

ATTI

DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA

NUOVA SERIE

LIV

(CXXVIII) FASC. II



GENOVA MMXIV
NELLA SEDE DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA
PALAZZO DUCALE – PIAZZA MATTEOTTI, 5

Referees: i nomi di coloro che hanno contribuito al processo di peer review sono inseriti nell'elenco, regolarmente aggiornato, leggibile all'indirizzo:
<http://www.storiapatriagenova.it/ref.asp>

Referees: the list of the peer reviewers is regularly updated at URL:
<http://www.storiapatriagenova.it/ref.asp>

I saggi pubblicati in questo volume sono stati sottoposti in forma anonima ad almeno un referente.

All articles published in this volume have been anonymously submitted at least to one reviewer.

« Atti della Società Ligure di Storia Patria » è presente nei cataloghi di centinaia di biblioteche nel mondo: http://www.storiapatriagenova.it/biblioteche_amiche.asp

« Atti della Società Ligure di Storia Patria » is present worldwide in the catalogues of hundreds of academic and research libraries:
http://www.storiapatriagenova.it/biblioteche_amiche.asp

L'Impresa della Compagnia della Colonna: immagini e testi per una devozione

Giacomo Montanari

«Continuò tal compagnia [dell'Assunta] sempre numerosa di 72 fratelli applicata a detti pij essercizij, et anche voleva fare una certa processione nelle 4 feste di Nostra Signora, et a suo onore del che se ne trova poca memoria sino all'anno 1620; nel qualtempo Gio. Andrea Piaggio maestro d'aritmetica molto noto alla Cittadinanza, uno di detti 72 fratelli introdusse in essa Compagnia una devozione per li morti a sue spese e di altri fratelli suoi amici, et adherenti, li quali vi concorrevano: ciò fù, recitare l'officio de Requie ogni venerdì mattina nel far del giorno, et esso finito far cantare una messa nella detta Chiesa pure da morti et udirla, et anche fare ogn'anno, la domenica terza del mese di giugno con due giorni seguenti una solennità per suffragio dei morti, nel quale dovessero concorrere li fratelli ad una Communionne generale ... Dal principio così tenue di tal devotione ne fù istituita la tanto veneranda e celebre compagnia di Santa Maria Consolatrix Afflictorum volgarmente detta Colonna di Carità per suffragio dell'anime del Purgatorio, la quale venne stabilita in numero di 1023 tra fratelli, e sorelle, fra quali fossero numero 60 tabellarii, e da essi se ne cavasse sei custodi, quali con un protettore eccellentissimo un provveditore Gentiluomo, et uno Governatore pure eccellentissimo; in tutto nove in numero chiamati della Congregazione secreta, governassero detta Colonna »¹.

Con queste parole Carlo Torello, nel 1679, descrive la nascita della Compagnia della Colonna nella chiesa parrocchiale di Sant'Agnese in Genova. La nascita della Compagnia nei primi decenni del Seicento si colloca perfettamente in quel fiorire di devozioni mariane e legate al culto dei defunti che si diffusero notevolmente a livello locale, soprattutto in Liguria, in conseguenza dei dettami post-tridentini e della visita del legato apostolico Monsignor Bossio nel 1582, che fortemente scosse la religiosità locale². La Compagnia, di cui sino ad ora si conosceva ben poco oltre

¹ *Discorso circa il principio, origine et essercitio delle due Compagnie di Nostra Signora Assunta e della Colonna*, Archivio Parrocchiale di N.S. del Carmine e Sant'Agnese (d'ora in poi APCA), ms., 1679, c. 3.

² L. MAGNANI, *Committenza e arte sacra a Genova dopo il Concilio di Trento: materiali di ricerca*, in « Studi di Storia delle Arti », V (1983-1985), pp. 137-140.

alla data e al luogo di fondazione³, vanta però alcuni caratteri di originalità molto forti: se da un lato la devozione per le anime del purgatorio e l'obbligo della recita dell'Ufficio dei defunti non è nulla di lontano dalla religiosità 'purgante' che ben esplica i sentimenti di quel determinato periodo storico, la consistenza numerica superiore alle mille unità per statuto risulta essere una caratteristica di rarità, a quanto ci è oggi dato sapere, tra le confraternite genovesi⁴. Non solo però è il numero a stupire, quanto la presenza all'interno delle fila della Compagnia stessa e tra i simpatizzanti di questa neonata devozione, di eminenti personalità della nobiltà genovese come Stefano Lomellino⁵, Francesco Maria Bal-

³ E. GRENDI, *Morfologia e dinamica della vita associativa urbana. Le Confraternite a Genova fra i secoli XVI e XVIII*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., V/II (1965), p. 290. Secondo Grendi (p. 309) e secondo il documento rinvenuto nell'Archivio Parrocchiale l'anno di fondazione della Compagnia della Colonna si colloca al 1620. Testimonianza diversa deriva invece da un documento rinvenuto presso l'Archivio Diocesano di Genova che data l'istituzione della Compagnia al 1625 (Archivio Diocesano di Genova, d'ora in poi ADGe), Scatola di N.S. del Carmine e Sant'Agnesa, 23 aprile 1640. Un accenno alla Compagnia della Colonna viene fatto anche in A. ACORDON, *L'attività di Giovanni Andrea De Ferrari ad Alassio per Francesco Maria Giancardi*, in *La Collegiata di Sant'Ambrogio in Alassio. Cinque secoli di storia e arte*, a cura di M. BARTOLETTI e F. BOGGERO, Milano 2008, pp. 84-89, particolarmente in relazione al dipinto realizzato da Gio. Andrea de Ferrari e alla descrizione dello stesso fattane dal Giancardi (cfr. G. GIANCARDI [Francesco Maria Giancardi], *Augustissima apparizione della Gran Madre di Dio ad Antonio Botta*, in Genova, per Pier Giovanni Calenzani, 1650, pp. 78-79).

⁴ Cfr. *La Liguria delle casacce: devozione, arte, storia delle confraternite Liguri*, a cura di F. FRANCHINI GUELF, Genova 1982. Il motivo di un così alto numero di confratelli e consorelle viene spiegato dalle Regole della Compagnia: il numero di 1023 è infatti esattamente la cifra necessaria a permettere ad ogni membro di recitare gli Uffici dei Defunti in maniera completa una volta ogni mese, essendo questa liturgia recitata ogni giorno 33 volte, in analogia con gli anni di Cristo al momento della sua morte e resurrezione. Il numero dei fratelli era quindi rigido, tanto che solo alla morte di un affiliato un esterno che ne facesse richiesta poteva prenderne il posto e soltanto dopo un'attenta valutazione da parte della Congregazione Segreta, che sovrintendeva al rispetto delle regole della Compagnia. Nel caso vi fossero state più richieste di idonei in lista d'attesa, vi era un incaricato apposito, il Custode del Bussolo, per provvedere ad una imparziale estrazione: cfr. APCA, *Regole della Compagnia della Colonna*, Genova 1763). Tuttavia questa 'necessità' di avere un numero così elevato di confratelli, appare più strumentale che reale, forse più che altro un *modus operandi* che consentisse una preminenza sin da subito sulla ben più ristretta, ma più 'antica', Compagnia dell'Assunta e che desse prestigio alla neonata Compagnia.

⁵ «Steffano Lomellino quondam Augustini anche egli uno de' tabellarii, e benefattore della Colonna»: *Discorso circa il principio* cit., c. 6.

bi⁶ e Anton Giulio Brignole Sale⁷, fatto che ne certifica la rilevanza in ambito cittadino anche nella sfera dell'aristocrazia dominante. La vita della Compagnia della Colonna fu intensa e si dipanò lungo tutto il XVII e XVIII secolo⁸, fino a quando nel 1799 la chiesa di Sant'Agnese venne abbandonata per volere dei parrocchiani stessi in favore della più grande e prestigiosa chiesa di Nostra Signore del Carmine⁹, da cui erano stati ap-

⁶ « si quietò il rumore facendosi frà il signore Priore e i Deputati della Compagnia un compromesso nell'illustre Francesco Maria Balbi, come in atti del notaro Giacomo Bollino sul principio del 1667. Il Francesco Maria Balbi si degnò con la sua solita carità e bontà, e per far piacere al Priore stato suo maestro, di portarsi più volte nell'oratorio e sentire le parti, visto i conti della gran spesa fattavi dalla compagnia dell'Assonta si per ridurlo in forma d'oratorio, ma per ornarlo di legnami, marmi et altro »: *Discorso circa il principio* cit., c. 14.

⁷ « Il signore Anton Giulio Brignole, cavaliere di tanto merito, e di tanta bontà scrisse il libro molto ben noto nelle librerie, in lode di detta compagnia della Colonna »: *Discorso circa il principio* cit., c. 4. . Il libro in questione è A.G. BRIGNOLE SALE, *La Colonna per l'anime del Purgatorio*, Genova, per Pietro Giovanni Calenzano e Gio. Maria Farroni, 1635, citato anche in L. MAGNANI, *Cultura laica e scelte religiose: artisti, committenti e tematiche del sacro*, in E. GAVAZZA, F. LAMERA, L. MAGNANI, *La Pittura a Genova e in Liguria. Il secondo seicento*, Genova 1990, p. 249.

⁸ Secondo quanto è possibile riscontrare nei pochi documenti sopravvissuti all'interno dell'Archivio Parrocchiale e dell'Archivio Diocesano a riguardo delle vicende della chiesa parrocchiale di Sant'Agnese, sembra di capire che grande parte delle energie della Compagnia della Colonna, spesso in contrasto con la coinquilina Compagnia dell'Assunta, si sia profuso nell'acquisto, ornamento e officio di un oratorio, sito prima in un luogo vicino al chiostro della chiesa stessa, oggi scomparso, e poi in un luogo a parte, che i documenti (ADGe, *Nota degli Oratori e Capelle esistenti nel contesto di cotesta Parrocchiale di Sant'Agnese*, 19 ottobre 1809, c.1 r.) identificano come « Oratorio col titolo Compagnia della Colonna. Detto Oratorio è situato in vicinanza della Chiesa una volta dei padri del Carmine Calzati, ora divenuta Parrocchia di Sant'Agnese. Questo è stato fabricato e formato a spese di un'adunanza di pie persone congregate a oggetto di suffragio a trapassati ... è stato occupato [dal 1804] dalla Scuola di Carità tenendone le chiavi un tal sacerdote Acquarone che fa il maestro nella stessa scuola ». Oggi anche questo edificio non esiste più, ma conosciamo la sua forma e posizione dai rilievi della seconda metà del XIX secolo realizzati in occasione dell'apertura di via Brignole de Ferrari e alla trasformazione urbanistica della zona di Vallechiara in conseguenza dei piani urbanistici del 1867. Nei documenti dell'Archivio Storico del Comune di Genova (d'ora in poi ASCG) l'oratorio appare nominato come « Asilo di San Luigi » ed è segnalato come destinato alla distruzione perché sul tracciato della costruenda strada (ASCG, *Risanamento di Vallechiara*, 20 aprile 1867). Nell'Archivio Parrocchiale infatti sono state ritrovate le carte relative alla cessione al Comune dell'oratorio e del terreno di proprietà della Parrocchia su cui doveva passare il nuovo asse viario.

⁹ ADGe, Scatola di N.S. del Carmine e Sant'Agnese, 8 giugno 1799.

pena cacciati i Carmelitani calzati in conseguenza delle nuove legislazioni della Repubblica Democratica, instauratasi nel 1797¹⁰. Negli ultimi duecento anni, la sola testimonianza della Compagnia è stata, agli occhi dei più, la grande tela dipinta da Gio. Andrea de Ferrari per l'altare eretto dai confratelli in Sant'Agnese e oggi conservata nel primo altare della navata destra della chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese (Fig. 1). L'ancona realizzata dal pittore genovese presenta un'iconografia molto ricca di simboli e di allusioni alle pratiche e alle riflessioni teologiche elaborate dalla Compagnia, sulle quali oggi, anche grazie alle concordanze evidenziate con il libro scritto da Anton Giulio Brignole Sale nel 1635¹¹, è possibile gettare ancora maggior luce. Quello del Brignole non fu infatti l'unico volume ad essere scritto a riguardo della Compagnia della Colonna in quel torno di anni e nemmeno fu il solo ad adottare come antiporta incisa del libro, mutuandola in maniera perfetta dall'opera pittorica, l'iconografia realizzata da Gio. Andrea De Ferrari per l'altare in Sant'Agnese. Un altro testo infatti, scritto dal frate Agostiniano scalzo Andrea Leveratto nel 1636, reca il significativo titolo di *Trattato molto utile e dilettevole, pieno di varij concetti, e discorsi teologici sopra l'Impresa della Compagnia della Colonna del Suffragio per li Morti. Dove ancora diffusamente si ragiona del stato dell'anime del Purgatorio, e modo di aiutarle*¹² e permette oggi di addentarsi nella comprensione piena e consapevole di una iconografia costruita *ad hoc* per soddisfare le necessità comunicative di una Compagnia di preghiera.

¹⁰ G. ASSERETO, *Dalla Rivoluzione all'Impero (1797-1805)*, in *El siglo de los Genoveses e una lunga storia di arte e splendori nel palazzo dei Dogi*, a cura di P. BOCCARDO e C. DI FABIO, Milano 1999, pp. 438-442.

¹¹ L. MAGNANI, *Cultura laica e scelte religiose: artisti, committenti e tematiche del sacro*, in *La Pittura a Genova e in Liguria. Il secondo seicento*, Genova 1990, p. 249.

¹² Il testo è citato in A. ACORDON, *Per una cronologia dell'"Estasi e stigmati di San Francesco" di Varese Ligure di Giovanni Andrea De Ferrari. Cenni al rapporto tra il pittore e le teorie artistiche della Controriforma*, in *Annali delle Biblioteche e Musei Civici della Spezia*, numero speciale 1995, La Spezia 2000, pp. 109-130 e in EAD., *L'attività di Giovanni Andrea De Ferrari* cit., p. 84. La Acordon tuttavia sembra rilevarne la pregnanza non tanto in termini di decrittazione del soggetto dell'opera del De Ferrari, quanto come testimonianza di una sua forte vicinanza al culto mariano. Il volume del Leveratto è ad oggi reperibile all'interno del Fondo Gesuitico della Biblioteca Universitaria di Genova.

Il dipinto, realizzato da Gio. Andrea De Ferrari nel 1627 su commissione della Compagnia della Colonna¹³, presenta in posizione centrale una grande colonna di colore vermiglio, il cui basamento è saldamente confitto tra le fiamme che torturano le Anime Purganti che ad essa anelano, tendendo le braccia per toccarla. Nell'estrema parte inferiore, un volto demoniaco si identifica come fonte dei tormenti patiti dalle anime, mentre all'altezza della base della colonna si stende, in lontananza, un tappeto d'ossa. La colonna è avvolta nella parte superiore da un cartiglio che riporta la parola latina «DILEXI» mentre, al posto del capitello, un volto angelico regge, sul suo capo, un ostensorio dove sfolgora il Corpo di Cristo. All'ostia consacrata guarda, nella parte sinistra della tela, la Madonna, che è portata in volo da una nube d'angioletti all'altezza del fusto della colonna in atteggiamento di manifesta preghiera. Nella parte destra, invece, gli angeli fanno la spola tra le fiamme oscure dei tormenti e la luce abbacinante dell'empireo, elevando le anime ormai monde dal peccato commesso alla visione del volto di Dio. L'immagine potrebbe suonare nota, dal momento che, per l'esigenza di ripristinare l'importanza e di confermare il culto di Maria Vergine e del Purgatorio negati dalla riforma protestante, fiorirono tra la seconda metà del XVI e la prima metà del XVII secolo moltissime raffigurazioni dell'intercessione della Vergine per la salvezza delle anime, come necessario tramite tra il mondo umano e quello divino¹⁴. Tuttavia, l'elemento che conferisce all'opera un certo grado di cripticità, è proprio la centralità della colonna stessa, vero e proprio simbolo della Compagnia che ne porta il nome e apparentemente priva di un esplicito rimando concettuale all'interno della retorica sacra

¹³ Si è oggi in grado di datare con precisione la tela del De Ferrari grazie al ritrovamento dell'atto di pagamento al pittore all'interno dei libri contabili della Compagnia della Colonna, facenti parte del piccolo fondo dell'Archivio della Chiesa di Sant'Agnese sopravvissuto e oggi conservato presso l'Archivio Parrocchiale. L'atto, copiato in un libro contabile più recente dallo scrupoloso Carlo Torello il 10 aprile 1688, riporta questa dicitura: «Ancona della nostra Impresa al nostro altare di Chiesa per valore di £ 150, pagate a Gio. Andrea de Ferrari Pittore l'anno 1627. Sua mercede, quali sono di corrispondente £ 250»: APCA, *Manuale del Libro delle Scritture della Compagnia della Colonna – MDCLXVII*, c. 50r. Cfr. anche per alcune informazioni sul dipinto, A. DE ROBERTIS, *Giò Raffaele Badaracco: un'ipotesi attributiva (e un cenno alla scelta iconografica)*, in «La Berio», LII/1 (2012), pp. 23-42.

¹⁴ A titolo di esempio, nella sola chiesa del Carmine, sono presenti ben due opere pittoriche che descrivono la Madonna in atto di intercedere in favore delle anime del Purgatorio, realizzate da Giovanni Battista e Giovanni Andrea Carbone nella seconda metà del XVII secolo. Cfr. L. MAGNANI, *Chiesa di Nostra Signore del Carmine e Sant'Agnese*, Genova 1980.

dell'epoca. L'attenta analisi letteraria e artistica condotta da Lauro Magnani ha permesso di mettere in relazione il carattere devozionale dell'opera con il libro scritto da Anton Giulio Brignole Sale e, contemporaneamente, con scelte di carattere iconografico e compositivo assimilabili a quelle effettuate dal De Ferrari nella tela realizzata per la Compagnia¹⁵. Anche Angela Acordon, nel suo più recente contributo riguardo ai dipinti di soggetto sacro dell'artista in questione, ha profondamente indagato la consapevolezza dell'ideologia controriformata mostrata del pittore genovese in alcune opere di carattere religioso di questa fase della sua produzione artistica, ma ha mantenuto un certo riserbo riguardo alla decrittazione puntuale di un soggetto così atipico e che si potrebbe addirittura definire unico nel panorama della produzione artistica genovese precedente e successiva¹⁶. A questi già notevolmente approfonditi ragionamenti, va ad aggiungersi la possibilità di poter fruire del contributo che il testo del Leveratto porta all'interpretazione della tela in oggetto, permettendo di comprenderne sfumature di significato di notevole importanza e di capire come molto probabilmente Gio. Andrea De Ferrari sia stato tramite artistico e puntuale esecutore di una iconografia 'dettata' da una precisa riflessione teologica¹⁷.

Il libro del frate Agostiniano si struttura come un dialogo di stampo platonico, dove la tematica della « impresa della Compagnia della Colonna »¹⁸ viene analizzata grazie a domande e considerazioni che i sei protagonisti della discussione si rivolgono l'un l'altro. L'espedito letterario permette pertanto al Leveratto di porre attorno a un tavolo i Custodi della Compagnia, intenti a spiegare, come esplicita l'autore nella sua introduzione, con « parole semplici et comuni ... quella divota Impresa della Compagnia della Colonna, et insieme trattare con brevità e chiarezza delle pene, che patiscono l'Anime del

¹⁵ L. MAGNANI, *Cultura laica* cit., pp. 247-398.

¹⁶ A. ACORDON, *Per una cronologia* cit., pp. 109-130.

¹⁷ Anche la Acordon (*L'attività di Giovanni Andrea De Ferrari* cit., p. 84) ravvisa come motivazione alla predilezione nei confronti De Ferrari da parte del Giancardi per la commissione di tre tele a soggetto religioso proprio l'aver intuito nel pittore la straordinaria capacità di tradurre in immagini la complessità dei soggetti legati alle teorie sancite dalla Controriforma.

¹⁸ A. LEVERATTO, *Trattato molto utile e dilettevole, pieno di varij concetti, e discorsi teologici sopra l'Impresa della Compagnia della Colonna del Suffragio per li Morti. Dove ancora diffusamente si ragiona del stato dell'anime del Purgatorio, e modo di aiutarle*, in Genova, per Giovanni Calenzano e Gio. Maria Farroni, 1636.

Purgatorio, e del modo di suffragarle »¹⁹. La ‘problematica’ dell’intero volume viene introdotta immediatamente e corrisponde alla domanda che oggi ci si pone in relazione al dipinto del De Ferrari, il quale campeggia, riportato come incisione, sull’antiporta del volume che ci si appresta ad analizzare²⁰:

«Già che della nostra Colonna si parla, haveria a caro di sapere il motivo, che hebbe il Fondatore di questa nostra Compagnia d’alzare per stendardo suo, et Impresa quella Colonna infuocata piantata sopra il fuoco del Purgatorio, la quale sostiene il Santissimo Sacramento, e sopra ci ha posto la Santissima Trinità, a lato la Beata Vergine, sotto di essa il cimiterio, e nel mezzo della Colonna un motto, che dice DILEXI »²¹.

La risposta alla circostanziata domanda, che descrive con grande precisione l’opera presentata in incisione sul frontespizio del volume e quella, che ne ispira le forme, dipinta da Gio. Andrea De Ferrari, chiarisce, in lunghe trattazioni che mi permettono di riportare solo nelle notazioni essenziali, tutte le motivazioni teologiche e devozionali che contribuirono alla scelta di comporre una così complessa e unica iconografia. La motivazione del fondatore della Compagnia della Colonna è inizialmente ispirata direttamente da Dio, infatti

¹⁹ *Ibidem*, p. VII.

²⁰ Come si evidenzierà meglio in seguito, l’antiporta del volume del Leveratto è una incisione di grande qualità artistica, estremamente più elaborata e raffinata rispetto a quella utilizzata da Anton Giulio Brignole Sale per il suo volume. Il fatto è curioso, dal momento che il libro del Brignole rimarrà noto e verrà esplicitamente citato in documenti riguardanti la Compagnia stessa (*Discorso circa il principio* cit., c. 4), forse anche grazie alla popolarità e fama acquistata dal suo autore durante la sua carriera di letterato prima e di predicatore della Compagnia di Gesù poi; l’opera del Leveratto cadrà invece nel più assoluto oblio, tanto che essa viene analizzata puntualmente come contributo per la lettura del dipinto e per lo studio dei ragionamenti teologici della Compagnia solo nel presente contributo. All’epoca però i ‘rapporti di forza’ tra le due opere dovevano essere differenti se è vero che il Brignole si accentò di una rappresentazione di minore valore artistico per l’antiporta del suo volume; soprattutto pensando che, sebbene il libro scritto dal Leveratto sia stato edito nel 1636 (mentre l’opera del Brignole vide la luce nel 1635), l’*imprimatur* dell’opera del frate Agostiniano è anch’esso emesso nel 1635. Questa contiguità di produzione potrebbe anche denotare il fatto che per il volume del Leveratto si sia cercata la mano di un abile incisore che realizzasse un prodotto di maggior valore rispetto a quello che ornava l’antiporta del testo del Brignole Sale, illustrazione che difatti rimane anonima, per essere stata con tutta probabilità realizzata da qualcuno che di professione non faceva né il pittore né l’incisore. Interessante notare come Pietro Giovanni Calenzani e Gio. Maria Farroni siano gli editori di ambo i volumi, fatto che potrebbe deporre a favore della tesi proposta (cfr. M. MAIRA NIRI, *La tipografia a Genova e in Liguria nel XVII secolo*, Firenze 1998, pp. 196 e 198).

²¹ A. LEVERATTO, *Trattato molto utile* cit., p. 3.

«dopo di haver con preghiere soventi supplicato Iddio Benedetto, che l'illuminasse circa quello, che doveva proponere per insegna di questa nostra Compagnia dei morti, parve, che per cercare insegna di cosa tanto importante, non doveva ad altro ricorrere, ne poner occhio, che alla Passione di nostro Signore Gesù Christo »²².

Tra gli strumenti della Passione, al fondatore si palesò «inanzi gl'occhi de l'intelletto » la Colonna legato alla quale il Cristo patì la flagellazione. Non solo, ma «fece poi questa Colonna infuocata, e vermiglia, perché quella Colonna, dove fu Christo legato, restò tutta vermiglia del suo prezioso sangue, che quivi sparse in abbondanza »²³. Dunque una ricerca di un simbolo penitenziale, legato appunto all'aspetto purgatoriale dell'esercizio delle funzioni della Compagnia, che però si connota di un preciso valore teologico nell'esplicare l'idea che sta alla base di questo rapporto ideale tra il patimento subito durante la flagellazione dal Cristo 'alla colonna' e le sofferenze che le anime devono vivere tra i tormenti purgatoriali:

«Si potrebbe anco dire, che fu posta la colonna per nostra Insegna più tosto che la Croce, perché riguardando noi Nostro Signore a quella ligato, vedessimo, che esso in quella patì pene gravissime, ma non però vi morì, come fece sopra la Croce; così l'anime del Purgatorio patiscono grandissime pene, ma non perciò vi muoiono, perchè sono libere dalla morte eterna »²⁴.

Così anche il fuoco, che avvolge e le anime e la Colonna stessa, è il fuoco «di reciproco amore, che è tra Christo, e l'anime che sono in quel luogo, perché due fuochi uniti insieme sono Gieroglifico di amor scambievole, come racconta Piero Valeriano »²⁵, idea esplicitata anche dal motto

«DILEXI, cioè vi ho amato, quasi voglia dire, non dubitata anime mie, spose mie, perché quantunque paia, che sia alquanto rigoroso con voi lasciandovi penare, con tutto ciò siate sicure che DILEXI, cioè *ab eterno* vi ho amate et elette per la gloria »²⁶.

²² *Ibidem*, p. 4.

²³ *Ibidem*, p. 5.

²⁴ *Ibidem*, p. 20.

²⁵ *Ibidem*, p. 12.

²⁶ *Ibidem*, p. 13. Per quanto la spiegazione offerta nel volume del Leveratto appaia senza dubbio teologicamente interessante, bisogna anche considerare che il verbo latino *Dilexi* era nel XVII secolo la parola con cui iniziava il primo salmo dell'Ufficio dei defunti. È necessario pertanto, per quanto non esplicitato in questa precisa disamina dell'iconografia dell'Impresa della Compagnia della Colonna, tenere presente questa occorrenza come possibile motivazione dell'inserimento del motto in questione.

Redenzione e benevolenza esplicitate per immagini, capaci di testimoniare non solo l'importanza dell'esistenza del Purgatorio, quanto addirittura la necessità di questo passaggio senza il quale l'amore di Dio non potrebbe manifestarsi nel pieno della sua gloria per le anime dei defunti. La citazione dagli *Hieroglyphica* del Valeriano inoltre è oltremodo interessante come testimonianza del sincretismo culturale vigente all'epoca, che permetteva la contaminazione tra simbolismo pagano e metafora dell'amore di Cristo senza eccessivi problemi di ordine censorio, sfatando l'idea che ancora nel secondo decennio del XVII secolo le prescrizioni controriformate condizionassero eccessivamente artisti e fedeli²⁷. Anche la presenza del Santissimo Sacramento posto sulla Colonna viene attentamente discussa e circostanziata, mostrando come il ragionamento alla base di queste scelte iconografiche sia stato complesso e straordinariamente ricco, per quanto con tutta probabilità elaborato con questa profondità soprattutto a posteriori:

«Pose sopra alla Colonna il Santissimo Sacramento perché non vi è cosa, che giovi a quelle anime quanto esso ... perché questo Santissimo Sacramento è fondato sopra la sua Passione et è memoria di essa»²⁸.

Anche il particolare del «cimiterio» viene analizzato e descritto nella trattazione didascalica del testo, indicandolo come il simbolo capace di spingere a «pensare alla morte», in modo da essere consapevoli di quanto sia facile in vita commettere peccato (fatto che conduce a subire le pene necessarie per la purificazione dell'anima) e che «non vi è dubbio alcuno, che uno, che mai commettesse peccato, mai andrebbe nel Purgatorio»²⁹. Un ennesimo monito dunque, un rimando a una idea di *memento mori* di accezione non tanto teleologica, quanto di riflessione sul diverso ordine di grandezza che si deve stimare tra la vita terrena e breve, nei confronti della vita ultraterrena ed eterna, dove si riceveranno ricompense o castighi (allo scopo di essere ammessi alla gioia della contemplazione del volto di Dio) in rapporto alla qualità delle proprie azioni. Sotto questo profilo, di interazione tra terra e cielo, grande respiro ha all'interno dell'esplicazione del disegno teologico e iconografico la lettura della figura della Vergine, che ricopre nella retorica controriformata un ruolo da protagonista. Il Leveratto fa in-

²⁷ L. MAGNANI, *Committenza e arte* cit., p. 139.

²⁸ A. LEVERATTO, *Trattato molto utile* cit., p. 5.

²⁹ *Ibidem*, p. 9.

fatti esplicitare ai suoi personaggi in più momenti durante il dialogo la necessità della presenza di Maria al fianco della Colonna, come indispensabile tramite che permette alle anime di percorrere quel cammino che va dai tormenti del Purgatorio fino alla redenzione:

« Possiamo anco considerare, che si come nella Colonna vi sono tre cose cioè il base, il capitello, et il mezzo così per arrivare dal base della colonna, donde sono l'anime del Purgatorio, al capitello, dove è Christo, bisogna prima passare per il mezzo, et aiuto della Beata Vergine, perché Iddio non vuol dar la salute ad alcuna persona, se prima non passa per mezzo di Maria »³⁰.

Indispensabile tramite dunque, necessario confronto e simbolo di speranza

« perché lei [la Vergine] è quella che non solo intercede per noi mentre siamo in questa vita, ma anco soccorre, e supplica per quell'anime che sono nel Purgatorio, sempre prega Iddio per loro, fino a tanto che di quivi sijno liberate; e se è vero che Iddio non concede grazia alcuna, che prima non passi per le mani di Maria, conforme dice San Bernardo; così ancora non concederà grazia a quell'anime di liberarle prima del suo tempo deputoli; se non per mezzo, e intercessione della Beata Vergine; massime che lei viene chiamata CONSOLATRIX AFFLICTORUM, Consolatrice de gl'afflitti »³¹.

È proprio sotto questo nome che la Compagnia della Colonna esplicherà la propria devozione mariana, in un contesto culturale che, come già accennato, fortemente spingeva la valorizzazione cultuale della Vergine, dei Sacramenti e dei Novissimi, tutte questioni teologiche che la Riforma aveva totalmente rifiutato nell'attuazione dei suoi precetti e che erano state vista dalla Chiesa Cattolica come capisaldi su cui incardinare la propria retorica Contro-riformata. Il testo del Leveratto si connota quindi come un'opera dalla forte valenza didascalica e quasi 'educativa', dove l'immagine sacra viene analizzata con grande cura ed attenzione in ogni sua parte, premurandosi di fornire citazioni e spiegazioni dalle Sacre Scritture ove necessario e ripetendo molte volte i concetti ritenuti fondamentali del messaggio che l'opera artistica voleva trasmettere attraverso i simboli scelti. Ci si trova quindi dinanzi ad un esplicito manifesto sotto la duplice forma di opera d'arte pittorica e di testo letterario, la compresenza delle quali, oltre a costituire una rarità, permette di meglio comprendere il funzionamento di una retorica complessa ed elaborata, volta però, come ultimo scopo, a ricercare la massima comprensibilità possibile del suo messaggio per le persone che ne avrebbero visto le immagini.

³⁰ *Ibidem*, p. 24.

³¹ *Ibidem*, pp. 9-10.

È opportuno a questo punto stabilire un breve parallelo di carattere artistico e letterario tra il testo del Leveratto, che è stato più puntualmente analizzato avendo un carattere di novità come chiave di lettura per il dipinto di Gio. Andrea De Ferrari, e il sopracitato testo del Brignole Sale. L'opera del Brignole si presenta come un testo retorico vero e proprio: lo stile è raffinato, i termini ricercati per essere inseriti in una sintassi scorrevole ma d'alto profilo letterario. In definitiva una sorta di corrispettivo in chiave religiosa di quel formidabile testo laico che è *Le Instabilità dell'Ingegno*, edito dallo stesso Brignole nel medesimo anno³², di conseguenza scevro dell'impianto didascalico del testo del Leveratto, pur desiderando esplicitamente mantenere il legame con l'immagine devozionale realizzata dal De Ferrari e riportata in incisione in apertura del suo testo. Anton Giulio infatti sostiene che « Hammi dato ardire di stampar questi libri, l'esser tocco da loro tutto ciò, che si contien nel quadro della Colonna, il quale come sia ingegnoso ritrovato d'altrui, è però mio scopo particolare »³³, identificando in maniera inequivocabile l'Impresa della Compagnia della Colonna come la fonte ispiratrice del suo scrivere. Sebbene le tematiche dell'agostiniano Leveratto e del futuro gesuita Brignole Sale siano pressappoco le stesse, la grande divergenza dei due testi si trova proprio nell'approccio al pubblico: dove il Leveratto ricerca la semplicità (e ne fa una chiara programmatica nella sua dedica « Al Lettore »), lì il Brignole privilegia l'artificio retorico, la ricerca delle fonti classiche nei confronti di quelle delle Scritture³⁴ e l'arditezza delle forme sintattiche. Le differenze tra i due testi però comprendono anche l'apparato iconografico, costituito per entrambi i testi dal

³² A.G. BRIGNOLE SALE, *Le instabilità dell'ingegno divise in otto giornate dall'Illustrissimo Signor Marchese Anton Giulio Brignole Sale. All'Illustrissimo, e Reuerendissimo Signore Monsignor Ferdinando Melini Vescovo d'Imola*, presso Giacomo Monti & Carlo Zenero, in Bologna, 1635.

³³ A.G. BRIGNOLE SALE, *La Colonna per l'anime del Purgatorio* cit., pp. V-VI.

³⁴ Il fatto viene anche notato da Magnani (cfr. L. MAGNANI, *Cultura laica* cit., p. 249) ed è riconducibile alla profonda formazione culturale del Brignole come uomo di lettere. Per indagarne la complessità a livello di letterato è opportuno citare l'interessante saggio che ne riporta la composizione della biblioteca (L. MALFATTO, *L'inventario della biblioteca di Anton Giulio Brignole Sale*, « La Berio », XXVIII/1, 1988, pp. 5-34) e gli studi a lui dedicati da diversi studiosi (cfr. M. DE MARINIS, *Anton Giulio Brignole Sale e i suoi tempi: studi e ricerche sulla prima metà del seicento*, Genova 1914; E. GRAZIOSI, *Cesura per il secolo dei genovesi: Anton Giulio Brignole Sale*, in « Studi seicenteschi », 41 (2000), pp. 27-87; Q. MARINI, *Fratelli Barocchi. Studi su A.G. Brignole Sale, G.A. de Marini, A. Aproso, F.F. Frugoni, P. Segneri*, Modena 2000).

frontespizio che riporta incisa la citazione più o meno fedele dell'opera pittorica realizzata dal De Ferrari³⁵. L'immagine è nel complesso una trasposizione puntuale del dipinto realizzato dal pittore genovese per l'altare della Compagnia della Colonna, ma presenta in ambo i casi leggere differenze che è interessante sottolineare. Nel caso del primo testo edito, quello realizzato per mano di Anton Giulio Brignole Sale (Fig. 2), si nota innanzitutto che l'antiporta non riporta alcuna firma, né di chi ha realizzato il disegno, né di chi ha effettuato l'incisione su rame. Il tratto è poco netto e il tratteggio è spesso utilizzato in maniera ingenua, tanto da non rendere alle forme alcuna illusione volumetrica, come nel caso delle colonne di fumo che si alzano dalle fiamme del Purgatorio. In una generale precisione nella trasposizione del soggetto dal dipinto all'incisione, bisogna però notare la mancanza singolare del volto diabolico che Gio. Andrea rappresenta al di sotto del basamento della Colonna, qui sostituito da un gruppo di anime

³⁵ Risulta interessante considerare, sotto il profilo delle iconografie legate alla Compagnia della Colonna, come esistano diverse immagini riconducibili a questa devozione. Si sono ritrovate infatti, in occasione di questi studi, una edizione delle Regole della Compagnia (APCA, *Regole della Compagnia della Colonna*, Genova 1763) che presenta un frontespizio inciso con la rappresentazione della sola Colonna stante sulle fiamme del Purgatorio, avvolta dal cartiglio DILEXI e reggente l'ostensorio. Attorno ad essa corre una cornice ellittica contenente la titolazione CONSOLATRIX AFFLICTORUM (Fig. 4); un libretto dell'*Officium Defunctorum* recante la Colonna, poggiata su una schiera apparentemente infinita di anime avvolte dalle fiamme, il cartiglio DILEXI e la macabra *sententia* latina «Hodie mihi, Cras tibi», apposta in basso (Fig. 5). Attorno all'immagine corre un fregio di teschi e tibie, vicino iconograficamente alla decorazione ancora oggi visibile sul cornicione della facciata dell'Oratorio di Morte e Orazione in piazza Santa Sabina a Genova (APCA, *Officium Defunctorum*, probabilmente fine del XVIII secolo); il paliotto del primo altare della navata destra della Chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese (Fig. 6), forse in parte traslato dall'antica chiesa oggi scomparsa, che reca anche una *cartouche* sul timpano con la scritta *Consolatrix Afflictorum* (Fig. 7); i paramenti sacri ornati dalla Colonna avvolta dalle fiamme e dal cartiglio DILEXI che venivano verosimilmente vestiti dal sacerdote durante le feste legate alla Compagnia della Colonna e oggi facenti parte degli abiti liturgici della Parrocchia di N.S. del Carmine e Sant'Agnese; i disegni realizzati dal Piaggio (Fig. 8) a riguardo delle lapidi presenti nella scomparsa chiesa di Sant'Agnese, che presenta due decorazioni sepolcrali effigiate con il simbolo della Compagnia (D. PIAGGIO, *Epitaphia sepulcra et inscriptiones cum stemmatibus marmorea et lapidea existentia in ecclesiis genuensibus*, sec. XVIII (1720), in Biblioteca Civica Berio, Genova, MCF. I M 3, cc. 292-293), secondo anche quanto scritto nei libri contabili della Colonna: «Sepulture numero tre con tre coperchi di marmo in Chiesa di rimpetto al nostro altare, cioè una pro sacerdotibus, altra pro sororibus, et altra pro confratribus per lire ottocento ... al 23 maggio 1630»: APCA, *Manuale del Libro delle Scritture della Compagnia della Colonna - MDCLXVII*, c. 50 v.

purganti. Si nota invece la presenza, contrariamente al dipinto, di Dio Padre e della Colomba dello Spirito Santo rispettivamente alla destra e alla sinistra dell'ostensorio posto sul capitello dalle forme angeliche. Appaiono in aggiunta rispetto alla tela anche quattro angeli nella nube in alto a destra, che nella pala realizzata per sant'Agnese non sono 'abitate' da alcuna figura, e due in quella in alto a sinistra. L'incisione realizzata per il volume del Leveratto (Fig. 3) si presenta immediatamente come un'opera di ben più alta caratura artistica: il tratteggio è sapiente e volumetrico, la modulazione del tratto contribuisce a scolpire e dare respiro alle figure che sono valorizzate da un attento utilizzo del chiaroscuro. L'autore dell'antiporta, firmata « H. David fecit » in basso a destra, è Jerome David, pittore e incisore francese trapiantato a Roma, che realizza nel solo 1636 tre opere incisorie in volumi editi a Genova³⁶. Tuttavia, neppure nella sua incisione mancano elementi problematici in relazione alla filiazione iconografica. Avvicinabile in tutto e per tutto alle scelte compositive dell'anonimo³⁷ incisore dell'antiporta del testo del Brignole Sale, David se ne discosta per un non trascurabile parti-

³⁶ Jerome David o Hyeronimus David (1605-1670) secondo quanto si firma nelle incisioni di ambito genovese (H. David o H.D.G., dove utilizza la sola sigla) collabora a Genova con Luciano Borzone, incidendone i disegni nelle antiporte del testo di Agostino Franzone *Nobiltà di Genova* (1636 - Pietro Giovanni Calenzani e Gio. Maria Farroni [M. MAIRA NIRI, *La tipografia* cit., p.199]) e Gian Giacomo Cavalli, *Zeneixe Poexie* (1636 - Giuseppe Pavoni [M. MAIRA NIRI, *La tipografia* cit., p.179]). Trattandosi di sole tre opere, compresa oltre le due citate quella del Leveratto, edite il medesimo anno, si può formulare l'ipotesi di una brevissima permanenza genovese del David durante la quale trovò modo di impiegare la propria tecnica al servizio occasionale dei due principali stampatori della Repubblica. Ben più famose sono le sue altre opere, come le antiporte realizzate per i volumi di Agostino Mascardi (*Prose vulgari di monsignor Agostino Mascardi cameriere d'honore di n. sig. Urbano Ottavo*. In Venetia, per Bartolomeo Fontana, 1625 e 1626) e alcuni ritratti come quello di Artemisia Gentileschi (*Effigies faeminarum pictricium philarmonicarum aliisque artibus liberalibus insignium nec non theatralibus spectaculis aptissimarum alphabetico ordine dispositae*, s.l., s.n.t., 1625-1630) e Laura del Petrarca (*Effigies faeminarum de poesi philosophia aliisque litterarum disciplinis tum studio tum favore optime meritarum alphabetico ordine distributae*, Patauii, typis Pauli Frambotti bibliopolae, 1650).

³⁷ Individuo come personalità ben distinta l'incisore dell'antiporta dell'opera di Anton Giulio Brignole Sale, sia per le evidenziate differenze stilistiche e qualitative, sia per l'omogeneità delle datazioni delle opere del David a Genova, che sono limitate al solo 1636. Ritengo inoltre la mancanza della firma, tendenzialmente presente in antiporte incise di alto livello artistico, una spia del fatto che l'anonimo artista probabilmente non svolgeva la professione né di pittore né di incisore.

colare: ripristina in maniera significativa (anche riguardo a come il tema viene trattato nell'opera letteraria) il volto demoniaco tra le fiamme del Purgatorio, che era stato eliminato nell'incisione del 1635. Le altre piccole variazioni più che altro implicano minime libertà compositive, come posture o leggere differenze nella gestualità dei personaggi, che però non mutano il generale insieme dell'immagine. Quale che sia la motivazione di questa scelta artistica (l'eliminazione o il ripristino del volto diabolico), sembra chiaro che entrambi gli incisori debbano aver visto fisicamente l'opera del De Ferrari in tempi probabilmente diversi, non limitandosi il David a una semplice riproposizione di scelte fatte dall'artista precedente. Tuttavia la presenza in entrambe le antiporte di elementi non presenti nel dipinto pone alcuni interrogativi circa l'inserimento di queste immagini. Essendo Dio Padre e la Colomba dello Spirito Santo già presenti nell'antiporta realizzata nel 1635 per il testo del Brignole Sale, che non tratta delle figure della Trinità all'interno del volume, non è possibile ricondurre questa scelta alla semplice volontà dell'autore (il Leveratto) che invece ne fa spiegare esplicitamente il significato ad uno dei suoi personaggi letterari³⁸. Ciò porta a ipotizzare la presenza delle sopracitate figure anche nella tela di Gio. Andrea De Ferrari, per quanto a oggi non ne sia riscontrabile traccia alcuna. Tuttavia l'opera fu interessata da alcuni restauri nel secondo dopoguerra, che potrebbero aver causato la rimozione di alcune figure considerate 'ritocchi' di epoca successiva, forse letti come aggiunte per rendere maggiormente comprensibile il significato dell'immagine di culto³⁹. Bisogna inoltre constatare la presenza, tra le raccolte artistiche di Anton Giulio Brignole Sale che si trovavano nella villa di Albaro, di un dipinto registrato come « un altro [quadro] di Andrea De Ferrari della Colonna del Purgatorio »⁴⁰, che potrebbe essere una copia coeva al dipinto realizzato per Sant'Agnese richiesta direttamente all'artista o fatta eseguire sul suo modello e di cui purtroppo oggi non conserviamo nulla più di questa citazione inventariale. Sarebbe quindi anche possibile ipotizzare che sia stato questo dipinto a costituire l'archetipo da cui fu

³⁸ A. LEVERATTO, *Trattato molto utile* cit., p. 12.

³⁹ Sono in attesa di poter consultare le relazioni di restauro legate all'opera del De Ferrari, dalle quali spero sia possibile desumere la veridicità o meno di questa suggestiva ipotesi.

⁴⁰ La citazione, proveniente da un inventario fatto redigere da Gio. Francesco Brignole in un anno verosimilmente vicino al 1684, viene riportata in L. TAGLIAFERRO, *La Magnificenza privata*, Torino 1995, p. 303. Ringrazio Piero Boccardo per la preziosa segnalazione.

tratta per lo meno l'incisione presente nel volume scritto dal Brignole ed edito nel 1635, da cui sarebbero derivate le sopra citate varianti iconografiche.

Riguardo alla diffusione dell'iconografia e della letteratura che ne descrisse così attentamente gli esiti è qui opportuno e interessante citare la scoperta fatta da Lauro Magnani di un dipinto, mutuato senza dubbio da una delle due incisioni, che si trova ben lontano da Genova, nella chiesa di San Michele o del Purgatorio a Tropea⁴¹. Il dipinto (Fig. 9) è chiaramente mutuato da una delle due antiporte incise sui testi del Brignole e del Leveratto, dal momento che è assai improbabile una diretta visione del dipinto da parte dell'artista o del committente tropeano. A una analisi comparativa dell'opera, per quanto decisamente di bassa qualità artistica, essa sembra più vicina in alcune gestualità, nella disposizione delle figure e nella scansione delle lettere del motto posto nel cartiglio all'opera realizzata da Jerome David per il testo di Leveratto. La maggior fortuna acquisita in epoca contemporanea e la notevole quantità di studi dedicata dalla critica moderna al volume del Brignole Sale spingerebbe a pensare che fosse stato quest'ultimo a 'viaggiare' per l'Italia e giungere nelle mani del committente calabrese che, apprezzatine i contenuti, ne volle riprodurre le forme. Numerosi indizi di segno opposto potrebbero invece testimoniare una diffusione in questo senso – forse dovuta al maggior peso teologico e devozionale dell'opera del frate, rispetto a quella poetica del nobile – del testo di Andrea Leveratto, dando così ancora più rilievo alla particolarità da lui espressa in maniera semplice, forse pedissequa e decisamente poco letterariamente ricercata, dell'originale e unica Impresa della Compagnia della Colonna. La tela tropeana è opera di Francesco Caivano, figura ancora poco analizzata della pittura calabrese a cui si attribuiscono con certezza due sole tele. La più antica è firmata e datata 1633, raffigura la *Trinità con santi Certosini* ed è conservata nel presbiterio della chiesa Matrice alla Serra di San Bruno per la quale fu realizzata. L'opera mutuata dall'iconografia realizzata dal De Ferrari è invece conservata nella chiesa di San Michele Arcangelo o del Purgatorio di Tropea e risale al 1642. Il dipinto di San Bruno, come evidenziato da Silvano Onda, è di certo frutto di una regia ecclesiastica avvertita e alla ri-

⁴¹ L. MAGNANI, *Nobili, artisti, santi: percorsi tra Genova e la Calabria*, in *La Calabria del Vicereame spagnolo. Storia, arte, architettura e urbanistica*, a cura di A. ANSELMINI, Roma 2009, pp. 663-664. Ringrazio Lauro Magnani per la segnalazione del suo studio e per il proficuo confronto critico avuto in merito a questi ragionamenti.

cerca di poter realizzare un'opera fortemente didattica nella conferma dell'Ordine Certosino e della possibilità, per tutti, di accedere alla gloria divina⁴². Grazie a queste considerazioni, derivate dalla complessa e strutturata iconografia che appare nell'opera, e anche in base ad un inventario in cui compaiono diverse tele dell'artista e di un suo 'collega', sconosciuto al par di lui, tutte di soggetto religioso, pare ragionevole pensare che forse il Caivano e altri pittori facessero parte di una cerchia di abili interpreti dei desiderata 'controriformati' di una certa parte del clero e della nobiltà calabrese. Questa ricercata ortodossia od omologazione ad una chiara esposizione di un concetto teologico, fa sì che l'ipotesi in merito alla quale la suggestione iconografica per il pittore e per il committente della pala tropeana derivasse dal testo del Leveratto piuttosto che da quello del Brignole Sale – sino ad ora formulata esclusivamente in base a prossimità nell'impostazione del disegno e della postura delle figure – acquisisca anche una legittimità di tipo concettuale. L'attenzione a una ortodossia di pensiero infatti è meglio richiamata da un testo più 'scolastico' e pedagogico, sebbene meno ricercato letterariamente parlando, piuttosto che da una estrosa opera poetica. La modalità attraverso cui il testo del Leveratto pervenne tra le mani della Confraternita di San Michele e delle Anime del Purgatorio viene inoltre chiarita dal fatto che questa compagnia di preghiera, fondata il 17 settembre 1631, era originariamente ospitata nella chiesa di Santa Maria della Libertà del convento degli Agostiniani Scalzi⁴³. Il fatto che Andrea Leveratto fosse un Agostiniano segna pertanto molto probabilmente il percorso attraverso cui il volume giunse a Tropea nella biblioteca del convento e da qui divenne poi suggestione per la realizzazione dell'impresa della Confraternita locale che era stata da poco fondata, in relazione con la tradizionale devozione per San Michele arcangelo che infatti compare sia nel dipinto del Caivano sia nella titolazione della Confraternita.

L'analisi della complessa iconografia realizzata da Gio. Andrea De Ferrari nel 1627 attraverso la lettura di due testi letterari di poco posteriori (1635 e 1636) e in particolare del volume del Leveratto, così puntualmente

⁴² S. ONDA, *La pittura colta di Francesco Caivano*, in « Brutium », LXXI/2, (1992), pp. 2-7.

⁴³ Da questa chiesa la Confraternita dovette poi andarsene sul finire del XVIII secolo, analogamente quindi alla vicenda vissuta dalla Compagnia della Colonna con la chiesa di Sant'Agnese. Venne però costruita ad hoc una chiesa intitolata a San Michele o del Purgatorio, retta dai confratelli e nella quale tutt'ora si trova il dipinto del Caivano.

dedito alla decrittazione e alla illustrazione teologica delle immagini dipinte, ci permette di constatare quanto la produzione artistica e quella letteraria fossero, nel XVII secolo in particolare, due prodotti di un medesimo e sempre fortemente presente contesto culturale. La pressante presenza di una religiosità dalla 'tinte forti' e alla ricerca di un costante appiglio per pervenire a una salvezza che assomiglia sempre più ad una assenza di sofferenza che ad un vero e proprio Paradiso dantesco inteso, sarà per artisti come Gio. Andrea una spinta e una ispirazione imprescindibile nella realizzazione di moltissimi testi pittorici di ambito religioso⁴⁴. L'esaltazione della figura di Maria che, nella sua funzione centrale di legame tra l'uomo e Dio, diviene fulcro di una devozione soterica fortemente radicata, sarà pertanto una continua presenza sia nelle opere artistiche sia in quelle letterarie di ambito religioso-penitenziale per tutto il XVII secolo. Tuttavia è necessario notare come la tela realizzata per la Compagnia della Colonna abbia in realtà, ancora una volta, delle inusuali caratteristiche. Sebbene infatti il De Ferrari accentui la presenza della Vergine all'interno del dipinto ed essa venga ripresa sia nelle opere incisorie sia, e con ben maggiore risalto, nelle due opere letterarie citate, bisogna notare come il fulcro dell'operare della Compagnia sempre rimase la preghiera individuale per le anime dei defunti e il concetto di pena finalizzata alla salvezza espresso magnificamente dall'immagine della Colonna della flagellazione. È chiaro che sin da subito la figura di Maria *Consolatrix Afflictorum* divenne importante comprimaria nella devozione dei Colonnisti, ma non è riscontabile in alcuna fonte una sua preminenza nei confronti del culto legato alle anime dei defunti. Le uniche feste di confraternite che si tenevano a Sant'Agnese in occasione delle ricorrenze mariane erano, infatti, quelle legate alla Compagnia dell'Assunta, mentre quelle della Colonna erano limitate alle ricorrenze dei defunti e al giorno del venerdì⁴⁵. In tutte le fonti iconografiche gli unici elementi che compaiono sempre, senza possibilità di variazione o modifica, sono proprio la Colonna stessa, le anime del Purgatorio e il motto DILEXI, segno

⁴⁴ A. ACORDON, *L'attività di Giovanni Andrea De Ferrari* cit., pp. 85-86.

⁴⁵ Cfr. *Discorso circa il principio* cit., c. 2 r.-v. Resta anche inteso che tutte le occorrenze della dedicazione a « Santa Maria Consolatrix Afflictorum » sono comprese in oggetti e documenti sicuramente risalenti a dopo il 1679, motivo per cui è anche probabile che la spinta alla commistione tra le devozioni e alla finale preminenza di quella di stampo mariano sia stata favorita se non ispirata proprio dai testi editi a Genova nel 1635 e nel 1636.

dell'amore di Dio o indicazione della prima parola del Salmo dell'*Officium Defunctorum* ⁴⁶. La presenza della Vergine, di enorme importanza in tutto il contesto culturale, letterario, artistico e religioso, è un segnale forse più della volontà di crearne una devozione il più possibile ramificata e diffusa o di una personale scelta del pittore, piuttosto che della sua reale ed effettiva presenza nell'originale devozione dei Colonnisti. Questa ipotesi trova conferma nelle parole del Giancardi, il quale esalta la presenza della Vergine, a lei e al suo amore per le anime purganti attribuisce il DILEXI del motto, e descrive la Colonna, immagine centrale per significato e importanza nell'originale iconografia della Compagnia, come «una colonna ove sopra stava il Santissimo dell'Altare» ⁴⁷, quasi che fosse un orpello senza alcuna importanza. La successiva dichiarazione poi che l'iconografia e il culto di questa immagine sia stata «inventata dal Sig. Marchese Antonio Giulio Brignole Sale, nel suo libro intitolato Torchio del Purgatorio» ⁴⁸ chiarifica come il Giancardi della devozione della Compagnia della Colonna non conoscesse che la trattazione letteraria eseguita dal Brignole e, probabilmente, non avesse consultato neppure quella con troppa attenzione, visto il titolo di totale fantasia riportato nel suo testo. Il ragionamento teologico che aveva portato a comporre una così particolare *trouvaille* iconografica, unica nel panorama artistico italiano e forse europeo, sembra dunque permanere solo nel testo del Leveratto, anche secondo le corrispondenze riscontrabili nelle Regole della Compagnia. Anton Giulio Brignole Sale ne spettacolarizza la trasposizione letteraria, Francesco Maria Giancardi ne conduce gli esiti, a partire da una strumentalizzazione della realizzazione pittorica di Gio. Andrea De Ferrari, sino a farla divenire un manifesto della centralità del culto della Vergine come bandiera della Controriforma. In ultima analisi, la tradizionale indicazione del dipinto come *Nostra Signora della Colonna intercede per le Anime del Purgatorio* ⁴⁹, tende a trasformarne una volta di più

⁴⁶ Cfr. *supra*, nota 35.

⁴⁷ G. GIANCARDI, *Augustissima apparitione* cit., p. 79.

⁴⁸ *Ibidem*; anche in A. ACORDON, *L'attività di Giovanni Andrea De Ferrari* cit., p. 84.

⁴⁹ *Ibidem*. Questa titolazione è purtroppo foriera di possibili incomprensioni. Non esiste infatti nessuna 'Nostra Signora della Colonna' nei culti presenti a Sant'Agnese e poi al Carmine: la compresenza del culto mariano all'interno della Compagnia ha la chiara ed esplicita nomina di «Santa Maria Consolatrix Afflictorum». L'adozione di questa dicitura potrebbe portare a fare confusione con la Consorzia di Nostra Signora della Colonna di Savona (cfr. R. SAGGINI, *Donne e Confraternite a Savona: la Consorzia di Nostra Signora della*

l'originario messaggio. *La Colonna per le Anime del Purgatorio*⁵⁰, per quanto ormai scomparsa come devozione viva nel culto, riacquista una sua precisa identità, grazie alla rilettura puntuale delle opere letterarie coeve ad essa legate e ai pochi documenti d'archivio sopravvissuti sino ad oggi⁵¹. La comprensione delle immagini secondo la *ratio* che le generò restituisce al dipinto del De Ferrari la reale complessità che possiede, ben maggiore di un semplice tributo al dilagante culto mariano, ma al contrario una reale rappresentazione della « Impresa » della Compagnia, nel vero e proprio senso della parola⁵².

Colonna, Genova 2012), o la Madonna della Colonna conservata nella Basilica di Santa Maria delle Vigne a Genova, che devono il loro nome solo al luogo in cui l'effigie mariana era in origine dipinta, ma non presentano peculiarità di culto assimilabili.

⁵⁰ Ritengo che la titolazione del dipinto più aderente al significato originario dell'opera possa considerarsi questa, mutuata dal libro di Anton Giulio Brignole Sale. In questo modo si ripristinerebbe la centralità della Colonna, disgiungendola in parte dalla figura della Vergine che agisce come comprimaria, ma non come protagonista.

⁵¹ Ringrazio in questa sede Don Davide Bernini, Abate Parroco e Priore della chiesa di Nostra Signora del Carmine e Sant'Agnese, per la gentilezza, la passione investigativa e la disponibilità con cui si è prodigato nel supportare le mie ricerche. Voglio inoltre spendere una parola per ringraziare della cortesia e disponibilità tutto il personale della Biblioteca Universitaria di Genova e della Biblioteca Civica Berio, senza il quale questo lavoro non sarebbe stato possibile.

⁵² Una 'guida' per la realizzazione di una impresa perfetta si ritrova nel volume del Giovio (P. GIOVIO, *Delle imprese militari e amorose*, per Gabriel Giolito, in Venetia, 1556). Cfr. anche A. HOBSON, *Apollo and Pegasus. An enquiry into the formation and dispersal of a renaissance library*, Amsterdam, 1975, p. 17.



Fig. 1 - Gio. Andrea De Ferrari, *La Colonna per le anime del Purgatorio*, 1627, Chiesa di Nostra Signore del Carmine e Sant'Agnese.

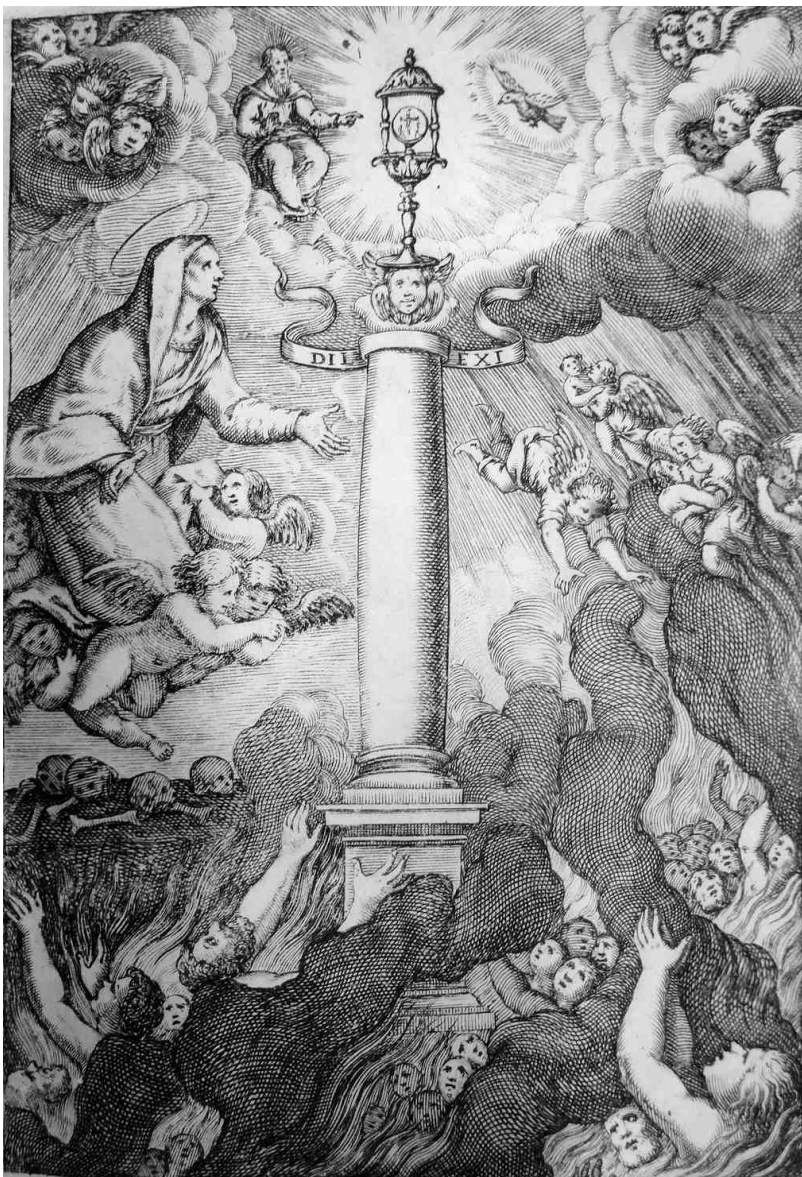


Fig. 2 - Anonimo incisore, *La Colonna per le anime del Purgatorio*, 1635, antiporta in A.G. BRIGNOLE SALE, *La Colonna per l'anime del Purgatorio*, Genova, per Pietro Giovanni Calenzano e Gio. Maria Farroni, 1635.

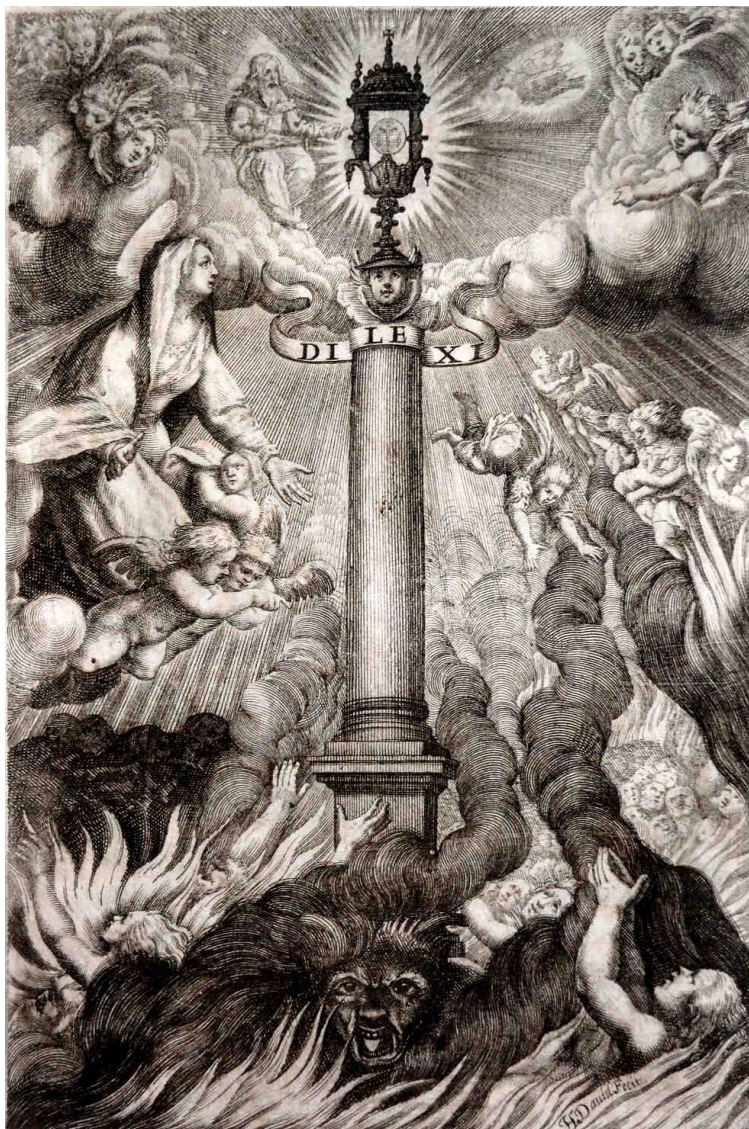


Fig. 3 - Jerome David, *La Colonna per le anime del Purgatorio*, 1636, antiporta in A. LEVERATTO, *Trattato molto utile e dilettevole, pieno di varij concetti, e discorsi teologici sopra l'Impresa della Compagnia della Colonna del Suffragio per li Morti. Dove ancora diffusamente si ragiona del stato dell'anime del Purgatorio, e modo di aiutarle*, in Genova, per Giovanni Calenzano e Gio. Maria Farroni, 1636.



Fig. 4 - Libro delle *Regole della Compagnia della Colonna*, Frontespizio, Genova 1736.

Fig. 5 - Libro dell'*Officium defunctorum*, frontespizio, Genova, XVIII sec.



Fig. 6 - Paliotto dell'altare della prima cappella della navata destra in N.S. del Carmine e Sant'Agnese, circa 1680.



Fig. 7 - *Cartouche* dell'altare della prima cappella della navata destra in N.S. del Carmine e Sant'Agnese, circa 1680.

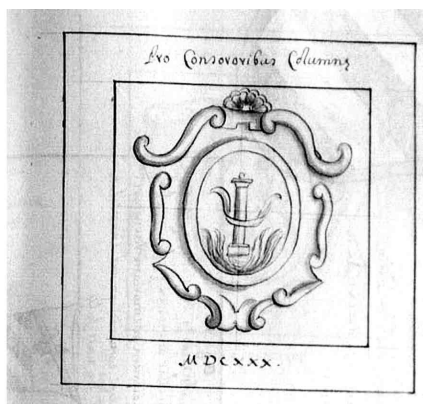
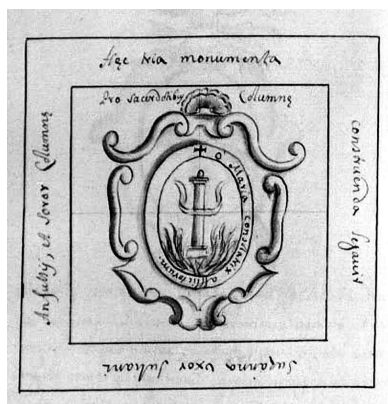



Fig. 8 - D. PIAGGIO, *Epitaphia sepulcra et inscriptiones cum stemmatibus marmorea et lapidea existentia in ecclesiis genuensibus*, sec XVIII (1720), Genova, Civica Biblioteca Berio, Sezione di Conservazione e Raccolta Locale, MCF. I M 3, carte 292-293.



Fig. 9 - Francesco Caivano, *La Colonna per le anime del Purgatorio e San Michele*, 1643, Chiesa di San Michele Arcangelo o del Purgatorio, Tropea.

INDICE

<i>Giovanna Petti Balbi</i> , Uno dei fallimenti di Enrico VII: la signoria di Genova (1311-1313)	pag.	5
<i>Angelo Nicolini</i> , L'agricoltura nel Savonese alla fine del Medioevo	»	37
<i>Valentina Borniotto</i> , Gloria civica come emblema di potere. Iconografia politica a Genova tra Palazzo San Giorgio e la Cappella Dogale	»	83
<i>Giacomo Montanari</i> , L'Impresa della Compagnia della Colonna: immagini e testi per una devozione	»	95
<i>Ausilia Roccatagliata</i> , La «pandetta generale» dell'archivio segreto della Repubblica di Genova, compilata da Filippo Campi (1758-1773)	»	121
<i>Amedeo Benedetti</i> , Contributo alla biografia di Giambattista Passano	»	295
Albo Sociale	»	331
Sommari e parole significative - Abstracts and key words	»	337

 **Associazione all'USPI**
Unione Stampa Periodica Italiana

Direttore responsabile: *Marta Calleri*
Editing: *Fausto Amalberti*

ISBN - 978-88-97099-10-9

ISSN - 2037-7134

Autorizzazione del Tribunale di Genova N. 610 in data 19 Luglio 1963
Stamperia Editoria Brigati Tiziana - via Isocorte, 15 - 16164 Genova-Pontedecimo