finale, furono invitati a presentarsi il 13 febbraio al processo. Gli avvisi furono fatti, con pubbliche grida, dal messo Antonio Bonavia, nei "luoghi soliti e consueti di Noli" e con l'apposizione di un avviso scritto alla porta del palazzo di Giustizia. I colpevoli non si presentarono al processo, vennero quindi processati in contumacia e condannati a pene gravissime: Bernardo Connio, capo della violenza, fu condannato a cinquanta anni di bando da tutto il territorio della Repubblica di Genova e, nel caso fosse cadato in mano alla giustizia, sarebbe dovuto essere posto a remare in galea per venti anni. Nicoloso Ramondo di Finale fu condannato a dieci anni di bando e se arrestato, posto in galea a remare per cinque anni. Nicolao Mayneta, Bastiano Bardino, Bernardo Rosso e Lauri Alberti furono condannati a cinque anni di bando e, se catturati, posti a remare in galea per due anni.

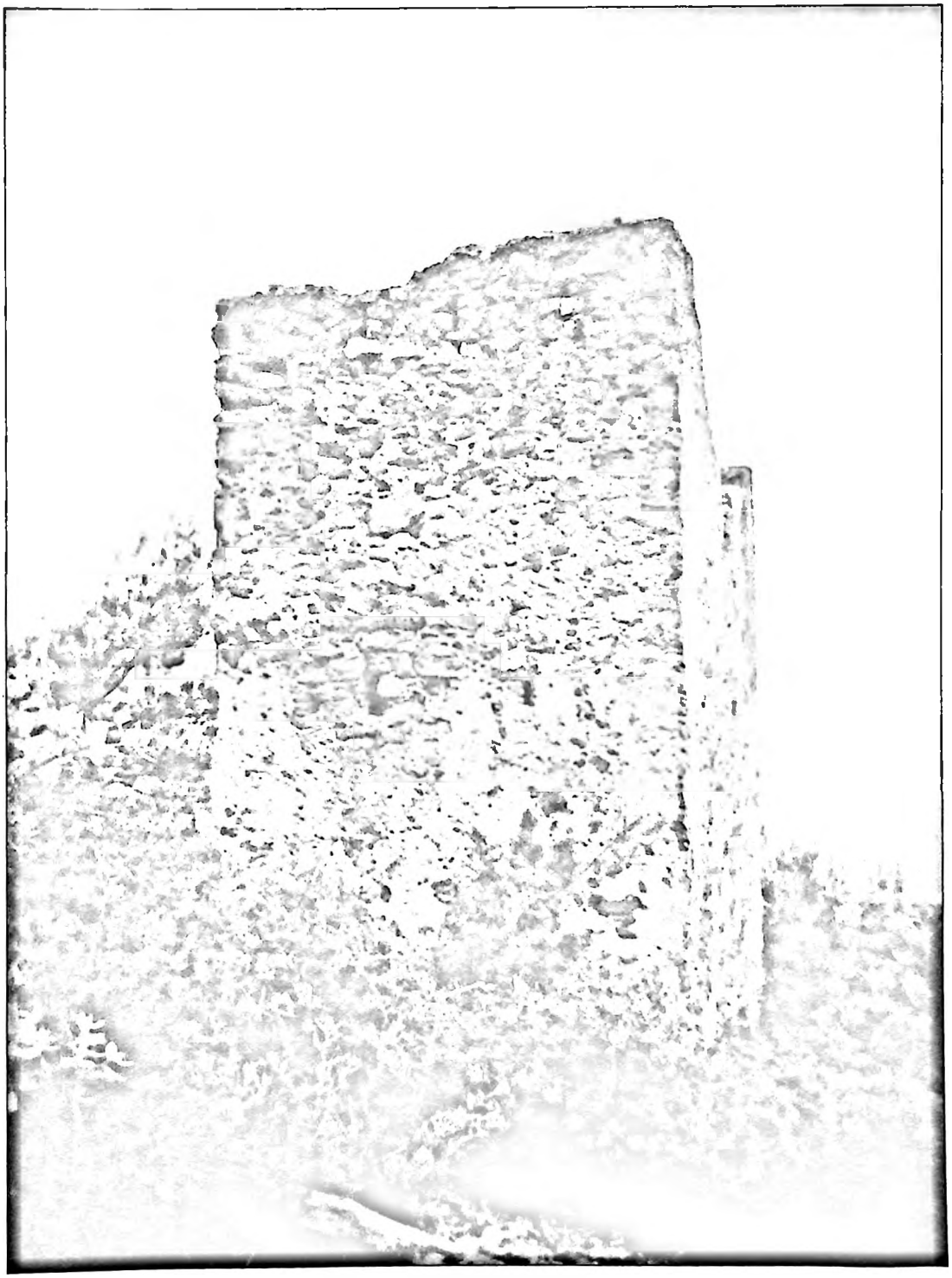
La costruzione fu quindi portata a termine: la torre ospitava giorno e notte tre guardie armate per la difesa dei confini e per il controllo della sottostante spiaggia del *Tuest*.

In una lettera del 18 febbraio 1584, mandata dal Doge di Genova all'Imperatore Rodolfo II, la torre è descritta: ... *speculam quandam vic quattuor hominum capacem, altitudinis pedum circiter duodecim, iuxta antiquum terminorum locum, in solo Naulensis territorii...* [7].

Qualche tempo dopo le guardie, stanche del servizio di una località così disagevole, si lamentarono con i Consoli nolesi, i quali mandarono Lorenzo Basso al Senato di Genova per ottenere l'esonero dall'incarico. Il 25 giugno 1582 Genova rispondeva che non era il caso di spospendere il servizio di guardia: anche se era difficoltoso era però necessario alla salvaguardia degli interessi di Noli.

È evidente che Genova, alla quale interessava il controllo sul Marchesato di Finale, coinvolse Noli in una controversia che andava ben oltre le esigenze del Comune stesso di Noli, che voleva solo difendere il suo diritto secolare di pesca nella località *Tuest* e non certo finire in guerra contro la Spagna e tanto meno contro l'Imperatore Rodolfo II d'Asburgo.

Una fonte per l'approfondimento di questi fatti è il volume: *Imperii Germanici Ius ac possessio in Genua Ligustica eiusque ditionibus*, pubblicato nel 1751. Il volume contiene ottantanove documenti, i quali sono tratti dall'Archivio Imperiale viennese, riguardanti diplomi e privilegi imperiali concessi a Genova e perlopiù inerenti il Finalese. Tra questi vi è la *Tabula Secunda* [8], estratta dalla *relatione*



La cosidetta Torre delle Streghe.

facta dai Commissari Imperiali nel 1584, in seguito alla controversia del 1581, quando Genova, tramite i Nolesi, fece costruire una torre sullo strapiombo del Tuest.

A quel tempo la Torre doveva rappresentare nel territorio per i confinanti, un vero punto strategico molto incomodo, se ripetutamente e con forza continuarono a chiederne la demolizione. Lo stesso Imperatore Rodolfo II ordinò da Praga di abbatterla entro due mesi: era il 26 gennaio 1586. La Torre rimase al suo posto ma nonostante la fermezza dimostrata dai Nolesi nel respingere sempre le pressioni, un secolo dopo, Noli fu ancora costretta ad intervenire in difesa dei propri confini di Ponente.

Dai documenti si rileva che, nel febbraio 1699, i Nolesi ricevettero l'informazione da un concittadino abitante a Finale: ... *gli uomini di Varigotti hanno supplicato l'illustrissimo Gov.re di Milano per venire à pescare dentro la Cala di Tuest sino al nostro Capo...* A difesa dei propri diritti, Noli fece giungere da Savona il cartografo Mastro Giacomo Ignazio Flori[9] con l'incarico di eseguire un *disegno pubblico*[10] della località *Tuest*. Il 5 marzo 1699 il disegno accompagnato da una lettera esplicativa fu inviato al Ser.mo Senato di Genova.

È significativo, però, che dopo oltre 400 anni la Torre, detta "delle Streghe"[11], s'erga ancora a sfidare l'unico nemico rimastole, il più implacabile: lo scorrere del tempo!

NOTE

1) Libro Rosso, pag. 7-11.

2) Libro Rosso, pag. 13: ... *fuori le mura della città di Noli verso ponente oltre e passato il Capo di Noli, si ritrova una spiaggietta di longhezza di un tiro di Archibugio in circa la quale si dice la spiaggia, o vero Cala di Tuest circumdata da una ripa sassosa et passata la ditta spiaggia verso ponente, sopra una ripa sassosa del mare ivi vicina vi si trova un termine di giurisditione fatto a modo di pilastro con calcina et pietre apparenti fuori della terra per tre palmi in circa, et nel detto pilastro vi è posto e murato uno sasso grande largo il quale per taglio d'una parte risguarda verso il mare et da l'altra parte la terra, et e, il termine che divide la giurisditione del territorio di questa Città di Noli dalla giurisditione del Finale.....*

3) Nel 1571, il Duca Albunquerque, Governatore di Milano, per conto del Re di Spagna Filippo II, previo accordo segreto con il Marchese Del Carretto, installò un presidio spagnolo nel territorio Finalese.

4) Archivio Storico Nolese.

5) Libro Rosso, pag. 26.

6) Libro Rosso, pag. 16 e seguenti. È curioso rilevare che il testimone doveva, oltre che giurare il Vero, dichiarare l'età e l'ammontare dei suoi beni, offrendo così un parametro per valutare la propria attendibilità.

7) ... *Osservatorio capace d'ospitare appena quattro uomini, dell'altezza di circa dodici piedi, presso il luogo degli antichi confini sul suolo del territorio nolese...*

8) Disegno su carta ad inchiostro ed acquerello di mm. 856x762. Opera in due copie dell'ingegnere savonese Domenico Revello del 1584; l'originale, conservato all'Archivio di Stato di Torino (Carte del Genovesato) differisce da quello pubblicato in "Imperii Germanici Ius ac possessio in Genua Ligustica" (1751) per alcuni particolari soprattutto nell'indice.

9) Archivio di stato di Genova: Pandicta confinium archivio segreto.

10) Cartulario dei Conti della Repubblica: 21 aprile 1699, pagati al Ma.o Flori per un *disegno pubblico* lire 12.

11) Denominazione di origine popolare.

Le vetrerie di Altare nella seconda metà dell'Ottocento

Guido Malandra

A metà dell'Ottocento ad Altare le vetrerie in totale o parziale attività sono quelle dei Bormioli, dei Saroldi, dei Lodi, dei Massari, dei Racchetti, dei Berruti e dei Somaglia, le prime quattro già in funzione all'inizio del secolo[1], le altre di impianto successivo.

La perdita di molte indicazioni toponomastiche rende quasi impossibile ad Altare la localizzazione delle fornaci vitree più antiche, mentre gli sconvolgimenti del territorio e le trasformazioni dell'abitato che fiancheggia l'antica strada centrale hanno talmente mutato le stesse residue strutture murarie delle fornaci ottocentesche, quando non ne le hanno addirittura completamente distrutte, che delle antiche vetrerie preesistenti alla nascita della Società Artistico Vetraria nel 1856 si è persa sostanzialmente quasi ogni traccia evidente.

Solo uno strumento sostanzialmente fiscale, ma proprio per questo predisposto con accuratezza e precisione, quale è la censuazione catastale, con impianto del 1876, posta in attuazione dal 1877 e realizzata in un catasto con relativa mappa[2] consente almeno per la seconda metà dell'Ottocento l'esatta localizzazione delle vetrerie, con fornaci vitree e strutture sussidiarie coerenti quali aree scoperte, magazzini, essiccatoi, depositi per forme, locali per crogioli.

Le fornaci sono ancora costruite in paese, in genere in spazi retrostanti alle abitazioni, e solo gli impianti produttivi della Società Artistico Vetraria e la seconda vetreria dei Racchetti sono in zone più periferiche servite dalla nuova strada nazionale per il Piemonte.

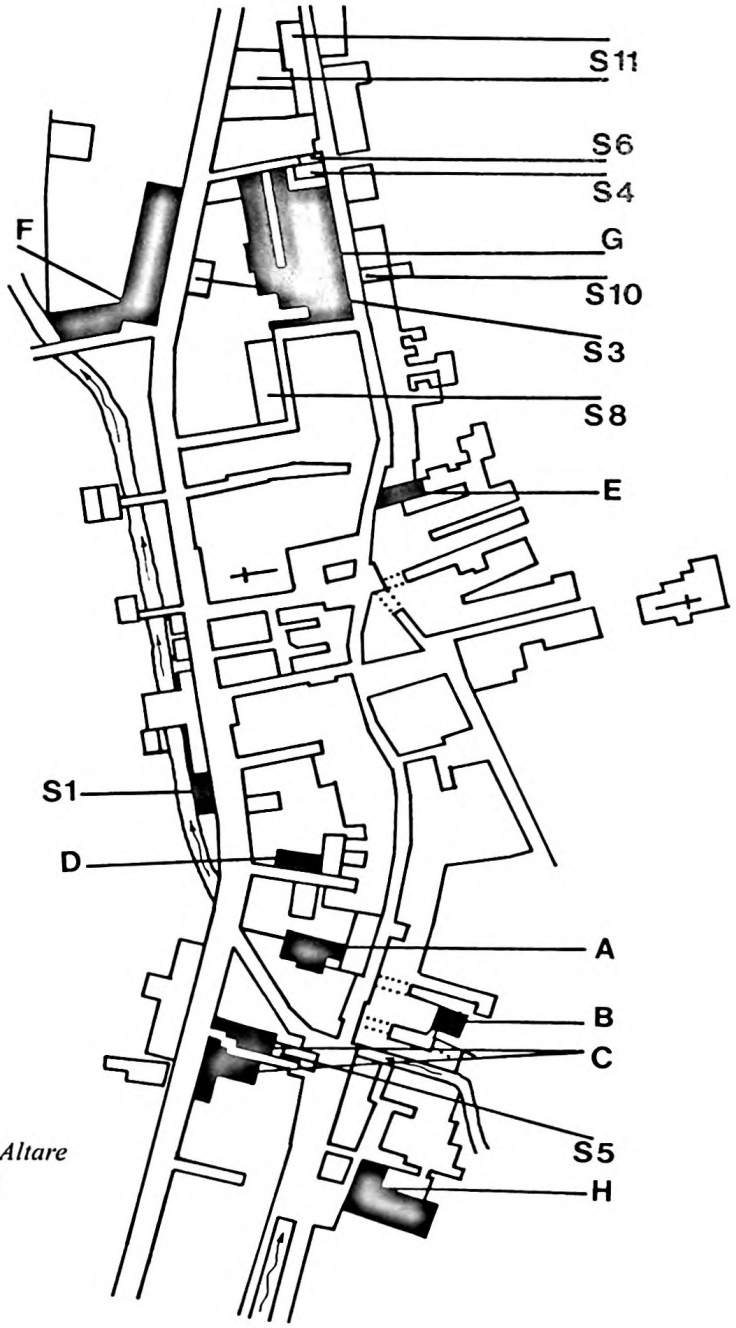
***

A. Vetreria dei fratelli Camillo e Pietro Bormioli fu Carlo[3]: in via Nuova Nazionale n. 9, forno per fusione di minerali[4] di dieci vani su tre piani, proprietà trasferita a Camillo Bormioli per successione al fratello del 24 maggio 1883 come casa con grande magazzino e stalla, rivalutata il 7 agosto 1888 per distruzione totale del forno, e poi trasferita a Giuseppina Bormioli Restagno fu Camillo per successione al padre del 26 agosto 1905. E' questa la fornace costruita da Carlo Bormioli di Giuseppe intorno al 1805 sui resti di un'altra abbandonata da più di un secolo, e che fu poi affittata alla Società Artistico Vetraria il 19 gennaio 1857, con contratto rinnovato il 30 agosto 1860 e il 1 gennaio 1865.

B. Vetreria di Vincenzo Saroldi fu Paolo[5]: in via Madonnetta n. 7, forno per fusione di minerali[6] di tre vani su due piani, proprietà riclassificata per revisione catastale del 10 febbraio 1888 come casa con stalla. La fornace, appartenente agli inizi del secolo a Paolo e Angelo Saroldi era stata affittata alla Società Artistico Vetraria il 5 marzo 1857 con contratto poi rinnovato il 29 gennaio 1865.

C. Vetreria di Pietro Lodi fu Filippo[7]: in via Nuova Nazionale n. 7, forno per fusione di minerali[8] di cinque vani su un piano, proprietà trasferita alla Società Artistico Vetraria[9] per vendita fattale il 10 settembre 1876[10], con la quale i fratelli Enrico, Virginio, Amalia, Emilio e Livia Lodi di Pietro, avendo già ceduto il 27 novembre 1875 con atto privato alla Società Artistico Vetraria di Altare per 18.000 lire tutti i loro locali destinati alla fabbricazione dei vetri formanti un corpo solo e loro pervenuti dall'eredità paterna, e già in affitto alla stessa società acquirente, formalizzano la cessione e vendono alla stessa Società: un edificio in via Nuova Nazionale n. 7 detto "fornacino" con contiguo piccolo magazzino e stanza detta "delle forme" (confinante con la via Nuova a mezzogiorno, Antonietta Lodi, la Società compratrice, e i venditori, a mezzogiorno e levante, Antonietta Lodi a settentrione, e il vicolo

Profilo planimetrico di Altare



Nel profilo planimetrico di Altare sono evidenziate le vetrerie
A (Saroldi)
B (Bormioli)
C (Lodi)
D (Massari-Ceresa)
E (Racchetti)
F (Racchetti)
G (Somaglia)
H (Berruti)
S (Società Artistico Vetraria)

che dalla via Nuova mette al rione del Consolato a ponente); un altro fabbricato detto "seccatoio da legna" con contigua area per deposito di combustibili (confinante con la via Nuova, il fossato comunale, Rocco Dall'Orto, il detto vicolo e la casa seguente); una casa ivi annessa ad uso di magazzini (confinante con il detto seccatoio, il detto vicolo e Rocco Dall'Orto); due stanze, l'una detta "stallone" al piano terreno della casa Buzzone e l'altra detta "stanza delle padelle" al piano terreno della casa Dall'Orto (confinanti con il detto vicolo, detto magazzino e le case Buzzone e Dall'Orto). La fornace già appartenente agli inizi del secolo a Francesco e Filippo Lodi, era stata affittata alla Società Artistico Vetraria nel 1857, con contratto poi rinnovato il 26 aprile 1861 e il 1 gennaio 1865.

D. Vetreria di Filippo Ceresa fu Giuseppe[11]: in via Nuova Nazionale n. 11, forno per fusione di minerali[12] di sei vani su due piani, proprietà riclassificata per revisione catastale nel 1890 come casa con bottega da fabbro. La fornace, già appartenente agli inizi del secolo a Francesco Massari, era stata affittata alla Società Artistico Vetraria dai Massari il 21 marzo 1857, con contratto rinnovato il 17 aprile 1864 e poi, venduta a Filippo Ceresa, riaffittata da questi il 23 marzo 1883.

E. Vetreria di Felice Racchetti fu Angelo[13]: in via Paleologo n. 53, casa e forno per fusione di minerali[14], di vani otto su tre piani, proprietà trasferita ai fratelli Paolo, Ernesto, Federico, Luigi, e Fiorino Racchetti fu Felice per successione al padre dell'8 ottobre 1881, e trasferita a Giuseppe Bertolotti fu Luigi parroco di Altare come casa con due botteghe per vendita fattagli il 10 ottobre 1884[15], con la quale Paolo Rachetti di Felice, possidente commerciante industriale, anche a nome dei fratelli Ernesto, Federico, Luigi e Fiorino che ratificheranno, vende per 5.000 lire a Giuseppe Bertolotti un corpo di casa d'affitto posta in Altare al n. 53 di via Paleologo proveniente dall'eredità paterna (confinante con detta via, Pietro Bormioli fu Giovanni, Carlo e Paolina Negri).

F. Altra vetreria di Felice Racchetti fu Angelo[16]: in via Nuova Nazionale n. 22, casa e forno per la fusione di minerali[17], di trentadue vani su quattro piani, proprietà trasferita ai fratelli Paolo, Ernesto, Federico, Luigi, e Fiorino Racchetti fu Felice per successione al padre dell'8 ottobre 1881 come forno per fusione di minerali di vani due su un piano e casa con diciassette vani su un piano ad uso di abitazione e tredici vani su tre piani ad uso di fabbrica, il tutto infine danneggiato dal terremoto nel 1887. L'impianto sembrerebbe da attribuire al momento, databile fra il 1860 ed il 1870, in cui la costruzione della nuova strada nazionale proveniente dalla galleria aperta sotto il valico appenninico sposta il traffico altarese sulla nuova via periferica al centro del paese[18]. Fin dal 1870 una parte delle lavorazioni di questa vetreria era stata trasferita alla periferia del paese in un mulino[19] destinato a molitura di cereali e arrotatura di cristalli per dare il moto al quale era stata ottenuta dai fratelli Racchetti fu Felice la concessione di una derivazione di acque dal Bormida con decreto del prefetto di Genova del 18 ottobre 1870, concessione poi rinnovata da ultimo nell'ottobre 1900[20]. La fornace era stata conferita alla Società Artistico Vetraria da Felice Racchetti e figli al loro ingresso come soci il 5 luglio 1869 e poi ritirata al loro recesso dalla Società il 24 gennaio 1870.

G. Vetreria di Cesare, Giuseppe e Luigi Somaglia di Salvatore[21]: in via Paleologo n. 82, forno per fusione di minerali[22], di un vano su un piano, e magazzino di un vano su un piano, proprietà trasferite alla Società Artistico Vetraria per vendita fattale il 26 aprile 1878[23], con la quale Giuseppe e Luigi Somaglia di Salvatore, fabbricanti in vetri e cristalli, e il loro fratello Cesare, pittore, vendono per 18.000 lire all'Associazione Artistico Vetraria il loro "immobile industriale comprendente il fabbricato delle usine di vetri e cristalli e relativi forni da essicarvi il combustibile, magazzeni, cortile, e contigui terreni campivi con esso fabbricato formanti un corpo solo posto al n. 82 di via Paleologo (confinante anche con la via Nuova, il vico di Passè e il vico Camoroni), loro pervenuto da patto di famiglia del 20 febbraio 1874[24] col quale i coniugi Felicina Mirenghi di Giuseppe e Salvatore Somaglia di Cesare, avendo esercitato la loro industria e commercio vetrario ora abbandonati per l'età avanzata e avendoli rimessi ai loro tre figli Giuseppe, Cesare, e Luigi con utensili, scorte e fondi di negozio, dopo aver provveduto anticipatamente alle figlie Cesarina in Bordoni e Paolina in Ceresa, cedono ai tre figli la nuda proprietà dei propri beni stabili fra i quali il fabbricato per usine da vetri e cristalli con magazzini, cortili, forni e terreni campivi contigui posto al n. 82 di via Paleologo e confinante con la via Nuova, il vico del Passè e il vico dei Camoroni, riservandosi l'usufrutto vitalizio degli stessi.

H. Vetreria dei fratelli Angelo e Giuseppe Berruti fu Gio. Battista[25]: in vico Adelasia n. 1,

forno per fusione di minerali[26] di tre vani su un piano, proprietà trasferita a Angelo Berruti fu Gian Battista per successione al fratello del 1 ottobre 1883 come forno per fusione di minerali, riclassificata per revisione catastale nel 1890 come casa già ad uso forno per fusione di minerali di tre vani su un piano, trasferita al sacerdote Felice Reposseno fu Gian Battista per successione del 1 gennaio 1893, e infine trasferita ai coniugi Rosalia Bertolotti fu Luigi e Giuseppe Saroldi[27] per vendita loro fatta dagli eredi Reposseno il 22 luglio 1902. La fornace era stata affittata alla Società Artistico Vetraria il 29 giugno 1857, con contratto rinnovato il 4 maggio 1865.

S. Vetreria della Società Artistico Vetraria[28]: 1. in via Nuova Nazionale n. 10, forno per fusione di minerali[29] di sei vani su quattro piani, proprietà riclassificata per revisione catastale nel 1890 come magazzini di sei vani su tre piani ed un vano sotterraneo; 2. in via Paleologo, arroteria, magazzini, uffici di direzione, e annessi forni fusori, tutto di nuova costru-zione[30]; 3. in via Nuova Nazionale n. 23, due padiglioni per imballaggio[31] di due vani al piano terreno, proprietà riclassificata per revisione catastale nel 1890 come padiglione per magazzini al piano terreno e laboratori e crogioli al primo piano, di due vani su due piani; 4. in via Paleologo n. 84, casa[32] di otto vani su tre piani e sotterraneo, e casa di tre vani su due piani, pervenuta per acquisto del 25 novembre 1887, proprietà riclassificata alla stessa Società per revisione catastale nel 1890 come casa di otto vani su tre piani e sotterraneo; 5. in piazza del Consolato n. 10, casa[33] di sette vani su quattro piani pervenuta per acquisto del 9 settembre 1895; 6. in via Paleologo n. 86, casa[34] di sei vani su due piani pervenuta per acquisto del 24 aprile 1896; 7. casa ad uso stalla[35] di un vano al piano terreno pervenuta per acquisto 19 maggio 1896; 8. magazzino[36] in piano terreno, primo piano e soffitta, esistente nel 1876 e con nuova costruzione nel 1899; 9. in via Nazionale n. 25, casa[37] di otto vani su piani due pervenuta per acquisto del 28 febbraio 1907; 10. in via Paleologo n. 83, casa[38] di dieci vani su quattro piani pervenuta per acquisto giudiziale del 18 aprile 1907; 11. in via Nuova Nazionale n. 27, casa con bottega[39] di otto vani su due piani, e in via Paleologo n. 96, casa civile[40] di otto vani su due piani e un sotterraneo, pervenute per acquisto fattone da Fiorino Racchetti fu Felice il 30 giugno 1915; 12. in via Paleologo, casa[41] di sei vani su tre piani e sotterraneo pervenuta per acquisto fattone da Fiorino Racchetti fu Felice il 13 febbraio 1916; vetreria già Somaglia, in via Paleologo n. 82, forno per fusione di minerali[42] di un vano su un piano e magazzino di un vano su un piano pervenuta per acquisto del 26 aprile 1878, proprietà riclassificata per revisione catastale nel 1890 come grande locale con due forni per la fusione, uno di dodici crogioli e l'altro di sette, tre forni per cuocere i crogioli e ventiquattro forni per la tempera, e locali per macchina a vapore della forza di 115 cavalli, laboratorio e magazzini al piano terreno, al primo piano arroteria e magazzeni, al terzo piano magazzeni, e revisionata nel 1911 come locali per macchina a vapore della forza motrice di 120 HP e magazzini; vetreria già Lodi, in via Nuova Nazionale n. 7, forno per fusione di minerali di cinque vani su un piano pervenuta per acquisto del 10 settembre 1876, riclassificata per revisione catastale nel 1890 come casa per magazzini con annesso cortile[43] di sei vani al piano terreno, e locale con forno da nove crogioli a nuovo sistema[44] di un vano al piano terreno.

***

Con l'avvio nel 1857 delle attività della Società Artistico Vetraria[45] in impianti produttivi prima condotti in concessione o affitto e poi propri, cessa progressivamente la funzionalità delle fornaci vitree di Altare, e l'affievolimento del valore economico delle strutture che passano da una destinazione industriale ad una abitativa o commerciale e artigianale è registrato almeno sotto l'aspetto fiscale da una diminuzione netta del reddito imponibile che passa dalle 200 lire, attribuite inizialmente ad ogni forno fusorio, a valori ben più modesti ed inferiori fino a due terzi.

Solo la vetreria Racchetti in via Nuova, fatta eccezione per un brevissimo periodo fra il 1869 e il 1870, continua autonomamente le produzioni nell'ambito familiare dei vecchi proprietari fino al 1908 e poi, con diversi assetti societari della proprietà, fino alla metà del Novecento. La vetreria Somaglia è acquistata nel 1878 dalla Società Artistico Vetraria e ne diventa di fatto il centro principale di produzione, grazie anche alla relativa disponibilità di aree sulle quali la Società procede a nuove costruzioni di impianti. La vetreria Lodi acquistata dalla Società Artistico Vetraria nel 1875-1876, che l'aveva condotta in affitto fin dal 1857, cessa da ogni attività produttiva vetraria nel 1883 e l'edificio, distrutti i forni, è trasformato dalla Società proprietaria per altre destinazioni industriali. La vetreria Bormioli, dopo

essere stata utilizzata in affitto dalla Società Artistico Vetraria, è trasformata dai proprietari prima del 1883 in casa d'abitazione e magazzini. Anche la vetreria Saroldi, dopo essere stata utilizzata per produzioni vitree dalla Società Artistico Vetraria dal 1857 è trasformata dai proprietari prima del 1883 in casa d'abitazione. La vetreria Massari, poi Ceresa, resta produttiva, in affitto alla Società Artistico Vetraria fino al 1883, ed è poi trasformata in casa d'abitazione e bottega artigianale senza più alcuna destinazione vetraria. La vetreria Racchetti nel centro del paese già nel 1881 non è più attiva e, trasformata in casa d'abitazione e botteghe, è venduta dagli originari proprietari. La vetreria Berruti, già affittata alla Società Artistico Vetraria dal 1857 al 1883, cessa da ogni destinazione produttiva vitrea prima del 1883 ed è successivamente demolita per far posto ad altri insediamenti residenziali.

1) CHABROL DE VOLVIC G., *Statistique des provinces de Savone, d'Oneille, d'Acqui, et de partie de la provincie de Mondovì, formant l'ancien département de Montenotte*, Paris 1824, II, p. 298. Dalla metà del Seicento agli inizi dell'Ottocento le fornaci vitree in attività erano state solo tre, quelle dei Bormioli, dei Saroldi e dei Lodi.
2) ASS (Archivio di Stato di Savona), UFFICIO DELLE IMPOSTE DI CAIRO MONTENOTTE, Comune di Altare: *Catasto dei fabbricati*, Registro delle partite, I [1877], e UFFICIO TECNICO DI FINANZA, *Mappa* o *Tipo visuale del comune di Altare*, [1886, in redazione 1896].
3) *Catasto, cit.*, partite 37, di impianto 1876, 310 e 619.
4) N° 110 di mappa, con un reddito imponibile di £ 200 nel 1870 e di £75 nel 1879.
5) *Catasto, cit.*, partita 179, di impianto 1876.
6) N° 45 di mappa, con un reddito imponibile di £ 200 nel 1870, di £ 75 nel 1879 e di £ 30 nel 1890.
7) *Catasto, cit.*, partita 128, di impianto 1876.
8) N° 92 e n° 93 di mappa, con un reddito imponibile di £ 306,67 nel 1870.
9) *Catasto, cit.*, partita 187.
10) ASS, not. C. Bormioli, 10 set. 1876.
11) *Catasto, cit.*, partite 90, di impianto 1876, e 453.
12) N° 118 di mappa, con un reddito imponibile di £ 200 nel 1870 e di £ 75 nel 1890.
13) *Catasto, cit.*, partite 163, di impianto 1876, 291 e 332.
14) N° 237 di mappa, con un reddito imponibile di £ 187,50 nel 187 e di £ 75 nel 1879.
15) ASS, not. C. Bormioli, 10 ott. 1884.
16) *Catasto, cit.*, partite 163, di impianto 1876, 291 e 332.
17) N° 182 di mappa, con un reddito imponibile di £ 487,50 nel 1870, per casa e forno, e di £ 300 per la casa e di £ 266,68 per il forno nel 1890.
18) Sulla stessa strada si verrà a porre sostanzialmente anche la nuova fabbrica della Società Artistico Vetraria.
19) Identificabile con il mulino ad acqua di quattro ruote posseduto per un terzo nel 1822 da Felice Racchetti per acquisto fattone con i fratelli dal marchese Millo, antico feudatario di Altare (ASS, not. F. Massari, 12 giu. 1822).
20) ASS, SOTTOPREFETTURA DI SAVONA, *Comune di Altare*: lettera della Prefettura di Genova del 24 ott. 1900.
21) *Catasto, cit.*, partite 188, di impianto 1876, e 187.
22) N° 185 di mappa, con un reddito imponibile di £ 200 per il forno e di £ 60 per il magazzino nel 1870.
23) ASS, not. C. Bormioli, 26 apr. 1878.
24) ASS, not. C. Bormioli, 20 feb. 1874.
25) *Catasto, cit.*, partite 10, di impianto 1876, 309, 310, 497 e 498.
26) N° 66 di mappa, con un reddito imponibile di £ 200 nel 1870, di £ 45 nel 1879 e di £ 37,50 nel 1890.
27) *Catasto, cit.*, partita 612.
28) *Catasto, cit.*, partite 187, di impianto 1876, e 468.
29) N° 129 di mappa, con un reddito imponibile di £ 266,66 nel 1870 e di £ 120 nel 1890.
30) Con un reddito imponibile di £ 1.000 nel 1879 e di £ 800 nel 1882.
31) N° 184 di mappa, con un reddito imponibile di £ 15 nel 1879 e di £ 120 nel 1890.
32) N° 186 di mappa, con un reddito imponibile di £ 33,75 e £ 25,50 nel 1887, e complessivo di £ 80 nel 1890.
33) N° 99 di mappa, con un reddito imponibile di £ 37,50 nel 1890.
34) N° 187 di mappa, con un reddito imponibile di £ 41,25.
35) Con un reddito imponibile di £ 11,25 nel 1890.
36) N° 176 di mappa, con un reddito imponibile di £ 112,50 nel 1890.
37) Con un reddito imponibile di £ 75 nel 1890.
38) N° 219 di mappa, con un reddito imponibile di £ 52,50 nel 1890.
39) N° 194 di mappa, con un reddito imponibile di £ 360 nel 1890.
40) N° 193 di mappa, con un reddito imponibile di £ 450 nel 1890.
41) N° 191 di mappa, con un reddito imponibile di £ 180 nel 1890.
42) N° 185 di mappa, con un reddito imponibile di £ 200 e di £ 60 nel 1879 e di £ 866,66 e di £ 600 nel 1890.
43) N° 92 di mappa, con un reddito imponibile di £ 66,67 nel 1890.
44) N° 93 di mappa, con un reddito imponibile di £ 466,67 nel 1890.
45) Fondata la notte di Natale 1856 in forma cooperativa da vetrai altaresi.

La popolazione vetraria di Altare nel 1806

Guido Malandra

Una sorta di matricola dei vetrai altaresi agli inizi dell'Ottocento è desumibile da un *Tableau des habitants au dessus de l'agè de 12 ans* del comune di Altare compilato nel 1806[1], nel quale su un totale di 726 censiti, 342 maschi e 384 femmine, sono elencati i 165 addetti alla produzione vetraria[2]: 6 proprietari o comproprietari di vetrerie (*maîtres verriers*), 132 vetrai (*verriers*), siano impegnati in paese o fuori, e 27 operai (*ovrièrs*), identificabili questi ultimi nei garzoni di vetreria e tizzatori. La rilevazione, unica conosciuta nella storia dell'arte vetraria altarese, evidenzia l'importanza della presenza dei vetrai nel paese, dove il complesso degli interessati alle lavorazioni vetrarie rappresenta ben il 48% della popolazione maschile ultradodicenne, quella cioè disponibile al lavoro.

Padroni di fornaci, vetrai e operai, estratti dal *tableau*, sono dati in ordine alfabetico per cognome e nome, con l'indicazione della paternità nei casi di omonimia.

MAÎTRES VERRIERS. BORMIOLI: Carlo di Giuseppe, Francesco di Pietro, Giuseppe di Rocco; LODI: Francesco di Antonio; SAROLDI: Angelo di Antonio, Luigi Ferdinando di Antonio.

VERRIERS. BERTOLUZZI: Antonio, Gian Battista di Antonio, Gian Battista di Filippo, Giuseppe Antonio, Filippo, Giuseppe, Luigi, Prospero; BORDONI: Francesco di Agostino, Francesco di Domenico, Ambrogio, Luigi di Domenico, Giuseppe, Luigi di Ambrogio, Luigi di Agostino, Domenico; BORMIOLI: Carlo Rocco, Giuseppe di Carlo Rocco, Luigi, Saverio, Gian Battista, Francesco di Giuseppe, Giovanni di Giuseppe, Leone, Felice di Leone, Filippo, Tommaso, Vincenzo di Tommaso, Giovanni di Tommaso, Carlo di Giovanni, Francesco di Giuseppe, Pietro, Felice di Giuseppe, Rocco, Isidoro, Virgilio, Giuseppe di Rocco, Francesco di Domenico, Mauro, Vincenzo di Mauro, Carlo di Silvestro, Francesco di Gian Battista, Alessandro; BRONDI: Anselmo, Filiberto, Ambrogio, Giuseppe, Luigi di Giuseppe, Francesco, Giuseppe Antonio, Luigi di Giuseppe Antonio, Gian Battista, Vincenzo; BUZZONE: Giuseppe di Francesco, Francesco di Alessandro, Mauro, Filippo, Antonio, Domenico, Matteo, Giuseppe di Gian Battista, Segurano, Francesco di Segurano, Pietro; GRENNI: Giuseppe di Antonio, Antonio, Gian Battista di Giuseppe, Gian Battista di Antonio, Gian Battista di Agostino, Pasquale, Francesco di Giuseppe, Agostino di Orazio, Giuseppe di Giovanni, Agostino di Felino, Giuseppe di Agostino, Pietro, Giuseppe di Pietro, Francesco di Giovanni, Giuseppe di Agostino; MASSARI: Giuseppe; MARINI: Agostino, Giuseppe, Alessandro; MIRENGHI: Francesco di Agostino, Ignazio di Domenico, Giuseppe, Francesco, Ignazio di Agostino, Paolo; NEGRI: Giovanni di Tommaso, Tommaso, Michele, Rocco, Giovanni di Gaudenzio, Gaudenzio, Antonio; PERTICA: Giuseppe; PIANTELLI: Pietro; PONTA: Raimondo, Giuseppe; RACCHETTI: Giuseppe, Angelo, Tommaso, Sebastiano; SAROLDI: Giuseppe di Marco, Vincenzo, Giuseppe di Giacomo, Gian Battista, Giuseppe di Gian Battista, Gerolamo di Giuseppe, Giuseppe di Giacomo, Antonio di Giacomo, Luigi di Gerolamo, Domenico di Francesco, Giovanni di Mattia, Eugenio, Giovanni di Angelo, Marco, Antonio di Angelo, Francesco di Angelo, Paolo, Francesco di Luigi, Gerolamo di Luigi, Giuseppe Antonio, Luigi di Francesco, Domenico di Carlo, Gerolamo di Carlo, Ortensio, Giuseppe di Giuseppe, Giacomo; SOMAGLIA: Giuseppe, Guido.

OUVRIÈRES. BERGERO: Giovanni; CERESA: Pietro, Sebastiano; CURADO: Agostino, Giuseppe, Vincenzo; FERRI: Agostino, Giuseppe di Giuseppe, Giuseppe di Vincenzo, Pasquale, Vincenzo; FRANCIONE: Francesco, Gian Battista, Giuseppe; GENTA: Antonio, Bartolomeo, Bernardo, Giovanni, Gian Antonio, Giuseppe, Pietro; MONTANO: Giuseppe; SARVETI: Ambrogio, Gian Battista di Gian Battista, Gian Battista di Sebastiano; STELLA: Giacinto; TORTEROLO: Giovanni.

1) ARCHIVIO CIVICO DI SAVONA, Maire sottoprefetto, *Popolazione del circondario*.
2) Oltre a 178 esercenti vari mestieri e professioni: 101 coltivatori, 14 negozianti, 13 calzolai, 12 mulattieri, 12 preti, 5 muratori, 5 sarti, 4 fabbri ferrai, 2 mugnai, 2 notai, 2 rivenditori [di vetri](Giuseppe e Francesco Bazzano), 1 avvocato, 1 chirurgo, 1 farmacista, 1 macellaio, 1 medico e 1 soldato veterano.

Fede Cheti (1905-1979). Una savonese da riscoprire

Flavia Folco

Un silenzio quasi colpevole – a dir poco incomprensibile – su una savonese famosa nel mondo per le sue creazioni di stoffe d'Arte, pluridecorata di altissimi, prestigiosi riconoscimenti, una firma carica di gloria che ha trionfato lungo decenni accumulando successi, una artista sensibilissima, una "donna-manager", una dolce signora, elegante, raffinata: Fede Cheti. Savona, la sua città, non conosce questo nome.

È nata nel 1905: il padre è Emanuele, la madre è Gemma Sanvenero, la prima dei quattro figli di Giuseppe Sanvenero savonese e di Teresa Antola di Camogli.

Giuseppe Sanvenero è il fondatore della prestigiosa ditta di stoffe che dal 1880 segna la strada alberata in Centro Città, Gemma ha una sorella, Olga, che avrà due figli: Giuseppe e Renata (oggi tutti defunti) e due fratelli: Mario, senza figli, (morirà nel 1933) e Arturo, padre di Carlotta e di Marisa. Arturo è uno degli Eroi della Resistenza, trucidato nell'aprile 1944 dalla violenza folle e spietata dei nazi-fascisti, in una delle pagine più nere e vergognose della storia di Savona.

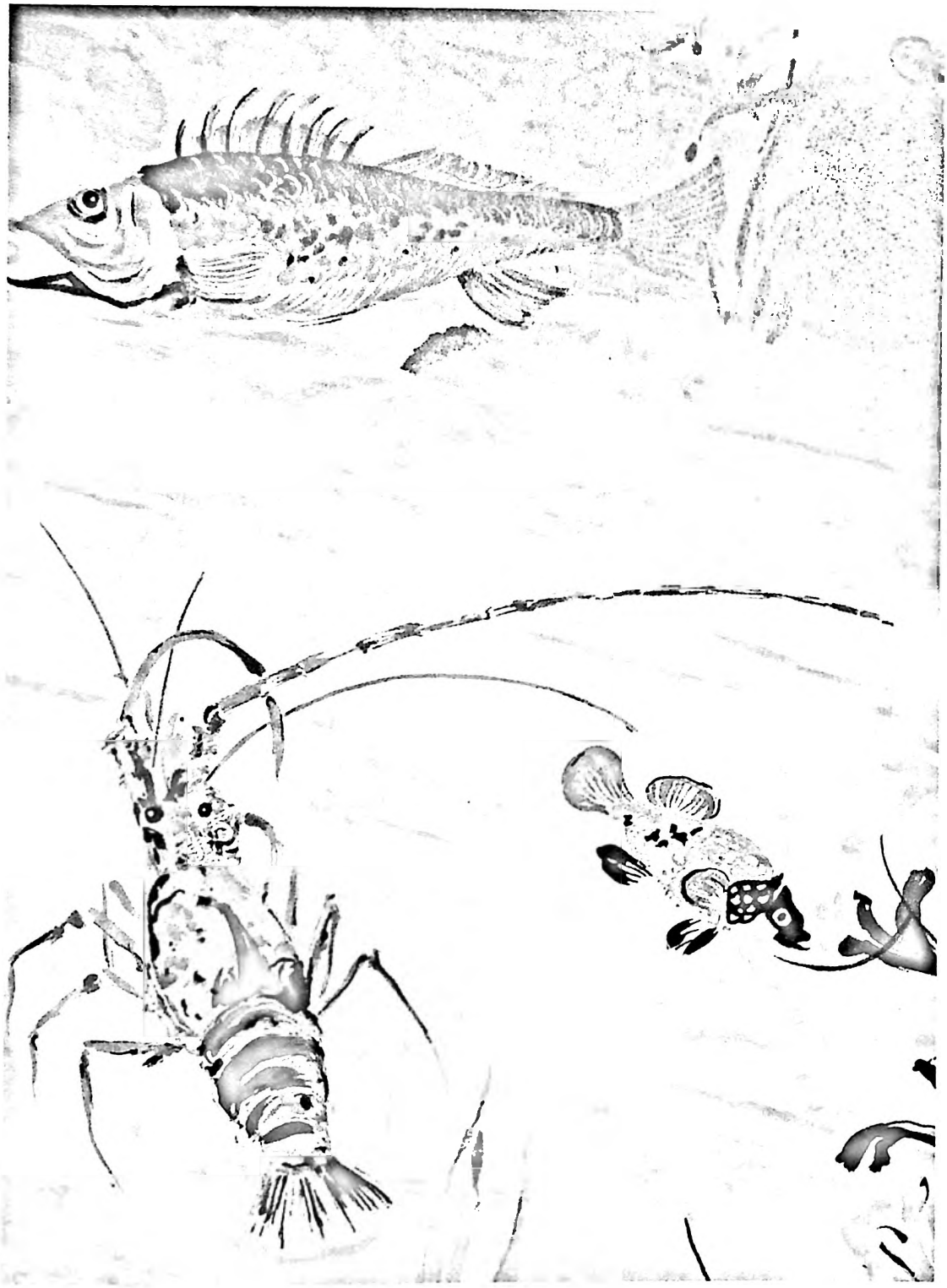
Figlia unica, Fede vive nella casa di piazza Giulio II, studia per qualche tempo in Francia, negli ultimi anni '20 si trasferisce a Milano con la madre e, per una ristretta, aristocratica cerchia di amici, con un primo telaio inventa i primi tappeti e inizia a disegnare stoffe per arredamento che tesse e stampa in proprio. Lavorando intensamente, instancabilmente con ferrea, ligure caparbietà scalerà via via tutti i gradini della notorietà nel suo "campo", fino alla metà degli anni '70, quando deciderà di ritirarsi, malata, a S. Ilario (Genova), in una sua amata casa di fronte al mare: lì morirà nel 1979.

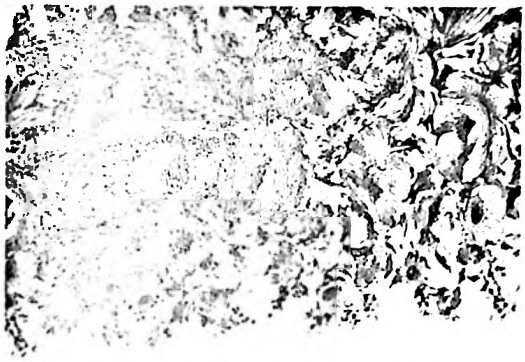
Ancora oggi a Milano, in via Manzoni 23, l'insegna "Fede Cheti" indica quello che fu

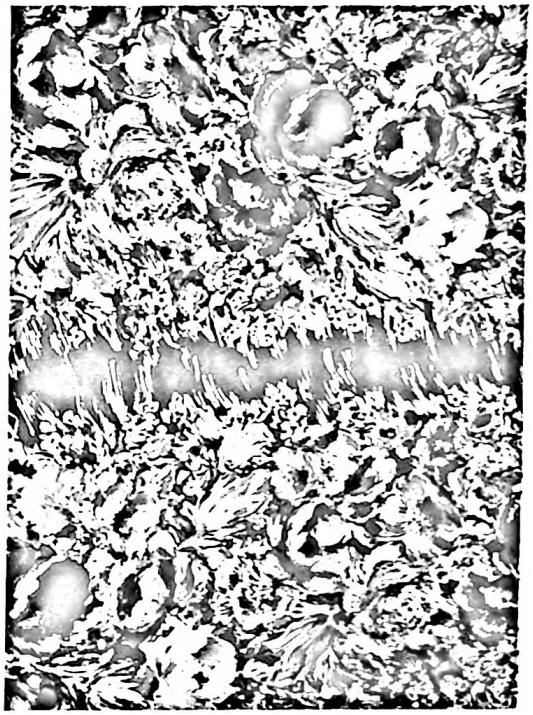
Fede Cheti e la sua "griffe".

per decenni il suo sofisticato, raffinatissimo negozio e nelle sale superiori Fede aveva l'incantato studio-abitazione *"moquettes color topo e verde erba, divani ricoperti di splendidi tessuti bianco-beige, cuscini in pelle di tigre"*.

È a Milano, alla Triennale del 1930 che espone i suoi primi lavori subito ammirati, lodati; decisivo resta l'incontro con il grande







architetto Gio Ponti che capisce le sue eccezionali qualità creative, la incoraggerà e sempre le sarà amico. Nella Triennale del '33 il successo è tributato ai tappeti e a un "Pouff" che resterà nella sua storia e in quella dell'Arte dell'Arredamento. Nelle successive edizioni la fama viene riconfermata, conclamata: è nata la "Fede Cheti made in Italy" e a lei sorriderà una fortuna crescente non solo in Italia ma fuori dei confini, in Germania, Svizzera, Francia. Un primo successo oltre oceano, a New York nel 1938.

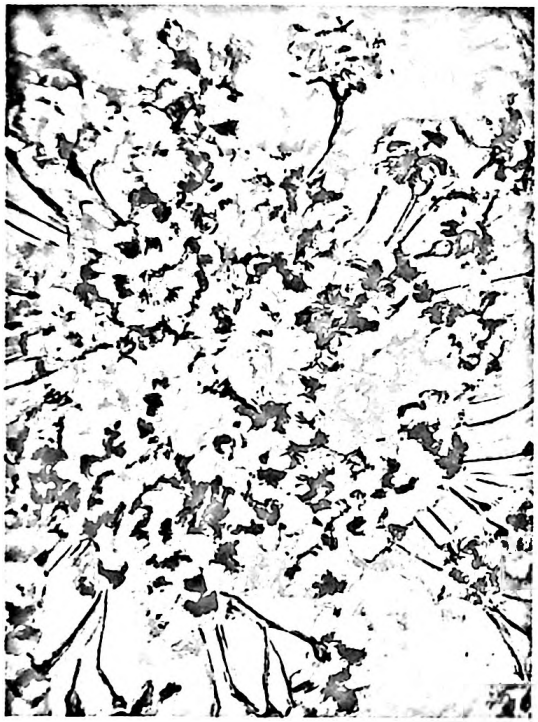
Nella VII Triennale (del 1945, detta "la Triennale della Ricostruzione") è coordinatrice del Convegno di Architettura al fianco di Attilio Scaglia, Mario Simonetti, Paolo Venini, Ernesto N. Rogers, Franco Albini, Enrico Peressutti, Piero Bottoni, Carlo Della Rocca. Nella IX edizione (del 1951) Fede Cheti con F. Albini, F. Hekg, V.E. Barbaroux ed E. Palazzo è preposta all'ordinamento in luglio e agosto di mostre temporanee ed esposizioni. In quella del 1954 (la X) all'interno della sezione merceologica Fede Cheti, per i tessuti, è accanto a M. Rho, L. Grampa, L. Guggiari, E. Mariani, B. Rovati, C. Semenza e C. Strazza (dal libro di A. Pansera "Storia e Cronaca della Triennale", Milano, Longanesi, 1978).

I suoi tessuti d'arte vincono alla Biennale di Venezia del 1950 e la fama si moltiplica; dieci anni dopo, nel febbraio del 1960, a Londra, il nome di Fede Cheti è accanto a quello di Frank Lloyd Wrigth all'inaugurazione del grattacielo Sanderson nel centenario di quei celebri magazzini: lì ottiene una mostra permanente delle sue stoffe, al terzo piano. Nel mondo dei grossisti inglesi e dell'arredamento anglo-americano si parla di questa artista italiana che riceve ordinazioni e inviti, riconoscimenti e grandi lodi. Durante un viaggio in America, aiutata da due intraprendenti collaboratori Bob Denning e Vincent Fourcade apre un suo negozio all'877 di Madison Avenue e *"per la prima volta una donna italiana conquista con la sua arte il difficile mondo del Lavoro Americano... Fede Cheti Soroptimist milanese, magnifica artista italiana"* (da un articolo de "Il Giorno", siglato SS., 12 settembre 1961): è il Trionfo (che divide con la madre, "la sua ombra", una gentile signora simpatica e cordiale quanto la elegantissima, raffinata figlia). Cura l'arredamento del salotto privato della residenza ufficiale di una delle massime personalità politiche degli Stati Uniti, e di alcune ville della zona del Central Park.

Nella torre del Waldorf Astoria crea

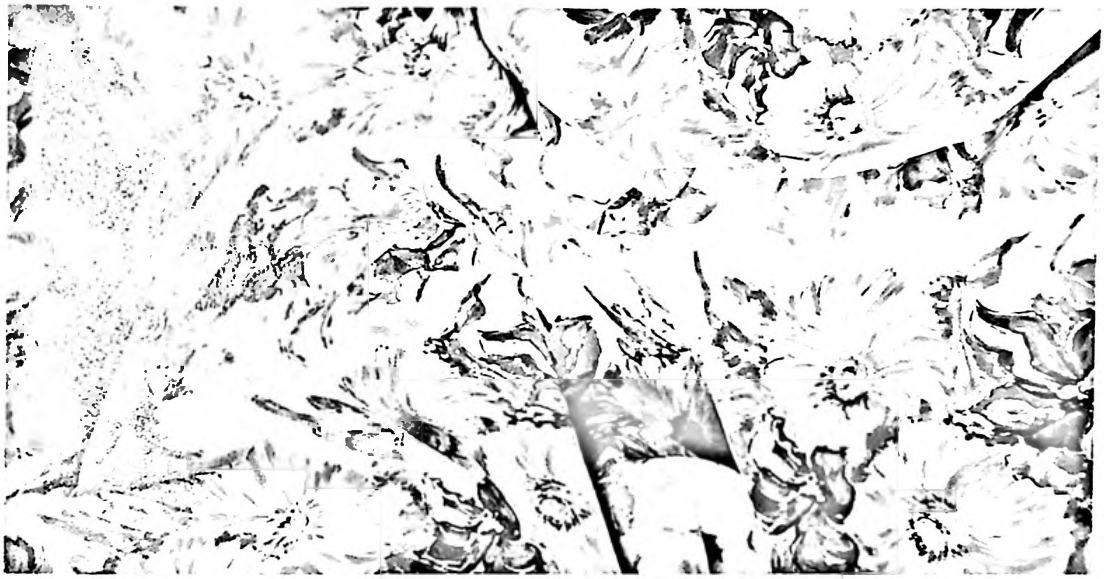
"l"appartamento dei papiri" e proprio della stoffa coi papiri, sul famoso Harper's Bazaar si scrive *"è in assoluto un capolavoro"*. La celebre Priscilla Chapmann, su sei colonne, sul New York Herald Tribune esalta la nostra artista come *"vincitrice della malinconia"* coi suoi affacinanti accostamenti di toni e trame e ritmi in composizioni armoniosamente seduttrici. Nella Regione della Vandea arreda la sontuosa abitazione-castello del Direttore di un grande settimanale francese: ormai tutta l'Europa la conosce e Milano nel 1965 consacra il suo talento, la sua meritatissima fama con la medaglia d'oro del "Premio Città di Milano" quale *migliore Artefice Italiano particolarmente distintosi nel campo delle Arti Decorative*. Nel 1966 a lei è riservato un salone d'onore con mostra personale al Centro di Vendita per l'Arredamento J.H. Thorp & Co. Inc. di New York, al 171 della 56 esima Strada Est a Manhattan. Nel 1968 una delle più prestigiose industrie cotoniere italiane le offre la direzione artistica per la produzione di tovaglie e di biancheria per la casa, che lei accetta. Nel 1970 l'Unione Italiana Stampa Tessile e dell'Abbigliamento (U.I.S.T.A.) la elegge *"Socia d'onore"* ed è la prima donna ad avere tale riconoscimento.

Fede Cheti è una lavoratrice instancabile, severa con se stessa e con le collaboratrici, molto legata a lei la sua segretaria che attraverso i decenni è sempre la stessa, quella del primo anno a Milano. Ma sa conciliare il lavoro con la vita di casa e la vita culturale, ama la musica, frequenta i teatri e i concerti, colleziona costumi, maschere, ventagli, monili della Costa d'Avorio e gioielli e pietre.... Al suo fianco la mamma Gemma che condivide con lei tutte le difficoltà, le vittorie, la gloria. È una femminista "al cento per cento" per sua ammissione. Abbiamo notizia di un centinaio e più di suoi disegni – in gran parte acquarelli – "i modelli" per la stampa, andati putroppo dispersi, perduti insieme alla maggior parte dei cartoni preparatori, degli schizzi ripresi dalle arti di mezzo mondo, anche durante i molti viaggi, fonti, stimoli alla sua felice inventiva. È la natura la sua ispiratrice sin dagli inizi della fulgida carriera. Le sue stoffe stampate a mano, i suoi tessuti, i suoi tappeti sono fascinosi campi coloratissimi: sono fiori puntigliosamente "dal vero" o reinventati, semplici o sofisticati, comuni o d'èlite, ingranditi, rimpiccioliti, giganti. Isolati, a ciuffi, a cascata, a rivoli, chiusi entro bande ordinate in verticale, in spazi calcolati o fluttuanti in libertà altret-



tanto studiata, emergenti da campiture stese uniformemente o a larghe pennellate, i tratti, i segni, i contorni netti, decisi, incisivi.

Sono peonie, astri, giacinti, nasturzi, iris, sono garofani, ortensie, sono anemoni, campanule, margherite e i piccoli fiorellini dei nostri campi. Sono foglie di ogni tipo, distese, accartocciate, dell'autunno e della piena estate, sono pesci, alghe, crostacei dei nostri mari. Gli abbinamenti cromatici sono classici, i colori ora sono scissi in toni teneri, in diluite sfumature, le più delicate, ora sono marcati in forti accostamenti, in gamme di festosa vivacità e le stoffe sono sempre preziose: stoffe lucenti, lisce, grezze, sono cinz, panama, canapone, sciantung di cotone (di particolare successo quella tutta fiori di campo, ordinata in larghe bande, marcata in cimosa "Souvretta"), di grande bellezza lo sciantung "canne di bambu": le canne si rincorrono in piani diversi con le lanceolate foglie in un gioco di linee incrociate, entro contorni pesanti, in due toni di verde su fondo chiaro (e il motivo "sa" di Giappone). Il modello ispirativo continua ad essere la natura che lei interpreta e fa vivere in novità sempre vincenti oltre ogni graduatoria, anche quando i disegni (secondo periodo) diventano "astratti", in geometrie spezzate. Nelle spigolose quadrature ora confluiscono memorie di arti lontane, primitive, reminiscenze e ricordi di altre civiltà misti alle emozioni che lei carpisce e fa straordinariamente sue dalle tendenze, dagli approdi a cui giungono i più rappresentativi artisti di quella "nuova stagione" a Milano: trame intersecantesi, irruenze improvvise a scomporre ordinati ritmi, infiorescenze assurde nate dalla sua mai esausta, coraggiosa fantasia e linee filiformi o massicce giocano con macchie in audaci contrasti: il nero con la terra di Siena o con il rosso, l'arancio col viola o col rosa... (le riviste di quegli anni registrano il successo, esaltano il suo nome, il prestigio del suo marchio continua ad essere indiscusso). Gli anni '70 segnano un ritorno ai motivi, alle forme, alle gamme cromatiche del primo periodo di attività con una festosità prorompente (non più contenuta nel disegno minuziosamente puntiglioso che aveva caratterizzato tanta produzione dei primi anni), "libera", tutta intrisa di sapienza distributiva nascosta dietro l'irruente spontaneità della "sua" pennellata. Una pennellata magistrale in passaggi di toni, in sfumature, luci ed ombre, negli esaltanti colori di quelle stoffe preziose: Fede Cheti è sempre e ancora in primo piano nel mondo, nell'universo delle



Arti dell'Arredamento.

Nell'album dei ricordi (un album quasi segreto, ritrovato e conservato dagli eredi che da solo è la più decisiva testimonianza della fama di questa nostra concittadina): tributi di stima e di amicizia nelle solenni, fastose occasioni delle sue esposizioni. Con le firme delle autorità, quelle di Wally Toscanini, di Mario Labò, di Caterina Cattaneo Adorno e datate 6/2/48, a Genova, tra le tante di artisti quelle di Emanuele Rambaldi, Oscar Saccorotti, Mario Gambetta. Il grande architetto Gio Ponti nell'occasione del Natale 1974 termina la letterina di elogio all'inesauribile creatività della Cheti scrivendo *"Ho fede in Fede"*.

Fede Cheti: una savonese alla quale oggi vogliamo offrire – chiedendole scusa del poco giustificabile ritardo –, tributo dovuto, il nostro omaggio alle sue qualità di artista, di manager, di donna, una savonese da non dimenticare.

Flavia Folco

Veronica Murialdo: l'ovale ceramico firmato e datato e due quadri dell'Apparizione

"L'ovale Mater Misericordiae" (cm. 44x38).

L'unico pezzo ceramico sicuro, certo, a tutt'oggi conosciuto, firmato per esteso: VERONICA MURIALDO SAVONENSIS PINXIT, MDCCCLXXVI.

È l'ovale della Mater Misericordiae che Tullio Mazzotti ha pubblicato nel 1966.

"Quest'opera che considero fondamentale proprio perché firmata, purtroppo, malgrado le molte ricerche... non mi è stato possibile rintracciare (forse scomparsa nelle demolizioni post-belliche)". Così scrivevo nel 1994 nel libro che Silvia Bottaro ed io abbiamo pubblicato sulla pittrice figlia del Crocetto (M. Sabatelli Editore).

Oggi posso con piacere annunciare il ritrovamento di questa maiolica bianco-blu, di questa dolce immagine della nostra Madonna.

Tullio Mazzotti nella didascalia precisava "manifattura S. Ricci, nella casa del dottor Zunini, cognato del ceramista".

Appurato nel '94 che la casa era in via Untoria e che il dottor Zunini era "Giovanni" cognato di Sebastiano Ricci avendo sposato Giuseppina Ponzone sorella di Carolina, moglie del Ricci, mi è stato dato, recentemente, di ritrovare l'ovale su cortese, preziosa segnalazione dell'attuale proprietario.

Il bianco-blu "Antico Savona" è stato smurato dal palazzo Zunini di via Untoria negli anni '60, prima della demolizione per far posto a nuovi condomini: nell'operazione la modanata cornice, tipica della produzione Ricci, si è spezzata in due punti mentre la piastra dipinta è rimasta fortunosamente intatta.

Nel 1977 è stata sistemata sulla breve parete di fondo che chiude un severo porticato in un silenzioso giardino di una casa rustica del contado, acquistata nel 1840 da Francesco Zunini, il celebre protomedico savonese, uno dei fondatori della Cassa di Risparmio di Savona.

Tra due paffuti angioletti, la bella immagine di Maria, sospesa sulla nuvola sopra l'acqua del Letimbro, lo sguardo al Botta che ha il viso proteso, le mani giunte, si staglia sull'aureola bianca di luce del fondo.

Purtroppo il restauro a freddo della zona dell'ovale (in basso a sinistra) interessata dalla ferita della cornice, subìta nello stacco dalla parete dell'androne del palazzo dove era murata, ha cancellato quella parte pittorica sotto un uniforme tono di blu profondo. Tuttavia la bellezza, la grazia di questa, per ora unica, interpretazione ceramica di Veronica dell'evento miracoloso firmata (e datata 1876) è rimasta in tutto il suo incontestabile, dolcissimo fascino.

"VERONICA MURIALDO SAVONENSIS PINXIT MDCCCLXXVI", *ovale ceramico, cm. 44x38.*

"Due quadri dell'Apparizione di Maria al Botta"

IL PRIMO

Veronica Murialdo, "Mater Misericordiae", olio su tela, cm. 107x128 (particolare).

Alle trenta e più opere pittoriche rintracciate e studiate in occasione della pubblicazione del libro "Veronica Murialdo, una pittrice tra chiese oratori e salotti della Savona ottocentesca", oggi si aggiunge un'altra interpretazione dell'Apparizione.

Il quadro, ritrovato e rivalutato dopo un lungo oblio, non firmato (da sempre, in Curia Vescovile, ritenuto di Veronica), credo si possa assegnare, con un buon margine di sicurezza, alla nostra pittrice alla luce di convincenti raffronti, di ravvicinate analisi stilistiche, tecniche: del disegno, delle forme e segnatamente dei colori. Anche il supporto della tela pare uguale a quello di altre firmate e datate, la preparazione pittorica è "propria" del tempo.

L'impostazione della scena, la struttura compositiva in questa versione dell'Apparizione, Veronica la deriva chiaramente dal modello (ahimè perduto) fissato dal Piola e ripetuto da ignoto nell'affresco sull'altarino della cappella della Crocetta, al Santuario (oggi ancora visibile) ed appare vicinissima alle incisioni di Antonio Gismondi ripetenti i quadri di P.G. Brusco e di G. Rastellini: la figura arcuata di Maria flessuosa, sulla soffice nuvola, il manto ripiegato sul ginocchio mosso baroccamente in quelle linee, l'apertura delle braccia, il gesto delle mani della Madonna (ma anche di quelle del Botta). Ed è proprio di Veronica quel profilo del nostro contadino, il colletto bianco, a due punte aperto sull'azzurro della casacca

IL SECONDO

Veronica Murialdo, "Mater Misericordiae", olio su tela, cm. 36x30 (particolare).

(sempre quell'azzurro nelle due repliche della Mater Misericordiae datate 1865 e in quella del 1870 ma anche nell'altra interpretazione su altro fondale e in più grande dimensione, datata 1878.

Tutti tipici della nostra pittrice la "particolare" aureola attorno alla bianca figura di Maria, nube sfumata fascinosamente in giallo arancio, il giovane, dolce viso (un perfetto ovale) rivolto al Botta e i caratteri gli stessi, sempre la stessa la leggiadra corona sul capo. Convincente il confronto tra le testine alate e i putti festosi di questa tela con quelli della Madonna del Sacro Cuore, della morte di S. Teresa, del S. Nicola da Bari, della gloria e della morte di S. Giuseppe.

Sotto il titolo "Una pittrice savonese quasi sconosciuta" nel libro edito per la Società Savonese di Storia Patria, 1995, "Studi, in omaggio a Carlo Russo" avevo fatto cenno di una piccola tela dell'Apparizione non firmata ma sicuramente di mano della nostra Veronica, gentilmente segnalatami dalla famiglia che, per diretta eredità, ne era divenuta proprietaria.

Oggi sono in grado di poter presentare anche quest'opera.

Le caratteristiche formali, la gamma cromatica, gli effetti luministici la rendono preziosa testimonianza della ispirata, serena vena dell'autrice intrisa di religioso fervore.

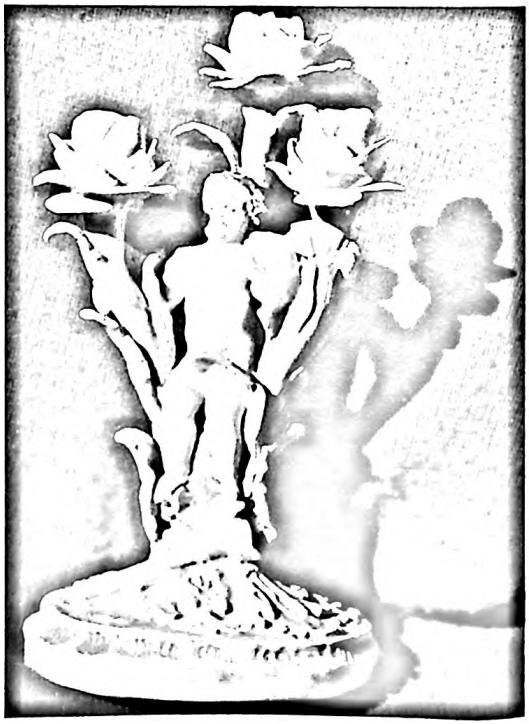
Due bozzetti in terracotta di Antonio Brilla e una ceramica "A. Brilla S. Ricci, 1873"

L'Assunta, h. cm. 40, A. Brilla, terracotta.

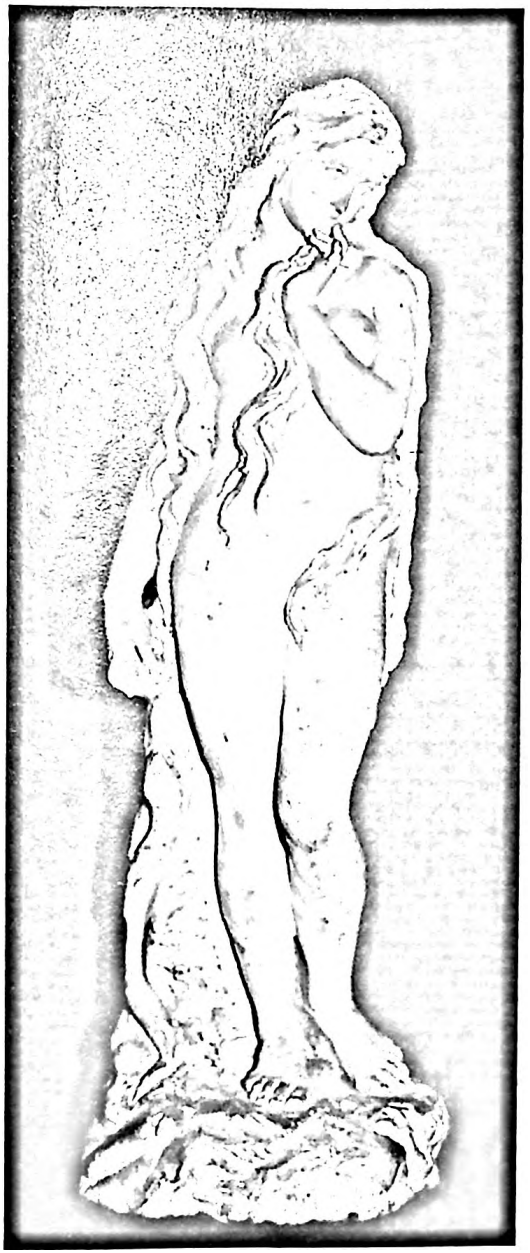
L'articolo "Incontro con Antonio Brilla" da me pubblicato nel 1992 sul numero 13 della rivista Sabazia, terminava con la notizia di un'ultima gradita scoperta, presso una antica nobile famiglia savonese, di un bozzetto in terracotta, altezza cm. 37, firmato sul retro colla stecca "A. Brilla": il Sacro Cuore (Gesù benedicente, in piedi, contornato da tre fanciulli). Oggi, presso quella stessa famiglia, mi è stato dato di vedere, studiare e fotografare un altro prezioso bozzetto "in biscotto" imbiancato a freddo, altezza cm. 40, proveniente per diretta eredità da un noto e illustre Padre Scolopio del secolo scorso: è "L'Assunta". Maria assisa sulle nuvole, attorniata da quattro angeli, vive in un gioco sapiente di linee spezzate chiuse in una rassicurante linea ovale. Riconosco, con facilità, in questa terracotta accuratamente rifinita (il pezzo non è firmato) il modello per la statua lignea policroma di altezza "al vero" che è conservata nella parrocchia di S. Giovanni in Carcare e che è opera certa, documentata di Antonio Brilla.

Quell'Assunta è esattamente, fedelmente la traduzione di questo bozzetto che, anche se mutilato in alcune parti, è rilevatore delle grandi capacità inventive e tecniche dello scultore il più importante del nostro Ottocento.

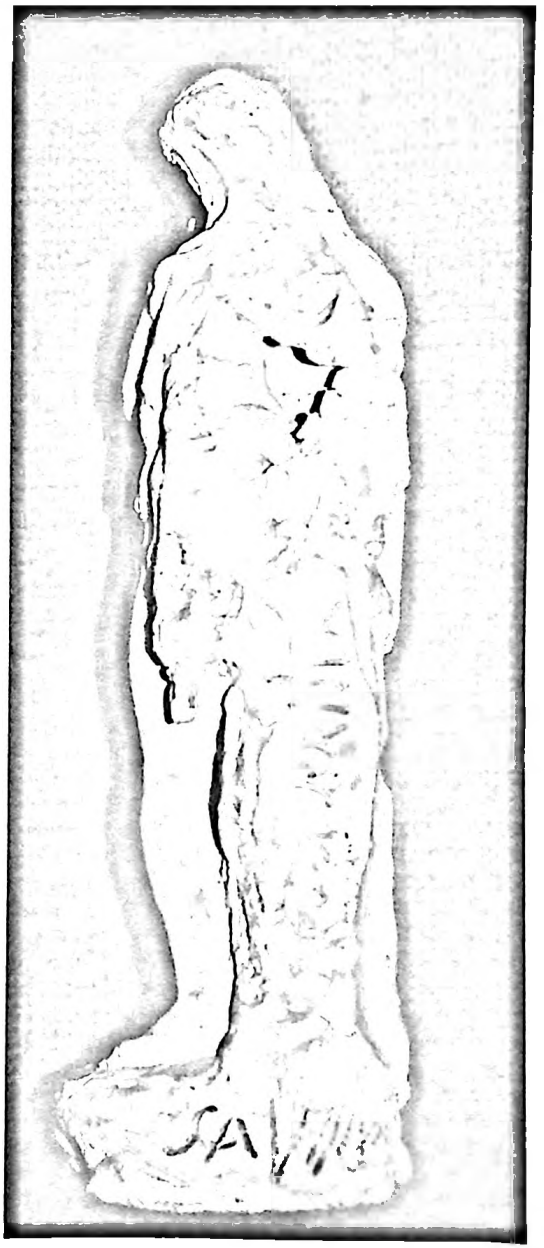
Presso altra nobile antica famiglia savonese ho rintracciato un altro prezioso bozzetto "in biscotto", modellato, come il precedente, "a pollice e a stecca": una elegante figurina di Eva; sul retro lungo il corpo non rifinito "A. Brilla Savona". È alta cm. 28: appoggiata su un lato ad un tronco in cui si riconosce il serpente, le giovani forme di bellezza classica sulle quali dolcemente scende la inanellata lunga chioma, il capo leggermente reclinato.



Candelabro, h. cm. 28, "Fabbrica S. Ricci Savona 1873 A.B. fece", terraglia policroma.



Eva, *h. cm. 28, "A. Brilla, Savona", terracotta.*



Eva, *retro.*

Una morbida plastica in sapienti passaggi di piani; un raffinato bozzetto per una statua forse mai eseguita, prezioso.

Di proprietà della stessa famiglia, un oggetto piuttosto raro nella produzione Brilla: un candelabro a tre fiamme, in ceramica policroma, con un putto ad ali azzurre aggrappato alle larghe foglie di acanto che sostengono tre boccioli di rose sfumate in rosa: è alto cm. 28, poggia su pesante base tonda, diam. cm. 13, dipinta in giallo ocra scuro. A pennello in corsivo sotto vernice, in verde, nel fondello "Fabbrica S. Ricci Savona 1873 A.B. fece". È appartenuto a Don Leopoldo Ricci.

Una tela a olio e un bozzetto ad acquarello di Raffaello Resio e del fratello Edoardo una "Sacra famiglia" in due versioni ceramiche

Da un soppalco della sacrestia di una delle parrocchie del Centro Città è riemerso, intatto e perfetto entro la sua elegante cornice dorata originaria, un delizioso quadro firmato dal pittore Raffaello Resio (Genova 1854 - Savona 1927). Di lui conosciamo gli affreschi nel castello Migliardi di Lavagnola dove ebbe lo studio e visse gli ultimi anni, nell'omonima parrocchia nella Valle del Santuario, "la gloria di S. Bernardo" (1894) in ovale tra gli ornati di Domenico Buscaglia, la cupola del presbiterio della parrocchia di S. Giovanni B., in S. Domenico, datata 1921. Quello stesso anno affrescò la cappella delle Suore della Purificazione alla Villetta e il quadro ritrovato, accanto alla firma "R.R." ha la data: "1921". Misura cm. 140x100. Una immagine quasi di sogno, documento di un gusto, di una poetica, di un misticismo profondamente datato, che pur ancor oggi ha per noi un suo fascino. Madonna, Bimbo Gesù, S. Giovannino e angeli fissati in pose calcolate, finissimamente risolti in stesure delicate, in colori pastello, tra fiori e fiorellini in toni soffusi. Un pittore amato e celebrato le cui opere, specialmente affreschi sono ovunque in Italia ed all'estero, numerosi nelle chiese (e nei palazzi) di Genova, Savona, nelle Riviere di Ponente e di Levante. Per puro caso, nello sgombero di una soffitta, si è recuperato un foglio (cm. 51x33) firmato a destra in alto "R. Resio" e datato "1916 Roma". Entro una lunetta semicircolare tra riccioli di una architettura barocca, a tutto effetto in scorcio dal basso, due deliziose fanciulle impersonano la Fortezza e la Giustizia: sono appoggiate graziosamente a una balaustra ricurva ai lati di un tripode fiammato. Dipinte ad acquarello su disegno a matita – ripreso in più punti a pennino in kina rossa – coi due deliziosi putti alati che le accompagnano, testimoniano, ancora una volta, la felicità inventiva e la grazia esecutiva del raffinato pittore.

Del fratello Edoardo, recentemente, ho rintracciato una "Sacra Famiglia", dipinta su ovale ceramico, cm. 34x25, firmata "Resio E. 1886", conservata in collezione privata. Fortunosamente, recentissimamente, ho trovato un altro esemplare identico, anch'esso datato e

"R.R. 1921" Mater amabilis, olio su tela, (Raffaello Resio).

"R. RESIO ROMA 1916" acquarello.

firmato 1886, murato sul portoncino di ingresso di una antica casa tra gli ulivi, nel contado. Conosco altre piastre ovali della fabbrica di Sebastiano Ricci (con la Mater Misericordiae

"Resio E. 1886 Sacra famiglia", ovale ceramico. (Resio Edoardo).

ed il Botta a sinistra), dipinte da Edoardo in "Antico Savona" di cui due firmate e datate 1866 ed una policroma in barocca, ricca cornice. In questi due nuovi esemplari S. Giuseppe, Maria ed il Bimbo sono legati in felice linea compositiva, denunciano buon disegno, pennellate sicure, giusti effetti chiaroscurali in una policromia delicata, serena.

Indice

3 Silvia Campese
La Chiesa di Santa Libera

17 C. Prestipino - M. Caldera
Biestro: incisioni rupestri in riparo sotto la roccia

21 Luigi Caorsi
La Torre delle streghe, ovvero antiche lotte tra nolesi e finalesi

27 Guido Malandra
Le vetrerie di Altare nella seconda metà dell'Ottocento

32 Guido Malandra
La popolazione vetraria ad Altare nel 1806

33 Flavia Folco
Fede Cheti (1905-1979). Una savonese da riscoprire

40 Flavia Folco
AGGIORNAMENTI SULL'ARTE A SAVONA NELL'OTTOCENTO
Veronica Murialdo: l'ovale ceramico firmato e datato e due quadri dell'Apparizione
Due bozzetti in terracotta di Antonio Brilla e una ceramica "A. Brilla S. Ricci, 1873"
Una tela ed un bozzetto di Raffaello Resio e una "Sacra famiglia" del fratello Edoardo in due versioni ceramiche

CRS
CASSA DI RISPARMIO
DI SAVONA
Nata per dare di più

SABAZIA - Quaderni di Storia, Arte ed Archeologia
Periodico semestrale (1° e 2° semestre 1997)
Aut. del Trib. di Savona N. 288 del 12-1-1983

Sabazia 22-23 (1997)