

ATTI DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA
Nuova Serie – Vol. XLV (CXIX) Fasc. II

Storia della cultura ligure

a cura di
DINO PUNCUH

4



GENOVA MMV
NELLA SEDE DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA
PALAZZO DUCALE – PIAZZA MATTEOTTI, 5
Società Ligure di Storia Patria - biblioteca digitale - 2016

La letteratura dal Duecento al Quattrocento

† Franco Croce

1. *Introduzione*

La storia della letteratura ligure, che nella prima metà dell'Ottocento ha avuto una prima grande sistemazione nei volumi della *Storia letteraria della Liguria* di Giambattista Spotorno, ne ha avuto un'altra in tempi molto recenti nella *Letteratura ligure* della casa editrice Costa & Nolan (Genova, 1988-1992).

Si tratta di un'impresa collettiva, purtroppo non completata (manca il volume sul Medioevo) ma che, anche così, mi pare molto importante e alla quale mi onoro di avere partecipato.

Pur nello snellimento del mio compito rispetto alla *Letteratura* Costa & Nolan, che non si limitava (come mi limiterò io) solo al campo strettamente poetico e letterario e parlava anche di teatro, di storiografia, di politica, di arti, ecc., è chiara l'impossibilità di gareggiare qui in ricchezza di informazioni e di analisi con un precedente così vasto e così articolato.

Qui è da fare invece una operazione diversa: non riprendere e ampliare le notizie della *Letteratura* Costa & Nolan (o di quella dello Spotorno); bensì ripensare per sommi capi la lunga vicenda della letteratura ligure per proporre una immagine e una interpretazione complessive.

Nella varietà dei livelli su cui ci si deve muovere (scrittori nati e operanti in Liguria; scrittori operanti in Liguria anche se in Liguria non nati;

* Un tragico destino ha impedito a Franco Croce di portare a termine il saggio dedicato alla letteratura ligure: ne avevamo ragionato insieme pochi giorni prima della Sua scomparsa. Rimangono solo queste poche, ma straordinarie, pagine che pubblichiamo così come ci sono state consegnate, prive della nota bibliografica finale, sostituita però nel testo da qualche riferimento. Nel rimpianto dell'indimenticabile Collega di una vita – 50 anni da quando, giovanissimo studente, ebbi la fortuna di incontrarlo – il quale, pur nella distinzione dei percorsi, mi fu sempre vicino ed amico, apriamo questo volume, grati a Quinto Marini, che ha revisionato il testo, e soprattutto ai più giovani collaboratori che attraverso i loro saggi, completando il percorso da Lui indicato, ne perpetuano l'insegnamento. D. P.

scrittori di nascita e di formazione ligure operanti altrove), una precisazione è fin da subito necessaria.

A partire per lo meno da Dante Alighieri l'orizzonte della storia letteraria in Italia è, nonostante l'assenza di un'unità politica, unitario, anche se di una unità che più spesso si dispone in una rete regionale. Questa unità della storia letteraria è anzi uno degli elementi fondanti della nostra identità nazionale. Fare perciò storia della letteratura ligure significa – persino, come vedremo, anche quando si tratta di letteratura dialettale – non costruire una storia autonoma, ma più semplicemente fare il bilancio dell'apporto ligure alla storia della letteratura italiana.

Naturalmente in questo impegno si dovrà respingere il suggerimento avanzato quando uscirono i primi volumi della *Letteratura* Costa & Nolan da chi non ne condivideva la formula, suggerimento secondo cui in una storia letteraria ligure si dovrebbe dare meno spicco agli scrittori di grande impatto nazionale e internazionale, per privilegiare i letterati minori che, proprio perché tali, sarebbero più vicini alla precisa fisionomia della cultura regionale.

Suggerimento sbagliato per molte ragioni di cui basterà ricordare le più evidenti.

A seguire questa proposta si dovrebbe scegliere di parlare degli scrittori poco importanti e non dei grandi scrittori. Nell'apparente amore per i valori tipicamente liguri, si farebbe così alla ligusticità il torto maggiore; farla coincidere con la mediocrità letteraria, con l'angustia provinciale. E invece non è così, né in Liguria né altrove in Italia. L'angolatura regionale è utile nel fare storia della letteratura italiana proprio perché in Italia la regionalità non esclude i grandi esiti, proprio perché in Italia il radicamento regionale è spesso coincidente con un oggetto nazionale ed europeo, perché è uno dei poli su cui si svolge l'unitaria storia della letteratura italiana.

A questa prima precauzione, che vale per tutte le regioni d'Italia, è giusto affiancarne un'altra, che al contrario è riferibile solo alla Liguria.

Se proprio si dovesse ipotizzare una specificità ligure, una qualche ligusticità trascendentale che la letteratura ligure dovrebbe riflettere, non si potrebbe – per una regione stretta dai monti e protesa sul mare, per una regione di porti, di mercanti, di marinai, per una regione che ha tradizionalmente per sue figure emblematiche, rappresentative della sua vocazione e della sua gloria, da un lato, Colombo scopritore di terre nuove e, d'altro lato, Mazzini propugnatore dell'unità d'Italia – non si potrebbe, dicevo, che riconoscerla nel rifiuto degli ambiti ristretti, nella ricerca di grandi prospettive, nell'attenzione

ai limiti della piccola patria proprio e solo in funzione della volontà di scavalcarli. Temi che nel Novecento (perché è a proposito del grandissimo Novecento ligure che l'opzione per gli scrittori minori è stata polemicamente proposta) non sono coglibili certo nelle figurine dei letterati di risonanza solo provinciale ma, all'opposto, in alcuni meccanismi della fantasia dei maggiori (e, come è ovvio, dei meno riconducibili – dal punto di vista biografico e no – al solo ambito regionale) tra gli scrittori nati in Liguria: nell'aspirazione per esempio a fuggire fuori dalla « rete » che lo « stringe », aspirazione centrale nel primo (e più ligure) libro di Eugenio Montale, *Ossi di Seppia*.

Del resto la coscienza che la ligusticità, se mai esiste, non sta nella fedeltà ai confini regionali, ma nella ricerca del nuovo e nella capacità di proiettare l'esperienza regionale entro una più grande esperienza nazionale, è ben presente proprio al tempo della maggiore compattezza delle strutture politiche regionali, nel primo Seicento, quando, spentasi ormai con i patti di Casale l'ultima fiammata dell'antica passione genovese per le guerre civili, sono ancora lontani i primi segni (la terribile peste del 1656, il bombardamento francese del 1684) della lenta decadenza della repubblica aristocratica. Ed è presente proprio dove meno ce la si aspetterebbe, nel campo della letteratura dialettale, che in teoria sembrerebbe il più adatto ad una puntigliosa scelta localistica, provinciale, paesana.

Alludo alla celebre lettera di elogio scritta da Gabriello Chiabrera, il massimo letterato ligure dell'epoca manieristico-barocca (e uno dei massimi letterati in assoluto di questa età) per il massimo poeta barocco in dialetto genovese, Gian Giacomo Cavalli. Alla tesi in essa sostenuta dell'utilità della poesia dialettale per garantire, non l'espressione dei valori regionali tipici, ma una pluralità linguistica che assicuri alla letteratura italiana la varietà che nella ammiratissima e paradigmatica letteratura greca antica i dialetti permettevano, una difesa insomma del dialetto in funzione non locale ma nazionale. O all'altra tesi secondo la quale Gian Giacomo Cavalli incarnerebbe bene lo spirito della Liguria, non per la sua fedeltà a contenuti liguri, ma per la sua capacità (nobilitando un dialetto un tempo spregiato) di aprire strade prima mai percorse, la vocazione a scoprire il nuovo essendo la fondamentale caratteristica dei conterranei di Colombo: la Liguria infatti produce « uomini trovatori, e trovatori di cose non immaginate e a pena credute » (*Elogio del Signor Gabriello Chiabrera*, in Gian Giacomo Cavalli, *Ra cittara zeneise*, Genova, Pavoni, 1636). L'interpretazione non provinciale della ligusticità non potrebbe essere più netta.

2. *Il Duecento. I poeti in provenzale*

In un quadro panoramico del contributo letterario ligure attraverso i secoli, si impone una prima constatazione: il ruolo della Liguria nella grande stagione iniziale della letteratura italiana da Dante al Rinascimento è defilato; all'opposto, prima del pieno avvento della letteratura italiana, nel Duecento, nel periodo che si suole etichettare come quello delle 'origini', la Liguria ha un posto di spicco.

È l'epoca in cui, non ancora divenuta la Toscana il centro propulsore della letteratura italiana, la Liguria, vicina all'area della lingua d'oc, dove fiorisce la poesia trovadorica, e dominatrice delle rotte mediterranee aperte dalle Crociate, ha una posizione geografica privilegiata. È l'epoca della grande potenza di Genova, quando la rissosità civile, pur già presente, non ha ancora raggiunto l'estrema esasperazione dei tempi dei dogati a vita e delle dominazioni milanesi e francesi. È l'epoca gloriosa di Caffaro e dei suoi continuatori, di un fenomeno che è illustrato in un altro saggio di questo libro, ma le cui connessioni con la letteratura sono evidenti.

A simboleggiare la collocazione della Liguria medioevale in un grande *carrefour* letterario possono essere citati alcuni fatti non strettamente riportabili entro la storia della letteratura ligure.

L'origine genovese per esempio (pare fosse figlio di un mercante genovese trapiantato in Provenza) di Folchetto da Marsiglia, quel Folchetto che a detta del Petrarca « a Marsiglia il nome ha dato ed a Genova tolto » e che, poeta in lingua d'oc importante di per sé, è poi importantissimo nell'ottica italiana per il risalto che ebbe per Dante (non solo l'episodio del Canto IX del *Paradiso*, ma anche l'attenzione nel *De Vulgari Eloquentia* alla canzone *Tant m'abellis l'amoros pessamens* come esempio di stile alto, tragico).

O il *Contrasto* di Rambaut de Vaqueiras dove una donna genovese respinge beffarda nel suo volgare natio il tentativo di seduzione di un giullare provenzale, probabilmente la prima testimonianza (databile verso il 1190) di un uso letterario di un volgare italico e insieme vigorosa e divertita rappresentazione (in contrapposizione con il manierato discorrere in provenzale del giullare) di una ruvida orgogliosa onestà femminile ligure.

O infine (a distanza di un secolo) nella fase conclusiva di questa epoca di vivacità letteraria in Liguria, la stesura a Genova durante la prigionia del veneziano Marco Polo per opera del pisano Rustichello in francese medioevale (con un incontro emblematico di un intreccio complesso di culture) di

uno dei più famosi libri di tutte le letterature, il *Milione*, destinato ad una immediata e poi lunghissima fortuna (una fortuna di cui val forse la pena di menzionare almeno due clamorosi esempi 'liguri', l'influsso di Marco Polo su Colombo e il fascino esercitato sull'Italo Calvino delle *Città invisibili*).

Appartiene invece pienamente alla storia della letteratura ligure la fioritura di poeti in lingua provenzale in quella Genova dove nel 1218, pochi anni prima della sua morte a Verona, era arrivato come podestà uno dei primi trovatori italiani, il bolognese Rambertino Buvaelli; fioritura che tradizionalmente (già ne parlava nelle *Prose della volgar lingua* Pietro Bembo) viene riconosciuta come una delle glorie della nostra città.

Nella non vasta produzione pervenutaci di uno di questi trovatori genovesi, Percivalle Doria, un nobile ghibellino che fu podestà di Asti (1228), di Arles (1231), di Avignone (1233 e 1237) e di Parma (1243), ebbe incarichi di grande impegno sotto Federico II e sotto Manfredi, conobbe per il suo ghibellinismo l'esilio (e la scomunica) e morì combattendo per Manfredi, affogato nella Nera (1264), figurano accanto a due componimenti in provenzale, d'argomento politico, versi in italiano d'argomento esclusivamente amoroso (come voleva la poetica dei verseggiatori italiani della corte sveva). Una esperienza bilingue che sembra rivendicare al *carrefour* genovese un altro importante intreccio di culture, ricondurre a Genova (o per lo meno a un genovese, ché la poesia d'amore in italiano di Percivalle Doria è da mettere sul conto non tanto della sua genovesità quanto dei suoi rapporti con i sovrani Hohenstaufen) un interessante passaggio tra la poesia italiana in lingua d'oc e quella pienamente italiana della Scuola siciliana.

Ma la poesia trovadorica ligure ha rilevanza anche autonomamente.

Per il numero notevole, anzitutto, dei suoi cultori, la schiera forse più compatta tra i poeti italiani in lingua d'oc.

E poi per il ruolo sociale che più spesso essi svolgono, non certo confinati in un rango subalterno da letterati di mestiere (o, peggio, da giullari), non di rado invece al centro della vita politica comunale (oltre a Percivalle Doria, capo ghibellino di indubbio prestigio e a Lanfranco Cicala, «console, legista e poeta» come lo definisce la notissima lapide posta un secolo fa a Genova in piazza Cicala, da ricordare Giacomo Grillo, eletto nel 1262 tra i quattordici reggenti il comune genovese, Simone Doria, podestà a Savona nel 1265 e ad Albenga nel 1293, Luchetto Gattilusio, podestà a Bologna nel 1272, capitano del popolo a Lucca nel 1273, podestà a Cremona nel 1301).

O anche per l'equilibrio che alle linee di riferimento verso l'esterno (Percivalle Doria legato, come s'è detto, a Federico II e a Manfredi, poetante anche in italiano, oppure Bonifacio Calvo, legato ad Alfonso X di Castiglia e poetante anche in gallego-portoghese) contrappone utilmente fitti scambi all'interno, nelle frequenti tenzoni tra poeti genovesi (o tra il genovese Bonifacio Calvo e Bartolomeo Zorzi veneziano ma prigioniero in Genova), con la possibilità di riconoscervi anche livelli diversi di prestigio (Simone Doria e Giacomo Grillo che si rivolgono a Lanfranco Cicala chiamandolo rispettosamente «senhor», signore, e Cicala che risponde loro chiamandoli con cortese condiscendenza «amics») a testimonianza – si direbbe – di un cenacolo strutturato con autorità differenti per valore letterario o forse, più semplicemente, per età.

Per la varietà infine dei temi tra i quali, ad indicare una tendenza che sarà spesso caratteristica della letteratura ligure a venire, risalta la frequente presenza di temi politici in un complesso gioco di comuni influenze letterarie e di opposte militanze politiche (gli echi delle celebrazioni guerriere di Bertrand de Born in un serventese di Percivalle Doria dove c'è un giudizio severo su Alfonso X di Castiglia, inetto aspirante all'Impero, e gli echi analoghi in una poesia di Bonifacio Calvo che di quello stesso Alfonso X esalta invece gli intenti bellicosi), talvolta con una prevalenza su di una ispirazione politica più ideologica, di una generale ammirazione per le virtù cavalleresche e per le grandi imprese militari, come è proprio dell'orizzonte cortese su cui si muove la poesia trovadorica, fino a singolari entusiasmi indiscriminati (quelli esibiti da Luchetto Gattilusio, in realtà guelfo e filoangioino, di fronte alle belle prodezze che nel 1264 gli imminenti conflitti per la corona di Sicilia potranno suscitare), ma altre volte con una attenzione anche alle lotte interne della vita comunale come accade nella *proposta* di Bonifacio Calvo nella tenzone con lo Zorzi, dove vibra forte l'amarezza per le discordie che dilaniano follemente Genova e rendono ai nemici facile (e quindi non veramente glorioso) sconfiggerla.

Il più celebre tra i trovatori genovesi è senza dubbio Lanfranco Cicala a dispetto delle poche notizie che si hanno sulla sua vita (appartenente ad una famiglia nobile e importante, ambasciatore nel 1241 presso Raimondo Berengario IV di Provenza per assicurare a Genova il suo appoggio contro Federico II, giudice, console ai placiti nel 1248, gli fu attribuita dal Nostradamus una fine romanzesca per assassinio nel 1278 a Monaco, mentre in verità nel 1258 in un documento il fratello Nicolosio lo diceva già defunto). Ad

umentare il suo fascino di poeta raffinato e sensibile si è anche voluto individuare nella nobiltà dei suoi sentimenti d'amore e nella sua sincera ispirazione religiosa un precorritto della poesia dello stilnovo.

Per quanto sia suggestivo cogliere nell'ipotizzato prestilnovismo di Lanfranco Cicala una ulteriore riprova della funzione di *carrefour* tra culture diverse svolta da Genova nel Duecento, la realtà è un poco differente.

Privo dell'impegno conoscitivo, filosofico che è l'elemento costitutivo e dinamico dello stilnovismo, Lanfranco Cicala si muove ancora totalmente entro il culto cortese della « fin'amors » che caratterizza un settore notevole della letteratura in *langue d'oc* nella sua fase più matura e più tarda.

Come vi si muove bene, però!

Non in grado di arricchire il motivo del « cor gentile » con i complessi e luminosi sviluppi della canzone *Al cor gentil rempaira sempre Amore* di Guido Guinizzelli; in grado tuttavia nel primo verso di una sua abile poesia, *E mon fin cor regna tan fin'amors*, di unire emblematicamente « fin cor » a « fin'amors » con una icasticità di cui una eco può essere riconosciuta in Guinizzelli (e, attraverso Guinizzelli e con una ottica morale tutta diversa, nella Francesca dantesca).

Convinto delle sue scelte stilistiche e capace di difenderle polemizzando con efficacia contro le scelte opposte di fautori del « trobar clus ».

Accorto nel mescolare, nel compianto per la morte della donna amata (*Eu non chant ges per talan de chantar*), ad accenti di sincera commozione formule di ingegnosa retorica (poiché la contea di Provenza non era sufficiente ad onorarla, Dio ha voluto farla regnare in Cielo) che gli permettano di trasfigurare il suo amore terreno in una luce paradisiaca.

Animato da una convinta fede religiosa che, da un lato, gli ispira fervide preghiere alla Vergine in penitenza dei suoi peccati e, d'altro lato, lo impegna a smettere i canti d'amore per l'ira che lo tormenta pensando a Gerusalemme caduta in mano dei Mussulmani (*Si mos chanz fos de joi ni de solatz*) e lo spinge a fiancheggiare San Luigi esortando i principi cristiani a crociarsi (*Quan vei far bon fag plazentier*), in una perorazione che agli spiriti guerrieri e cavallereschi sa congiungere una pensosa consapevolezza della fragilità del potere. Anche qui senza un originale ripensamento del ruolo dei sovrani della Cristianità, ma con una eloquenza ferma e persuasiva.

Non dunque, forse, un laboratorio per superare la tematica cortese verso una poesia nuova, quello degli epigoni genovesi della grande stagione

trobadorica. Senza dubbio, però, almeno nell'opera di questo poeta appassionato ed elegante che di essi è l'esponente più autorevole, una testimonianza chiara di una lezione di raffinatezza letteraria ben recepita e rielaborata con nobile partecipazione sentimentale.

3. *Jacopo da Varagine*

Le figure di maggiore spicco dell'importante Duecento genovese non vanno però identificate entro il gruppo, pur così interessante, dei poeti in provenzale (né nel notaio Ursone da Sestri, autore di un carme il latino sulla vittoria di Genova contro l'imperatore Federico II che pure si inquadra bene nel panorama iniziale della letteratura ligure tanto spesso fecondamente aperta all'ispirazione politica); bensì in due scrittori della seconda metà del secolo: da un lato un prosatore in latino, Jacopo da Varagine (o da Varazze per adoperare – contro l'uso prevalente – il nome odierno del borgo della Riviera di Ponente che gli diede i natali) e, d'altro lato, un verseggiatore in latino ed in volgare genovese, forse di nome Lucheto, più noto come l'Anonimo Genovese.

Di una celebrità costante attraverso i secoli il primo, riscoperto solo nella prima metà dell'Ottocento il secondo. Ma presenti oggi con sicuro prestigio nell'immaginario colto genovese, come possono simboleggiare i due spettacoli tratti dalla loro opera figuranti – mentre scrivo – nel cartellone del genovese Teatro della Tosse.

Due personaggi molto diversi tra loro. Un frate domenicano dai molti e vari interessi religiosi e politici, Jacopo da Varagine, la cui carriera culturale ed ecclesiastica ci è possibile ricostruire con sufficiente precisione e di cui è facile, accanto al rilevante apporto personale, riconoscere la singolare capacità di farsi interprete di una vasta tradizione popolare e no. Un autore della cui biografia praticamente ignoriamo tutto, l'Anonimo, che però attraverso i suoi versi bene risalta nella sua risentita personalità, nelle sue convinzioni morali, civiche, religiose, nei suoi umori. E nel suo sostanziale isolamento letterario.

Anche se la vita dell'Anonimo si protrasse ben oltre la morte di Jacopo, in Trecento inoltrato (almeno fino alla calata in Italia dell'imperatore Arrigo VII di Lussemburgo), i due furono contemporanei e furono testimoni delle stesse gloriose imprese e delle stesse dolorose discordie civili della Genova di ultimo Duecento. L'Anonimo fu commentatore accorato – tra l'altro – di un episodio di guerriglia cittadina tra guelfi e ghibellini avvenuto tra la fine del 1295 e l'inizio del 1296 che, in veste di mediatore e pacificatore, ebbe

per protagonista proprio l'arcivescovo Jacopo da Varagine. E di Jacopo da Varagine conobbe certamente la *Legenda Aurea* e la utilizzò come fonte e modello per alcuni dei suoi versi agiografici.

Mentre l'Anonimo, poeta in volgare e in latino, rientra totalmente nel campo della letteratura (ed a lui perciò si darà qui maggiore spazio), molti degli scritti di Jacopo da Varagine (e tra di essi l'importantissimo *Chronicon civitatis ianuensis*) riguardano invece altri settori della cultura genovese e nei saggi ad essi dedicati dovranno essere illustrati.

A guardar bene neppure il capolavoro di Jacopo da Varagine, la *Legenda Aurea*, la grande raccolta agiografica destinata (direttamente nel testo latino o attraverso traduzioni e adattamenti) ad una immensa fortuna europea, un *best-seller* medievale insomma, steso in Genova non molti anni prima che sempre in Genova venisse redatto l'altro grande *best-seller*, il già ricordato *Milione* di Marco Polo-Rustichello da Pisa, è nelle intenzioni dell'autore un libro di letteratura. È un grande repertorio di racconti pii, messo insieme – naturalmente – non con intenti storiografici, e tuttavia con intenti a loro modo eruditi, anche se di una erudizione non volta alla ricostruzione critica del passato, bensì al devoto recupero di un prezioso patrimonio di tradizioni edificanti.

Come tale, anche oggi, respingendo la tentazione di una lettura solo estetizzante e piacevole, va considerato.

Tuttavia è tale la passione narrativa di questo erudito collezionista di exempla meravigliosi, è tale – come dire? – la genialità compilatoria di Jacopo da Varagine che è possibile senza forzature apprezzare anche in chiave letteraria il fascino di questo libro. Ed è possibile soprattutto cogliere entro una congerie di materiali di varia provenienza, di una religiosità ora commossa e profonda, ora esteriore e rozza, in mezzo a ripetizioni passive di situazioni fuori del comune, una visione unificante (e letterariamente efficace): la consapevolezza che il miracolo è – per usare le parole di un lettore ottocentesco della *Legenda* – « le train ordinaire des choses » che si compie « avec une facilité extrême, à tous propos » e si moltiplica, « s'étale, déborde, même inutilement, pour le plaisir de nier les lois de la nature » in una interpretazione irrealistica (e, alla fin fine, nonostante la talora meccanica rigidità di molte soluzioni narrative, autenticamente poetica) della vita degli uomini di cui gli angeli e i santi sono « les ordinaires compagnons » che vanno, vengono, passano attraverso i muri, appaiono in sogno, « parlent du haut des nuages, assistent à la naissance et à la mort », danno aiuto nei supplizi, liberano dalle prigioni ed anche « apportent des réponses, font des commissions ».

Jacopo da Varagine non è né un romanziere né un novellista; non vuole inventare di suo, ma tramandare una preziosa eredità del passato, sistamarla, sotto certi aspetti omogeneizzandola e rivitalizzandola per offrirla a una più ampia fruizione.

Quel che si è già notato più sopra a proposito della funzione di *carrefour* di culture diverse svolta dalla Genova duecentesca, può – e con molto maggior ragione – essere riferito alla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine.

In essa confluisce un materiale di narrativa meravigliosa e devota che è stato elaborato attraverso secoli di Cristianesimo e che talora ha radici anche più antiche in un innesto con miti precristiani non difficile là dove nelle storie della *Legenda Aurea* su di una vera ispirazione cristiana prevale un gusto per il soprannaturale solo ispirato dall'amore per lo straordinario. E da essa, d'altro lato, si diparte diretta o mediata una influenza articolata e varia in una eco di altissima risonanza. Sicché troveremo l'impronta di Jacopo da Varagine in tanta letteratura dei secoli successivi. La troveremo là dove è più prevedibile trovarla, nei libri devoti, nelle prediche, nelle sacre rappresentazioni, nel folklore religioso. Ma la troveremo anche dove non ce l'aspetteremo. Persino nel laicissimo Zola che è per l'appunto – come forse già si è capito – il « lettore ottocentesco della *Legenda* » dal cui romanzo *Le rêve* sono tratte le citazioni francesi di qui sopra.

4. *L'Anonimo Genovese*

Dal 1820, da quando l'avvocato Matteo Molino acquistava e affidava all'esame dello Spotorno il manoscritto che ci ha tramandato le poesie del cosiddetto Anonimo Genovese (unico testimone se si eccettua l'importantissimo frammento studiato da Geo Pitarino nel saggio su *La tradizione manoscritta e un codice perduto dell'Anonimo Genovese*, in « Miscellanea di Storia Ligure », I, Università di Genova, Istituto di Storia Medievale e Moderna, Fonti e Studi, Genova 1958), lo spicco di questi testi nella storiografia letteraria e – soprattutto – nella cultura e nella coscienza storica ligure, di secolo in secolo, di decennio in decennio è sempre venuto crescendo.

Di fronte a questa singolare fortuna converrà anche prendere qualche precauzione. Resistere alla tentazione di fare di questi versi animati da una problematica civile che non di rado riaffiorerà nella poesia genovese dei secoli successivi e intessuti di allegorie e di simboli marini (secondo una utilizzazione metaforica delle immagini offerte dall'ambiente ligure, della quale

– con un po' di buona volontà – è possibile ritrovare echi anche altrove in tempi più moderni, magari fino a Eugenio Montale), fare – dicevo – di questi versi così suggestivi l'emblema di una ligusticità perenne con il rischio di caricare di responsabilità che non gli competono un esercizio letterario nobile ma vistosamente limitato.

E resistere anche a un'altra tentazione, più modesta ma altrettanto rischiosa, la tentazione secondo la quale (abbandonando – come talora a torto oggi si fa – la vecchia e utile distinzione tra letteratura dialettale riflessa e letteratura in volgari regionali) una esperienza da collocare nel panorama duecentesco della poesia moralistica settentrionale viene posta a fondamento della letteratura dialettale ligure, la cui fioritura cinque-secentesca non può invece essere compresa senza tenere conto di analoghe fioriture in altre regioni d'Italia.

Tuttavia, anche scartando queste pericolose tentazioni, il risalto assunto dall'Anonimo Genovese appare giustificato da molte ragioni. Quelle stesse che spiegano lo spazio che mi è sembrato opportuno qui riservargli.

Appare giustificato anzitutto dalla vastità e dalla varietà della sua produzione, che abbraccia trentacinque ritmi latini (spesso di pregevole fattura e uno, almeno – la bella «peticio» (XV) rivolta un Venerdì Santo, probabilmente il Venerdì Santo del 1283, a Oberto D'Orta *pater urbis*, perché memore dell'azione redentrice di Cristo conceda a dei non identificati prigionieri un *egressum* [...] *letum de sinu carceris* – da riconoscere senza dubbio tra gli esiti più eleganti e più commossi della sua poesia) e ben centoquarantasette testi rimati in volgare genovese (cfr. Anonimo Genovese, *Rime e ritmi latini*, edizione critica a cura di Jean Nicolas, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1994).

Alcuni di questi componimenti sono molto brevi e di contenuto prevalentemente gnomico. Ora tutti frivoli e sorridenti (come la poesiola, ripetuta due volte, n. 8 e n. 103, nel manoscritto forse per un errore del copista, sugli effetti indecorosi del mangiare troppe castagne: « Chi per vila e per montagne / usa tropo le castagne / con vim brusco e con vineta / sona speso la trombeta »); ora di una assennatezza garbata e banale (come le due poesie, n. 78 e n. 135, molto simili tra loro e ispirate al capitolo *De re familiari* del *Chronicon* di Jacopo da Varagine sulle quattro cose – nascita, costumi, fisico e dote – su cui bisogna informarsi prima di prendere moglie); ora caratterizzate da una saggezza grintosa (quale quella per esempio del n. 55, *Contra iniurias*, dove si consiglia a chi, ingiuriato, vuole vendetta, di non ri-

velare i suoi propositi: «taxi, per meo esser veniao») o da un generico fervore d'operosità (come nel n. 78, *De tardando ad scribendum facta sua*: «Lavore quando è saxon / l'omo, avanti che passe l'ora: / a compir un faito bon, / non è mai da dar demora», lavori quando è stagione l'uomo prima che passi l'ora: a compiere un'azione buona non si deve mai dar sosta; o come nel n. 28, *Non tardes ad bonum opus*: «Lo cor de l'omo è tropo vam; / e chi no lo sa ben guiar / monto tosto pò derivar», il cuore dell'uomo è troppo vano; e chi non lo sa ben guidare molto spesso può precipitare).

Altre volte (ed è la tendenza che porta ai risultati più interessanti e più felici) all'impegno di apprendere la sentenziosità in piccole e agili misure subentra una tendenza opposta, di svolgere le argomentazioni in ampie strutture sintattiche, di condurre ragionamenti precisi e circostanziati, di abbondare in particolari.

Nascono così sia componimenti di mezzana ampiezza sia – più spesso – componimenti molto estesi. Talora si resta nell'ambito della precettistica morale (come accade nella lunga e appassionata illustrazione del Decalogo in n. 14, *De decem preceptis Moyses*); talaltra prevalgono o una articolatissima vena descrittiva (come nella poesia forse più famosa dell'Anonimo Genovese, il n. 138, *De condicione civitate Janue, loquendo cum quedam domino de Brixia*, che celebra le bellezze, le ricchezze e la forza militare di Genova) o precisi intenti narrativi, con un gusto – da un lato – per le belle leggende pie in imitazione del modello agiografico offerto in quella stessa Genova di secondo Duecento da Jacopo da Varagine (si vedano per esempio i ben seicentosestantacinque versi che, utilizzando nella prima parte probabilmente un *Tractatus de conversione Sanctae Caterinae* pervenutoci attraverso un Codice della Biblioteca di Monaco e nella seconda parte ricalcando la *Legenda Aurea* raccontano la vita di Santa Caterina, n. 12, *De Sancta Kathelina virgine*) e – d'altro lato – con una energica volontà di immortalare, scrivere «con lettere d'oro», gloriosi avvenimenti contemporanei (le vivaci e drammatiche poesie, n. 47 e 49, sulle battaglie vinte dai genovesi contro i veneziani a Laiazzo e a Curzola).

Alla varietà di misure si aggiunge una varietà di nuclei di ispirazione. Accanto ad una moralità mondana (come quella che sottende alcuni dei brevi testi gnomici sopracitati) agisce una aperta motivazione religiosa, non soltanto nelle narrazioni agiografiche (di cui si è già parlato) ma in numerose preghiere – lunghe e brevi – alla Vergine e ai Santi ed anche in vigorose proteste contro la corruzione del clero. Ci sono inoltre (e nella varia produ-

zione dell'Anonimo Genovese sono forse – come scriveva Luciana Cocito nella prefazione della sua edizione critica delle *Poesie*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1970, p. XIII – «le poesie più efficaci») componimenti di argomento politico. Anche qui con varietà di soluzioni: a poesie (come quella famosa, già citata, sulla prospera «condizione» di Genova o quelle, anch'esse già citate, per le vittorie di Laiazzo e di Curzola) tutte vibranti di fierezza per le glorie di Genova, si affiancano altre, piene di sdegno invece contro le fazioni che la lacerano, contro il «gram remorim», il grande vortice (n. 76) che la travolge, contro l'«engordietae», l'ingordigia (n. 80) e l'«orgoio», l'orgoglio (n. 75), che la rovinano, contro il «re' voler», la rea volontà, che spinge i suoi concittadini a commettere «monti omecidi», molti omicidi, «per segnorezar l'un i atri», per signoreggiare l'uno sull'altro (n. 86). Ed altre ancora che scavalcano l'orizzonte genovese come i due bei componimenti che parlano di vicende – la spedizione italiana di Carlo di Valois e quella di Arrigo VII di Lussemburgo – per noi importanti soprattutto perché legate alla vita e all'opera di Dante. Si da permettere (solo per un attimo naturalmente: ché – come è sin troppo ovvio – per forza poetica e per complessità culturale, un abisso separa i due scrittori) nelle comuni speranze filoimperiali e nella comune angoscia per le lotte civili che sconvolgono le città italiane, un accostamento dell'Anonimo Genovese con il massimo poeta della sua epoca.

Tanto vasta e tanto varia per taglio e per argomenti, l'opera dell'Anonimo Genovese ha però (ed è un'altra ragione che giustifica l'interesse per lui) una unitaria impronta autoriale, una precisa riconoscibilità.

Che sta, sì, nella compattezza linguistica e stilistica delle sue rime in volgare, nel coerente ritorno delle stesse espressioni e degli stessi espedienti retorici, ma sta anche nella presenza di più risentite caratteristiche personali.

Gli è che paradossalmente lo scrittore che si è convenuto designare come Anonimo Genovese, non ha affatto la vocazione dell'anonimato.

Non solo perché, sia pure in una forma ambigua, che lascia ancora dubbi (per cui io ho qui preferito continuare a chiamarlo con la denominazione tradizionale) egli ci ha comunicato il suo vero nome, quando (n. 133, *De quodam avaro*) rivolgendosi a un Lucheto «benastruo», fortunato, salutandolo e augurandogli «l'amor / de lo beneito Salvaor», l'amore del benedetto Salvatore, ha posto un inciso: «Voi sei Lucheto benastruo / tar como e' son», voi siete Lucheto fortunato, *tale come io sono*; ad indicare – si direbbe – che egli si chiama Lucheto come il suo interlocutore.

E non solo perché talvolta egli introduce se stesso come personaggio nelle sue poesie. Presenta per esempio alcune sue lunghe trattazioni come frutto di un dialogo (non sappiamo se immaginario o realmente accaduto) che lo vede protagonista per cui la già citata celebrazione delle bellezze della sua città nasce come risposta alle domande postegli a Brescia, dove egli si trovava reduce da Venezia, da un « hoster », un ospite, voglioso di avere informazioni su Genova; e un suo complesso discorso sul capitolo generale dei frati minori francescani, tenutosi a Genova nella Pentecoste del 1302, si sviluppa entro una conversazione avuta « quasi in solazo » con un frate « de poi disnar », dopo pranzo (n. 43). O anche, di nuovo senza che si possa stabilire se si tratta di una circostanza vera o di una finzione letteraria, ci racconta che le sue considerazioni a metà allarmate e a metà rassicuranti sulla spedizione in Toscana di Carlo di Valois sono state sollecitate da uno scritto di cui egli ignorava però « chi fosse aotor », chi fosse autore (n. 57).

Ma l'Anonimo Genovese sembra non avere vocazione all'anonimato anche perché dall'insieme della sua opera non è difficile ricavare un'immagine nitida del suo modo di concepire la sua missione di scrittore.

Al centro, probabilmente, di una cerchia di amici e protettori che affidano a lui messaggi importanti (come Nicolò da Castiglione in nome del quale viene esortato « l'auto e nobile armiraiò », l'alto e nobile ammiraglio, Corrado D'Oria, a guardarsi dalla insidie che possono tramarsi ai suoi danni, n. 126, *Litera misa domino Conrado de Auria per Nicholaum de Castelliono*), forte di un pubblico che lo segue e lo apprezza o meglio (poiché sul suo successo di ascolto non abbiamo altre prove che quelle implicite nelle sue poesie), convinto di poter contare su di un pubblico attento ai suoi ammonimenti, egli, in un mondo quale quello duecentesco che, salvo alcune eccezioni – Guittone, Dante – preferisce muoversi per settori specializzati (poesie d'amore, laude religiose, novelle, prediche) pare incarnare uno – come dire ? – scrittore a tutto tondo, che non si sottrae a nessun compito. Fornisce preghierine ai Santi contro la violenza imperante (n. 13: « San Silvestro chi sanasti / de la levera Costantim, / e de error lo revocasti / a lo cristiam camim / scàmpa'ne de li contrasti / de li mortar assassim », San Silvestro che sanasti dalla lebbra Costantino e dall'errore lo richiamasti sul cristiano cammino, scampaci dai contrasti dei mortali assassini); si preoccupa di trasmettere ai posteri la data della battaglia di Curzola (n. 49: « Per meio ese aregordenti / de zo che è dito adesso, / correa mile duxenti / e noranta e octo apresso », per essere meglio memori di ciò che ho detto adesso, correva l'anno milleduecentonovantotto); si adopera per scongiurare la discordia

che può sorgere nel monastero di Sant'Andrea (n. 127); o si augura che qualche « gran signor » rinchiuda i cardinali in un luogo ristretto sicché abbiano « mancamento / e de vianda e de bevenda », mancanza di vitto e di bevanda, e restino privi delle loro prebende finché non abbiano eletto il Papa (n. 132). E in questi disparati interventi sembra attenersi sempre a una sua coerente poetica, di concretezza dimessa, di ragionamenti tutti svolti puntualmente, con uno scarto costante di soluzioni più ambiziose letterariamente e più liberamente fantasiose.

È la poetica che aiuta a comprendere la sua disapprovazione per chi preferisce ascoltare invece che un « veraxe pricaor », un verace predicatore, « romanzi, canzon e fore », romanzi, canzoni e favole, nonché la sua condanna delle vane storie cavalleresche « de Rolando e de Orivier » (n. 144).

Ed è la poetica secondo la quale, quando egli desidera appoggiare i suoi insegnamenti morali a qualche corposa allegoria, la sceglie (quasi con una operazione di genovesità moralizzata) entro le esatte immagini della vita marinara dei suoi concittadini (come avviene nei centotrentaquattro versi della prima parte della poesia n. 145, dove si espongono numerosi consigli a chi va per mare, tutti – salvo quello riguardante i « canti dolci » delle sirene – nutriti di così minuto realismo da offrire oggi a noi – come dice Jean Nicolas nella prefazione a Anonimo Genovese, *Le poesie storiche*, Genova, A compagna, 1983, p. XXI – « informazioni precise di come navigavano i Genovesi del Due e Trecento ») e si fa carico subito dopo, nei modi di uno scrupoloso predicatore popolare, di decifrare uno per uno i significati simbolici che gli stanno a cuore (come accade appunto nella seconda parte – più lunga: duecentonovantatre versi – dello stesso componimento n. 145).

Questo gusto per una spicciola concretezza, questa attenzione ai particolari, questo scrupolo di spiegare tutto, sono certamente dei limiti. Impediscono all'Anonimo Genovese di dare ai suoi nobili intenti morali uno slancio più alto e di utilizzare quel repertorio di immagini più varie, più appassionate ed eloquenti che una minore diffidenza verso « romanzi, canzon e fore » gli avrebbe probabilmente procurato; e talvolta persuadono la sua indubbia intelligenza ad accontentarsi di un buon senso piuttosto banale.

Ma sono anche la sua forza. Se il suo amore per Genova non riesce a tradursi in un canto di lode forte e appassionato, l'impegno di accumulare precise descrizioni fa senza dubbio della famosa poesia n. 138 sulle bellezze della sua città un quadro vivacissimo e affascinante di vita genovese, a suo modo molto bello.

Come belli nella ricchezza di particolari drammatici sono i versi dedicati a ricostruire con puntigliosa esattezza le battaglie di Laiazzo e di Curzola. Belli e, pur nel loro quasi fanatico patriottismo genovese, non così unilaterali come ci aspetteremmo. La volontà di particolareggiare tutto e il realismo minuto che li ispirano, fanno sì che l'Anonimo Genovese sappia anche denunciare la crudeltà della guerra, sappia anche vedere le case, le ville, le possessioni messe tutte « a destrucion » dai Genovesi, le belle contrade, le isole, i « porti di marina » ridotti « in ruyna », salvo poi giustificare tanto scempio in nome dell'« usanza de guerra ».

Così, se la dolente e convinta condanna delle discordie genovesi non gli ispira i caldi accenti di sdegno di poeti più grandi di lui, il suo gusto per i particolari lo induce però a lucide analisi dei perversi meccanismi delle lotte cittadine che danno alla sua protesta morale una fermezza penetrante e persuasiva.

È un'illusione – spiega nella poesia n. 75, *De condicione terrarum et civitatum*, con una energica critica di un fenomeno, il passaggio dal comune alla signoria, che è centrale nella realtà politica della sua epoca (e che a Genova non attecchirà mai durevolmente ma che, proprio negli anni successivi alla data probabile di questo testo, si concreterà nel tentativo, poi fallito, di Opizzino Spinola) – è un'illusione pensare che un signore imposto da una fazione possa garantire una « integra paxe ». Il signore infatti dovrà inevitabilmente « munerar », ricompensare economicamente, quelli che gli hanno dato « favor », s'impossesserà perciò dei beni altrui e metterà così « per iniuria e rapina » la città « in ruina ». La conclusione è netta: « e, poi che ello fa tanto danno, / no è signor, ma è tirano » e poiché egli fa tanto danno, non è signore ma è tiranno. Che è sentenza modesta come esempio di eloquenza antitirannica, ma non priva, nella sua pacatezza ragionativa di una sua sobria efficacia.

Così come non vibrante di alta eloquenza ma a suo modo molto efficace è la poesia n. 91, *De dampno parcialitatum*.

L'avvio è quasi prosastico: poiché molto gli pesa la « guerra » delle malvagie volontà che « son per vile e citae », egli non si può « astener » dal dire la sua. Poi la poesia si impegna in una minuziosa descrizione dei terribili « guagnai », guadagni, che fanno i cittadini quando scelgono di essere « da parte », di militare in un partito « o sea guerfo o gibellin ». Si è travolti da un accecamento che porta a dimenticare i vincoli sociali e famigliari, a non riconoscere più « vexinanza ni parentao », a combattere « paire, frai, barba e coxin », padre, fratelli, zio e cugini. Parrebbe una esagerazione enfatica, al-

meno a chi pensa a quanto siano importanti i legami di sangue nella vita politica duetrecentesca; ma non è così: anche Jacopo D'Oria nei suoi *Annales* parla di contese «frater cum fratre et, quod peius est, filius cum patre»). Non servono i matrimoni e i pranzi di riconciliazione: «paxe de bocca no var niente / se lo cor no ge consente», pace di bocca (nel duplice significato di pace solo a parole e di pace sancita con un banchetto) non vale niente, se il cuore non vi consente. L'«omo parter», l'uomo di parte, vive sempre con il timore dei suoi avversari; se un mal vento lo fa uscire «for de casa soa», incontra la tempesta; spesso digiuna; ha rari «dozci bochonin», dolci bocconi, e spesso ha bocconi «amari»; non «mania cosa chi pro gi faza», non mangia cosa che gli faccia pro; «en dormir, como à re' leto! / Che g'enimixi à in sospeto», nel dormire come ha cattivo letto! Chè ha in sospetto i nemici; la ricchezza che in molto tempo ha ammassato, gli sfugge via velocemente «como fa l'argento vivov». Chi un tempo «francheza avea / segur andando unde vorea», aveva libertà e andava dove voleva, ora è costretto a diventare servo di qualche «segnor chi lo manten» non per fare il suo vantaggio, ma per tenerlo sottomesso. Sicché «s'alamenta infra si / digando: – Oimè, tristo mi / chi son sì in mara via / pur per mea gran folia», si lamenta tra sé, dicendo: «Ohimè! me tristo! Che sono su di una così cattiva strada solo per la mia grande follia!». E pensa che per lui sarebbe stato meglio baciare «sera e matin» i piedi ai suoi vicini, «con lor stagando e solazando», stando con loro e divertendosi, piuttosto di subire «si gran squaxo», tanto sconquasso. E che «la guerra malvaxe», la guerra malvagia, gli ha ben insegnato a «cognoscer ch'è paxe», a conoscere che cosa è la pace, a capirne i grandi benefici.

È – come si vede – un quadro della drammatica situazione creata dai conflitti cittadini, tracciato dall'interno della «città partita», nell'ottica dell'uomo di parte che sconta sulla propria pelle gli effetti devastanti delle sue scelte faziose. Un elemento di puntuale realismo che apporta un contributo piccolo ma autonomamente significativo alla grande tematica civile dell'età di Dante.

Non forse dunque, l'Anonimo Genovese, l'archetipo della Ligusticità che qualcuno ha voluto vedervi. Certo però uno dei casi in cui la conoscenza di una esperienza poetica ligure ci aiuta a meglio illuminare la storia della letteratura italiana in un suo snodo importantissimo.

5. *Il Trecento e il Quattrocento*

È ormai quasi un luogo comune affermare che dopo la fioritura duecentesca (e dopo il caso a sé dell'Anonimo) la vita letteraria a Genova conosce una lunga fase di minore capacità creativa, una fase di decadenza non a caso contemporanea a quella esasperata instabilità politica che caratterizzerà il Trecento e che si prolungherà per tutta la travagliatissima età del dogato a vita fino alla riforma aristocratica del 1528. Sicché non solo il Trecento ma – sia pure in forme meno accentuate – anche il Quattrocento vedranno Genova e la Liguria sostanzialmente arretrate rispetto ad altre regioni d'Italia.

A guardar bene, però, è forse ormai anche un altro luogo comune precisare subito dopo che no, che non è poi del tutto giusto colorare il quadro trecentesco e quattrocentesco di colori compattamente foschi.

Come in campo politico e sociale Genova, pur logorata da una fitta serie di colpi di stato e da frequenti crisi di indipendenza (che la collocano di volta in volta sotto la Francia e sotto Milano), rivela anche vitalità ed energia, nella sfortunata sfida trecentesca contro Venezia, per esempio, oppure nella grande operazione quattrocentesca di trasferimento degli impegni economici dall'Oriente all'Occidente iberico (in cui si può inquadrare anche la grande impresa di Colombo, premessa dal boom genovese di pieno Cinquecento) e come la Liguria nel Quattrocento, se incide poco nella storia politica italiana, non è però tutta passiva, instaura, per esempio – anche grazie alla presenza di papi liguri, il sarzanese Nicolò V Parentucelli, il savonese Sisto IV della Rovere (e più tardi suo nipote Giulio II) e il genovese Innocenzo VII Cybo – importanti legami con Roma e con le finanze pontificie, così nel campo intellettuale Genova e la Liguria, pur defilate, dialogano tuttavia con la cultura italiana più avanzata.

Né si deve pensare che le vicende genovesi rimangano costantemente al di fuori dell'ottica della letteratura italiana più illustre.

Dell'ottica di Dante anzitutto. Il quale, dopo aver per tutta la prima cantica svolto una lunga serie di attacchi satirici alle varie città italiane, sceglie nel grande canto XXXIII dell'*Inferno* proprio Genova come oggetto dell'ultima sua invettiva, condizionata, sì, da una specie di volontà riequilibratrice (per cui alla severa condanna di Pisa, nello stesso canto, deve contrapporsi una altrettanto severa condanna della repubblica marinara rivale), ma imperniata poi su di una attenzione reale alla storia genovese, che lo porta a denunciare un lontano fosco episodio della lotta per il potere in Sar-

degna dopo la Meloria e ad accusare di assassinio un uomo politico, Branca Doria, ancor vivo e potente quando Dante scrive, membro di una potentissima famiglia della nobiltà ghibellina (mentre alla famiglia tradizionalmente avversaria, ai guelfi Fieschi, andrà uno sbrigativo giudizio negativo nel canto XIX del *Purgatorio*, dove un papa Fieschi, Adriano, loderà la virtù della nipote Alagia, la moglie di Moroello Malaspina di Giovangallo, in contrasto con il malo esempio che le viene dalla sua casata).

Di un'altra vicenda genovese Dante, se avesse dato retta al *carmen* indirizzatogli da Giovanni del Virgilio, avrebbe dovuto occuparsi; avrebbe dovuto, cioè, proprio mentre stava componendo il *Paradiso*, cantare – in latino! – «Ligurum montes et classes Parthenopeas», celebrare la guerra intorno a Genova tra i Guelfi *intrinseci* appoggiati dalle navi di re Roberto d'Angiò e i Ghibellini fuoriusciti sostenuti dai Visconti. Dante – come è noto – non accolse questo malaccorto suggerimento. Ma il *carmen* di Giovanni del Virgilio, prezioso per noi soprattutto perché innestò in risposta le raffinate egloghe dantesche, testimonia anche quale suggestione epica nella immaginazione di un importante anche se poco acuto interlocutore di Dante assumevano le lotte civili genovesi, degne di non restare vergognosamente «indicta», ma di avere «lucem» dai «narratibus» danteschi in un «carmine vatisono» capace per la sua latina universalità «Alcide tangere gades», di raggiungere i confini della Terra.

A Genova è variamente (e più benevolmente) interessato anche l'altro, dopo Dante, massimo poeta trecentesco italiano Francesco Petrarca, legato da simpatia e amicizia con l'arcivescovo di Genova Guido Sette ed ospite dei Visconti proprio nel periodo del loro dominio su Genova.

Non però nell'avverso Dante né nell'amico Petrarca o negli altri più famosi scrittori italiani che in differenti modi nel Trecento e nel Quattrocento parlarono di Genova (o di singoli genovesi) è da vedere il momento più alto della fortuna letteraria di Genova in questi secoli, bensì in uno scrittore quattrocentesco, Giannozzo Manetti, forse non famosissimo, ma che ai Genovesi insorti nel 1435 contro Filippo Maria Visconti dedicò un *Elogio* destinato a segnare, da solo, anche al di là della grande incidenza sulla cultura italiana del suo autore (che è l'autore pure del *De dignitate et excellentia hominis*), un punto di riferimento fondamentale, sia nella storia della letteratura per la sua sicura efficacia oratoria, sia più in generale, nella storia della civiltà quale esempio sfolgorante di umanesimo civile.

Una rivolta spiegabile in parte dalla delusione per l'accordo imprevisto del duca Filippo Maria Visconti con il re Alfonso d'Aragona suo prigioniero, accordo che agli occhi dei genovesi annullava i vantaggi della vittoria di Ponza e ridava fiato agli odiati catalani, diventava nelle parole dell'elogio una testimonianza esemplare di amore per la libertà. E si inaugurava così un processo di mitizzazione della storia di Genova come storia di un popolo assetato di libertà che avrà lunga fortuna, anche prima dell'esaltazione di Genova bombardata dalla flotta di Luigi XIV da parte del Pastorino (« Ruine sì, ma servitù non mai») o delle celebrazioni di Balilla. Si pensi all'interpretazione antitirannica della figura di Andrea Doria proposta da un grandissimo poeta di primo Cinquecento, l'Ariosto, a dispetto – si direbbe – della sua formazione di leale suddito del suo duca: «... et ogn'altro che la patria tenta / di libera far serva, si arrossisca; / né dove il nome d'Andrea Doria senta, / di levar gli occhi in viso d'uomo ardisca» (*Orlando furioso*, XV, 34, 1-4).

Un mito – la vocazione alla libertà come costante della storia genovese – che indubbiamente esercita una suggestione anche su chi in queste pagine traccia un panorama della letteratura ligure attraverso i secoli e vi constata (dall'Anonimo a Montale, a Calvino, a Caproni, a Giudici, a Sanguineti) la frequenza di tematiche di risentita ispirazione politica. Un mito, tuttavia, cui è da contrapporre, in primo luogo, una sana diffidenza metodologica verso le presunte costanti e, in secondo luogo, l'ovvio riconoscimento che le virtù civiche non sono certo esclusive di una inesistente genovesità trascendentale, sono in realtà importanti sempre nella vita degli uomini e, come tali – a Genova e nel mondo – animano spesso (ed efficacemente!) la letteratura e la poesia.

In un quadro dell'interesse per le vicende di Genova da parte dei letterati italiani non ha invece – stranamente – nessun posto di spicco uno dei massimi personaggi del Quattrocento, il 'genovese' Leon Battista Alberti.

Figlio illegittimo di Lorenzo Alberti (un fiorentino in esilio, appartenente ad una grande famiglia mercantile con una vasta rete di affari comprendente anche Genova e a Genova vissuto certamente ai primi del Quattrocento) Leon Battista Alberti (secondo una informazione emersa tardi, nel 1788, quando il Serassi la ricavò da un esemplare – ahimè poi perduto – della *princeps* del *De re aedificatoria*; informazione confermata solo recentissimamente dalla felice scoperta di una testimonianza autografa dell'Alberti stesso da parte di Paola Massalin, *Una nuova fonte sulla nascita dell'Alberti*,

in «Albertiana», VII, 2004, pp. 237-246) nacque a Genova il 18 febbraio del 1404. Non da una relazione fugace – parrebbe – ma da un legame stabile da cui un anno prima era stato generato il fratello Carlo. La madre non era (come fu anche creduto, pensando a nozze riparatrici) la donna che, cinque anni dopo la nascita di Leon Battista, Lorenzo Alberti sposò a Genova con una cerimonia nuziale (attestata da un documento genovese di sicura attendibilità) di una solennità e di un lusso non compatibili con un matrimonio di ripiego. Era però egualmente una donna di alta estrazione sociale, almeno secondo una notizia molto singolare, affiorata ancora più tardi di quella della nascita genovese, affiorata cioè solo nel 1948 attraverso una segnalazione di Carlo Ceschi nel «Bollettino d'Arte» del Ministero della Pubblica Istruzione.

A voler credere infatti all'autenticità e alla veridicità – entrambe peggio che dubbie – del documento fatto conoscere da Ceschi – una lettera inviata nel 1547 da un non identificato Giovanni Battista Salvago ad Andrea Doria conservata nell'Archivio Gaslini Alberti – e a voler respingere quindi le argomentazioni contrarie (che a me invece sembrano molto fondate) di Paola Massalin nell'articolo sopracitato del 2004, la madre di Leon Battista Alberti sarebbe addirittura una Fieschi, Bianca, «nobile e bella vedova», uscita dunque dalla maggiore casata guelfa genovese.

Questa tarda – e molto sospetta – documentazione permetterebbe di dare una interpretazione puntigliosamente autobiografica ad una indicazione del *Canis* albertiano («matrem habuit [...] ex clarissima et amplissima familia orta»). E rivelerebbe che l'autore dei dialoghi *Della Famiglia* era discendente per parte di madre da una famiglia ancora più importante dei ricchissimi Alberti. Una famiglia, oltretutto, profondamente radicata nella storia di Genova (e da cui, quarantatré anni dopo la nascita di Leon Battista, sarebbe nata una delle figure più importanti del Quattrocento genovese, Caterina Fieschi-Adorno, santa Caterina da Genova).

Ci si aspetterebbe dunque che questa genovesità non solo di nascita, ma di stirpe materna, dovesse in qualche modo trapelare nell'opera dell'Alberti.

Invece no. L'origine genovese e i presunti legami di sangue con la classe dirigente genovese non sembrano avere inciso né nella vita né nella fantasia dell'Alberti. Gli accenni a Genova nei suoi scritti sono pochi e senza grande risalto.

Unico di reale interesse il racconto della dispute sulla sorte da riservare ai Pisani catturati alla Meloria, racconto che è il tema della intercenale *Hostis*.

Da *Hostis* tuttavia non si ricava nessuna particolare accentuazione genovese. L'idea che tra i maggiorenti di Genova che discutono su che fare dei prigionieri pisani ci potessero essere, forse, degli antenati di sua madre e che certamente ci fossero (nell'epoca della diarchia dei due Oberti) dei Doria e degli Spinola, tradizionali avversari ghibellini degli antenati di sua madre, non sembra sfiorare la mente dell'Alberti. Il quale del resto sceglie come protagonista di *Hostis* non uno dei maggiorenti genovesi che stanno deliberando, bensì un esule pisano desideroso di vendicarsi dei concittadini che lo hanno proscritto. È lui che suggerisce la soluzione vincente, la più accorta e la più perfida: non uccidere i prigionieri come volevano i più crudeli tra i genovesi; non liberarli come volevano i più generosi; tenerli invece per sempre in carcere, impedendo così alle loro mogli di risposarsi e di avere figli, in modo da bloccare lo sviluppo demografico pisano.

L'aneddoto, grazie all'intervento del vendicativo esule, diventa così più pisano che genovese. E non solo offre ben pochi appigli per colorare l'Alberti di una qualche magari sfumatissima genovesità che si aggiunga al mero dato della sua nascita a Genova e permetta (come pure piacerebbe al nostro campanilismo) di arricchire del suo nome illustre la non ricca storia letteraria del Quattrocento genovese. Ma neppure rappresenta un contributo apprezzabile alla storia dell'attenzione alle vicende genovesi da parte dei letterati italiani.

La letteratura in Liguria tra Cinque e Seicento

Simona Morando

1. Il Cinquecento. La ricerca di un'identità tra storia e poesia

Anche ad una superficiale ricognizione del panorama letterario ligure e genovese dell'età moderna parrà evidente la disparità tra un Cinquecento letterario non all'altezza della crescita politica ed economica della Repubblica, rifondata nel 1528 sotto il segno di Andrea Doria, e un Seicento ricco di nomi e di libri prestigiosi, in cui Genova, punto di richiamo dei letterati liguri, è a tutti gli effetti una delle capitali della letteratura italiana. Eppure quella «zona di vuoto» primo-cinquecentesca individuata da Stefano Verdino nel suo profilo per *La letteratura ligure*, grazie agli studi intrapresi recentemente, sembra riempirsi di presenze per nulla inconsistenti. Se poteva così sembrare che per tutto il primo Cinquecento ai genovesi spettasse un ruolo da “personaggio” nei libri altrui – Ottaviano e Federico Fregoso sono tra i principali interlocutori del *Cortegiano* di Baldassar Castiglione; lo stesso Federico è voce recitante delle *Prose della volgar lingua* di Bembo – ora possiamo azzardarci a dire che la letteratura cinquecentesca in Liguria non esiste solo in virtù dell'altrui inventiva, ma anche in virtù di volti, libri e voci sempre più identificabili.

Normalmente si scrive che la letteratura ligure-genovese, in età moderna, ha il suo avvio a metà Cinquecento e secondo movenze che poco o nulla hanno a che fare con le grandi linee della letteratura italiana del tempo; si scrive che, metaforicamente, essa nasca sulle pubbliche ceneri che insieme al corpo di Iacopo Bonfadio consumarono anche la sua misurata vena umanistica presente negli *Annali* e in quelle lettere famigliari che, riedite dal Mazzucchelli nelle *Opere volgari e latine* (Brescia 1746), resero famoso il loro autore a Benedetto Croce.

Ma tutto sommato si può invece dire che la letteratura ligure cinquecentesca comincia proprio con lo scoccare del secolo e in continuità con quello precedente; comincia con quell'ardito e ardimentoso poema didattico-religioso in terzine scritto da Bartolomeo Gentile Falamonica (poeta di lunghe frequentazioni spagnole, oltre che locali), pubblicato dilettantesamente

solo nel 1877 da Giuseppe Gazzino col titolo *Canti* e restituito alla valutazione della critica dagli ultimi attenti studi di Giovanni Ponte. Si tratta, in linea con l'*Pitinerarium in Deum* di memoria bonaventuriana, del racconto del viaggio mondano e oltremondano compiuto dal poeta in compagnia di Raimondo Lullo, attraverso problematiche dottrinali e sapienziali, fino ad approdare ad una visione del Giudizio Universale che Falamonica sottolinea per riscattare la Chiesa dai suoi travimenti e dalla minaccia di “popoli infedeli” che premono alle porte della storia dopo la scoperta colombiana.

Ciò che importa sottolineare qui è come, con Falamonica, la lingua della letteratura ligure-genovese sia l'italiano, i modelli siano Petrarca e Dante. Così sarà anche per il Cinquecento inoltrato e per i suoi poeti, poiché essenzialmente lirica è la storia letteraria del Cinquecento ligure, mentre la prosa si presta alla storiografia in nome di un'identità pubblica da costruire. Per la prosa d'invenzione bisogna dunque aspettare il secolo successivo.

In questo nostro breve profilo avremo a che fare sostanzialmente con autori che si esprimono in italiano e che quindi recepiscono la svolta bembesca con una certa disinvolta premura. Eppure le cose sul versante linguistico non sono così pacificate e per tutto il Cinquecento si assiste effettivamente a quella che Toso definisce una «grande incertezza relativa allo strumento linguistico». Sta di fatto che l'uso anche con taglio colto, alto, del dialetto, resta una costante della poesia ligure, come dimostra del resto la vicenda di Paolo Foglietta (Genova, 1520-1596 ca.), «l'inventore del Genovese Parnasso», secondo la definizione del Soprani.

Deve fare riflettere il fatto che il letterato più importante del Cinquecento genovese sia un poeta fortemente convinto dell'identità culturale e linguistica della sua città, al punto da dare il meglio di sé in dialetto: l'italiano non fu mai un suo approdo neppure quando, incaricato di tradurre il latino delle *Historiae Genuensium* (1587) del fratello Oberto, si vide poi ricusare il lavoro finito dai Senatori che provvidero a reperire un saldo traduttore fiorentino, Francesco Serdonati. Inoltre la sua caparbia nel radicare la propria vicenda letteraria al centro di una spinosa discussione sulle sorti della Repubblica, sulle sue trasformazioni da centro mercantile a centro finanziario, e sul conseguente snaturamento della cultura aristocratica, degenerata in un lussuoso individualismo, costituisce un baricentro fondamentale, una sicura linea d'orizzonte alla quale bene o male le voci importanti della letteratura ligure tra Cinque e Seicento hanno dovuto guardare (penso soprattutto ad Ansaldo Cebà ed alla sua passione civile o agli Addormentati in generale).

La vicenda di Paolo Foglietta è quanto mai significativa. In quest'opera la sua poesia (dalle prove dei *Sonetti per armar galee* alla prima apparizione ufficiale nelle *Rime diverse in lingua zeneise* del 1575 e poi oltre, nelle antologie in dialetto che lo consacrarono) è specifico interesse del capitolo dedicato alla letteratura in dialetto, così come la sua commedia in italiano *Il barro* è di pertinenza del contributo di Franco Vazzoler; ma qui è opportuno sottolineare quanto questa scelta di scrivere e di dibattere in versi utilizzando il dialetto, in anni ormai di piena codifica della "volgar lingua", sia una necessaria conseguenza della presa di posizione del poeta, del letterato Foglietta, nei confronti sia del suo stesso strumento letterario, sia della sua Repubblica. Ed anche questi sono elementi fondativi della letteratura genovese cinquecentesca: da una parte l'approcciare la poesia come cosa «povera e nua» ignorando il vanto della tradizione; dall'altro stringere il più possibile il legame viscerale che unisce il letterato alle sorti della sua patria, del suo governo, cosa che innesca un cortocircuito sempre teso tra i diversi ruoli dell'uomo di penna e il potere. Siamo parlando di un secolo, il Sedicesimo, in cui altrove il rapporto tra il potere e la letteratura, tra il principe e il poeta, trova un proprio luogo di ufficializzazione nella corte, e una regolarizzazione dei rapporti nel mecenatismo, nel segretariato, nella diplomazia ecc. ... Ma a Genova le cose non stanno così e Paolo Foglietta lo dimostra. A Genova il principe, Andrea Doria, non è un mecenate di letterati. E da lì in poi pochi tra quanti stringeranno le redini del potere lo saranno. Ben altro discorso, ovviamente, dovremmo fare in ambito artistico. Ma la letteratura non è "sponsorizzata" da nessun potente. E proprio per questo si assume il compito di sorvegliare e di controllare l'operato dei governanti, a volte anche di giudicarlo assumendosene la piena responsabilità, come dimostra il bando di Oberto Foglietta per la pubblicazione nel 1559 del dialogo antidoriano *Della Repubblica di Genova*, bando riscattato poi nel 1576 dai suoi *Elogi dei liguri illustri* e ricompensato con il compito di stilare gli annali della Repubblica. L'unico mecenatismo, infatti, si attiva essenzialmente verso la storiografia, perché Genova è in cerca di una sua precisa identità da tramandare ai posteri: sono noti perciò i lavori storici di Iacopo Bonfadio, accresciuti poi da Bartolomeo Paschetti, di Matteo Senarega, Giovanni Salvago, Cibo Recco, e a Savona di Gio. Antonio Abate.

Non è un caso, poi, se l'invenzione dei letterati, sacrificata dal potere, si esercita volentieri non tanto sulla figura del principe Andrea Doria (lo elogiano Ariosto e l'Alemanni), quanto su quella del suo rivale congiurato Gian Luigi Fieschi: lo consacra Matteo Bandello (novella II, 38), segretario

speciale di un altro rivale di tutto rispetto del Doria, Cesare Fregoso, ma avrà echi ancora nel Seicento con Agostino Mascardi e poi prenderà abbrivio europeo (Schiller).

È questa peculiare caratteristica (guardare all'interno, alla vita della patria) che investe la nascita della letteratura a Genova in età moderna a svincolarla da certi snodi che a livello nazionale sono imprescindibili per la canonizzazione dei modelli.

Ad esempio il petrarchismo. Genova non si sottrae alla moda delle miscellanee poetiche che, sull'esempio delle veneziane antologie fior da fiore, si diffonde in tutta Italia nel tentativo di costruire una mappa poetica cinquecentesca. Ma all'orizzonte di queste imprese editoriali non c'è la lezione del Bembo, non c'è l'esempio del suo "petrarchino" misurato sul sonetto e sul lessico vagliato con cura. C'è invece la volontà di guardare a maestri diversi (Tansillo su tutti, così caro anche a Paolo Foglietta, e poi Tasso), alla varietà dei registri, alla modernità più che alla tradizione: in questo senso c'è apertura alla sperimentazione metrica, prediligendo madrigali e canzoni, ma anche l'ottava, la terzina e il poemetto di sciolti, per forgiare una poesia fortemente argomentativa, adeguata ai temi più passionali: quelli civili, in primo luogo, e poi quelli morali, sacri. Anche l'amore è un'esperienza forte e non una galanteria, è un azzardo erotico che non cerca infingimenti e che fonda una linea che nel Seicento Giambattista Marino, ospite genovese, coglierà così bene quando nell'epitalamio per Giovan Carlo Doria e Veronica Spinola (*Venere pronuba*, 1608) continuerà da par suo la gara erotico-voyeristica dei lirici genovesi.

Un'ampia panoramica del fenomeno delle antologie poetiche genovesi è stata fornita in tempi recenti da Elisabetta Graziosi, la quale ha giustamente messo in risalto un personaggio attivo come Cristoforo Zabata che, oltre ad essere autore in proprio di poesie e di libri a forte tasso socializzante come il *Ragionamento di sei nobili fanciulle genovesi* (1583) o il *Sollazzo de' viandanti* (Pavia, Bartoli, 1589), cura e pubblica dagli anni Sessanta alla fine del secolo alcune antologie importanti. Importanti proprio perché, per come si presentano, evidenziano già un certo gusto genovese, autoreferenziale per scelta di autori, dedicatari, luoghi e temi citati; e individuano un atteggiamento che sarà poi tipico del Seicento, quello di autocelebrarsi, da genovesi, da liguri, agli occhi dei propri concittadini e dei vicini, poiché la parola, come scrive la Graziosi, ha a Genova il potere di un « collante di gruppi sociali che se ne servono in funzione di intrattenimento », ha la forza di stringere legami

tra famiglie e potentati. Per forza di cose, quindi, questo paragrafo dedicato alla poesia cinquecentesca ha un carattere collettivo, poco focalizzato su singole personalità autoriali, ma più incline a registrare temi e modi che divengono bagaglio comune di una cultura lirica locale dalla quale nel secolo successivo s'innalzeranno voci riconoscibili e marcatamente individuali.

Con Bellone nel 1568 Zabata pubblica le *Stanze di diversi eccellenti poeti*, dedicandole a Giulio Gentile, poi riedite nel 1569; nel 1570 esce la *Nuova selva di varie cose piacevoli* dedicata a Franco Lercaro; e nel 1573 è la volta della più importante *Nuova scelta di rime di diversi begl'ingegni; tra le quali ne sono molte del Tansillo* [...], dedicata a Gio. Maria Spinola e implicitamente alla moglie Pellina Lercara, antologia di riferimento per le successive del 1579 (*Scelta di rime di diversi eccellenti poeti* dedicata a Giovanni Durazzo) e del 1582 (*Scelta di rime di diversi eccellenti auttori* con dedica a Bernardo Castelletti, personaggio di un certo prestigio anche letterario), miscellanee edite non più dal Bellone, ma da Antonio Roccatagliata. Zabata sceglie poi un editore pavese, il Bartoli, per proseguire la sua meritoria opera di divulgazione e pubblica con lui, nel 1593, una scelta di *Rime di diversi autori nelle quali si veggono molti concetti d'amore*, in risposta probabilmente a quella *Scelta di rime* che in due parti lo stesso Bartoli aveva edito a Genova nel 1591. Parallelamente, lo Zabata dà alle stampe le fortunate antologie della poesia in lingua zeneixe, dalle *Rime diverse* del 1575 alle edizioni pavesi degli anni Novanta. Paolo Foglietta è ovviamente dietro le quinte di queste opere, come dietro la fortunata antologia zabatiana del 1583 che consacra la lingua dialettale come lingua della poesia. Questa tenace fedeltà alla lingua vernacolare, che contraddistingue parallelamente la civiltà veneziana, non a caso l'altra anomalia politica italiana ed europea fino a metà Settecento (ma quanto più cara al Foglietta, che vi vedeva la fedeltà alla mercanzia tradita da Genova!), resiste e costituisce tradizione nella letteratura moderna genovese, che ha alle spalle l'Anonimo genovese e nel Cinquecento ha anche un fine petrarchista in dialetto come Bartolomeo Cigala Casero e davanti avrà un Cavalli.

Entrando ora nel merito delle scelte antologiche in lingua italiana 1573-1582, si può dire che sono le presenze non genovesi a darci un significativo segnale della cultura poetica che a Genova si andava solidificando: dai meno illustri Plinio Tomacelli (bolognese, ma precettore di Giovanni Andrea Doria), Agostino Bucci (torinese, ma predecessore del Chiabrera nel cantare le imprese savoine), Iacopo Sellaio bolognese, si passa decisamente a sottolineare le presenze di Annibal Caro, di Gaspara Stampa e soprattutto di Luigi Tansillo, di Strozzi madrigalista e di Torquato Tasso, del quale nel 1579 si stampa il

“furato” quarto canto della *Liberata* (dopo che nel 1576 il duca di Ferrara aveva bloccato il tentativo di un’edizione genovese del poema) e un’ampia antologia di versi, insieme a una scelta del padre Bernardo. Zabata coglie così anche il gusto di una generazione intellettuale già pronta a cogliere quelle novità che ai nostri occhi di lettori odierni possono essere definite pre-barocche.

Per quel che riguarda gli autori “locali”, si può notare la cospicua presenza di componimenti di Bernardo Ferrari, del Capitano Alessandro Spinola, di Giulio Vertuno (già noto prima del 1573 per un suo *Viaggio e possesso di Corsica*, Genova, Bellone, 1560), dello stesso Zabata (che almeno nel 1573 si sigla semplicemente C.Z.L.), e soprattutto di Scipione Metelli di Castelnuovo in Lunigiana, l’unico della sua generazione, secondo la definizione di Stefano Verdino, a «tentare se non un organico canzoniere, almeno una serie di rime d’amore con un itinerario». Infatti le poco più di venti poesie che passano arricchite dall’edizione 1573 a quella 1582 non solo possono stabilire un significativo paradigma del gusto poetico preponderante, ma si snodano lungo un compatto *iter* amoroso che ha sì, al suo interno, smaccati calchi di luoghi petrarcheschi, ma soprattutto si distinguono per l’inquietudine e il tormento nei quali si cala la vicenda amorosa e per lo sforzo retorico, spinto fino all’ingegnoso, ricco di parallelismi, anafore, rovesciamenti. Rispetto all’altra presenza forte e a sua volta, in qualche misura, paradigmatica, quella di Bernardo Ferrari, calata in una tonalità dolente e rassegnata, media nella scelta stilistica, questa di Metelli ha dalla sua la scelta ardimentosa di un taglio alto, complice anche un confronto serrato con il paesaggio e con le vestigia di un passato antico, secondo un gusto rovinistico *ante-litteram*: così, visitando i resti di Cartagine, sente ridotta in rovine anche la sua anima innamorata («E benché hor d’uno, hor d’altro antico muro/ con gli occhi io miri l’aspre alte ruine,/ e i superbi palagi sparsi a terra;/ con l’alma pur i miei danni misuro/ piangendo ... »).

Inoltre Metelli conclude la sua scelta con due testi significativi: *Ad Andrea Mainero* dove si tratta dell’amicizia e soprattutto *In lode della Villa*, due lunghe sequenze in terzine, meno felici come risultato poetico, ma importanti proprio per la scelta dell’argomento, così caro per tutto il Seicento ed anche oltre all’inventiva ligure-genovese: siamo decisamente di fronte al superamento delle posizioni severe di Foglietta che riteneva inutili e pericolose per la sicurezza della Repubblica le ville abbandonate sulla Riviera. In Metelli la villa Lercara, ubicata non sul mare ma nell’ovadese, diviene lo scenario di una fuga dalla città, dagli affari di Banchi e dalle preoccupazioni domestiche, per dedicarsi alla contemplazione dei doni dello spirito:

In Villa son gli spirti assai più intensi
Per contemplar le cose alte, e celesti,
E del divin'amor molto più accensi.
In Villa più per tempo tu ti desti,
E saltando dal letto ardito, e baldo,
t'occupi sempre in essercitii honesti.

La letteraria dicotomia città-campagna, che declinata a Genova diviene città-villa, in un superamento del semplice contrasto tra mondo artificiale e naturale, ha quindi in questo componimento un momento di forte elaborazione (ma si veda anche il sonetto *In lode della villa del signor Ottavio Contardi* di Girolamo Conestaggio), unita ad una predilezione per la narrazione in poesia che sarà un ulteriore elemento tipizzante della letteratura secentesca genovese.

La scelta bucolica-pastorale, inoltre, precoce per la sua declinazione fine-cinquecentesca, è presente in un poemetto in ottave che vale la pena portare all'attenzione del lettore: si tratta di *A caso un giorno mi guidò la sorte* di Incerto (senz'altro una donna) che narra con movenze che poi saranno di Chiabrera e di Marino una scena pastorale drammatica (un pastore ferito a morte e la sua ninfa innamorata che lo stringe a sé), secondo modalità altamente *voyeristiche*, affidate al gioco di sguardi della poetessa che, nascosta dietro un cespuglio, osserva compunta tutta la scena. Si sentono già ripetizioni, anafore, echi quasi da « recitar cantando »:

Con quel poco di spirito, che gli avanza,
non mi duole il morir, dicea il Pastore,
pur che dopo la morte habbia speranza
di viver alcun tempo nel tuo cuore.
Disse la Ninfa, e com'havrà possanza
di viver un di due, se l'altro muore?
S'io vivo nel tuo petto, e tu nel mio,
come morendo tu, viver poss'io?

Un altro tema forte delle rime antologizzate dallo Zabata, si diceva, è quello civile, vera peculiarità della poesia genovese, declinata nelle varie sfumature dell'invettiva, della disputa animosa, del compianto. Certamente in questi anni è Paolo Foglietta a dettare la linea e solo Ansaldo Cebà, nei decenni successivi, saprà raccoglierne la severa eredità; ma il contesto è assai

diverso da quello del Foglietta maggiore, quello dei tempi della crisi corsa e dei *Sonetti* caudati. Non si tratta più, infatti, di istigare i genovesi «pulcini» a difendersi con ogni mezzo dai «nibbi» europei, ma di arroventare o sedare una lotta solo intestina durante e dopo il fatidico 1575 e lo scontro tra Vecchia e Nuova aristocrazia. Questa vena polemica e dolente ha una sua dignitosa rappresentatività soprattutto in due autori nelle antologie del 1579 e 1582: Girolamo Conestaggio, personalità interessante ad esempio per aver fondato ad Anversa negli anni Settanta, con Stefano Ambrosio Schiappalaria, l'Accademia dei Confusi, matrice lontana dell'Accademia degli Addormentati, e per le sue opere storiografiche edite a Genova da Bartoli e da Pavoni ed elogiate dal Grillo e dal Lipsio, per la sua attività poetica registrata dall'antologia del 1579, e nelle *Rime* stampate ad Amsterdam nel 1619; e S.R., sigla sotto la quale si cela forse lo stesso stampatore e storico Antonio Roccatagliata, secondo l'ipotesi di Verdino. Il quale ha voluto riunire Conestaggio, S.R. e il savonese (di Stella) Gasparo Muzio (autore tra l'altro di un poema allegorico in ottave *Fonte di nobiltà*, Genova, Bellone, 1570) in un'antologia intitolata proprio *Rimatori politici ed erotici del Cinquecento genovese* (1996).

Le passioni autenticamente politiche e non moralistiche di Conestaggio e S.R. si esprimono in violenti attacchi agli esponenti della fazione avversa (i nobili Vecchi) e al loro filo-spagnolismo, in forti cedimenti al pessimismo per le sorti della Repubblica e, sul versante stilistico, si alimentano di un certo virtuosismo metrico e sintattico (S.R. scrive una sestina fortemente allusiva) che non passa inosservato. La personificazione di Giano bifronte disegnata da S.R. piange la sventatezza dei suoi figli («Ahi che mi struggo, e muoro sol pensando/ Al bel, che voi, da voi mandate in bando») e a loro si rivolge implorante nella canzone *O ciechi, o sordi, o de la gloria antica* affinché la ragione e la mediazione tornino ad instaurare la pace in città. Più mite e meno drammatico nei toni anche perché impegnato su più temi (amorosi soprattutto e poi encomiastici nei confronti di Anversa e di Lisbona, dove soggiornò a lungo) Girolamo Conestaggio finge invece nella canzone *Sovra un deserto monte* una Liguria piangente per Genova e intorno le personificazioni di paesi stranieri e italiani pronte a consolarla e ad ascoltare i casi ribelli e infelici della città.

Tutt'altra passione quella di Muzio che in *Sopra le bellezze della Signora P.S.* (la fonte precisa è il *Discorso sopra le bellezze della donna* di Firenzuola, ma Verdino si domanda se per caso non ci sia già qualche precocissima contaminazione francese dai *Blasons*) esibisce arditamente la descrizione di un nudo femminile integrale, con la minuziosità di un pittore.

L'*ut pictura*, del resto, è un tema di molta produzione poetica genovese: inutile tentare qui una veloce sintesi di un vero e proprio gusto estetico che innerva letterati e artisti, committenti e collezionisti dalla fine del '500 a tutto il '600, passando dal ricco epistolario Chiabrera-Bernardo Castello, al Tasso riflesso negli affreschi delle dimore aristocratiche, al Fiasella che cerca ispirazione nelle pagine di Cebà, dalle edizioni illustrate della *Liberata* alla ricca collezione artistica di Giovan Carlo Doria al quale Giovambattista Marino dedica, non a caso, il suo personale monumento (e superamento) dell'aureo *ut pictura: La Galeria*, appunto. Ad essa risponde, ristabilendo il confronto vivo tra immagine e parola, nel 1615 *La beata Teresa* (poi *Santa Teresa*) di Giovan Vincenzo Imperiale, uno degli autori più sensibili alla corrispondenza arte-poesia, dove sei imprese disegnate da Bernardo Castello vengono argomentate da prose e sonetti dell'Imperiale. Siamo in un ambito, quello della pittorica *descriptio*, in cui del resto i confini tra profano e sacro tendono a svanire: la minuzia con la quale Muzio indaga il corpo femminile, nel *Cristo flagellato* (Venezia, Giunti e Ciotti, 1608) di un maturo Angelo Grillo diviene preciso viatico di un percorso penitenziale, e le singole membra di Gesù esaminate ferita per ferita ci portano dentro quel gusto per il realistico e per l'evidenza del dogma tipico della scrittura mistica barocca.

Un altro filone perseguito dalle antologie dello Zabata è del resto quello della poesia sacra: essa ha proprio a Genova, ad inizio Cinquecento, la sua prima voce in toscano, non quindi in dialetto, in Caterina Fieschi (1447-1510). Si inaugura con lei una linea mistica che a metà secolo conosce punte oltranziste nella Venerabile Madre Battista Vernazza (1497-1587), ma nel Seicento anche in Angelo Grillo, con un ardito riuso dell'immaginario erotico profano in campo sacro. Con Grillo, però, siamo già dentro un raffinato gioco barocco; le diciassette opere spirituali, per lo più trattati, di cui è autrice Battista Vernazza, invece, disegnano una linea continua di raro afflato mistico che, con il secolo del Grillo, ha in comune solo la grande suggestione dei *Salmi* e del *Cantico dei Cantici*. Sulle orme di Dante, e in perfetta linea con quanto esprime contemporaneamente la poesia profana, sceglie la terzina ad inframezzare la prosa dei trattati e la movimenta con ardore spirituale, come in questa invocazione a Dio: «Del bacio di tua bocca ti fo istanza,/ baciami amor con darmi il Spirito Santo,/ che mi trasformi in te, come ho fidanza» (dalle *Varie contemplazioni*, 1530).

Un panorama poetico come questo così succintamente delineato, ricco di sfumature e di varianti rispetto ai dettami bembisti, non può che appro-

dare alla lezione di Torquato Tasso e, a fine secolo, ad una concreta attesa della persona di Tasso, annunciato visitatore della Superba. Su questo punto conviene soffermarsi con attenzione specifica.

2. *Un passaggio fondamentale: l'attesa del Tasso a Genova, l'Accademia degli Addormentati*

Forzando leggermente il senso delle cose, infatti, vale la pena procedere ad una minima allegoria dell'attesa intorno alla venuta di Torquato Tasso a Genova: si tratta del più realistico ponte di passaggio verso il Seicento, sul quale s'incontrano i protagonisti della passata e della futura stagione letteraria.

Giulio Guastavini (Genova, 1560 c.a-1633), ad esempio, è un poeta presente già nelle miscellanee dello Zabata e corteggia lungamente il Tasso, curandone le *Rime* (1586), il *Torrismondo* (1587) e pubblicando nel 1592 un equilibrato commento integrale al poema (*Discorsi e annotazioni*). Contemporaneamente riserva speciale attenzione al Tansillo di cui cura nel 1587 le *Lacrime*. Il ruolo di Guastavini, quindi, è quello di chi fissa, cogliendola dalla realtà delle cose, una tradizione poetica in cui Tasso, Tansillo, ma anche Giovanni Della Casa, più volte ricordato nei suoi scritti, sono le stelle polari dell'invenzione lirica genovese. Su questa linea si incammina anche Angelo Grillo: il padre benedettino conosce Tasso a Sant'Anna nel 1584 e si prodiga per la sua liberazione, tempesta il poeta di omaggi letterari e in cambio ottiene encomi per sé e per la sua famiglia. Nel 1587, poi, nasce l'Accademia degli Addormentati (la sua costituzione è del 14 ottobre), la quale formula subito un invito al Tasso perché venga a Genova a tenere un ciclo di lezioni sull'*Etica* e la *Poetica* di Aristotele. Tra il volere e il disvolere del suo inquieto animo (Genova potrebbe essere un approdo, ma Roma è sempre in cima ai suoi pensieri), Tasso tiene sulle spine la comunità intellettuale genovese per tre anni, fino a quando nel 1590 declina definitivamente l'invito. Intanto però l'attesa ha impegnato i begli ingegni locali in un'edizione illustrata, la prima a livello nazionale, de *La Gierusalemme Liberata* stampata dal Bartoli, dietro la quale possiamo leggere i nomi di almeno tre organizzatori: Grillo, Guastavini e Bernardo Castello, che firma la dedica indirizzata a Francesco De Ferrari e l'ideazione dei disegni incisi da Agostino Carracci e da Giacomo Franco. Il testo del Tasso, seguito anche dalle ottave rifiutate, si correda qui di testi critici: Giulio Guastavini vi stampa i *Luoghi [...]* i quali Tasso nella sua *Gierusalemme* ha presi, et imitati da poeti, et altri scrittori antichi e probabilmente anche l'anonima *Allegoria del Poema*,

Scipione Gentili pubblica per la seconda volta le sue *Annotazioni*. Infine, ad apertura di libro, tutti i nomi importanti della poesia locale (alla quale viene ascritto lo stesso Tasso) pubblicano una corona di omaggi in versi sul tema dell'*ut pictura* (per primo Angelo Grillo, poi Ansaldo Cebà, Gio. Andrea Ceva, Giulio Guastavini, Leonardo Spinola, Paolo Foglietta, già corrispondente del Tasso, con due sonetti in genovese, conclude Gio. Battista Pinelli con versi latini). In questa corona di nomi è possibile cogliere il passato e il futuro della letteratura genovese: si tratta di un'ideale *trait d'union*, come ha scritto Franco Vazzoler, tra due generazioni di autori che si riconoscono nella voce del Tasso e che soprattutto intendono l'edizione di un libro importante come la *Gerusalemme liberata* come un momento di rilancio della loro cultura locale.

Infatti poco importa se l'uscita del libro coincide con il mancato arrivo del suo vero autore a Genova: questa edizione costituisce la matrice di altre tre edizioni secentesche della *Liberata* (a cura di Giuseppe Pavoni, 1604, 1615 e 1617), che ormai non hanno più molto a che fare con la devozione a Tasso, ma piuttosto funzionano, proprio per il meccanismo degli omaggi e degli argomenti, come prestigioso punto di raccolta, come palestra e biglietto da visita, delle voci emergenti o affermate della scuola ligure e genovese. Così è ad esempio per il giovane Gian Vincenzo Imperiale, autore degli argomenti nell'edizione 1604, al posto di Gabriello Chiabrera che, in una snervante tenzone epistolare con il Castello, promette e poi nega il suo apporto, adducendo una (sincera) sindrome di inferiorità rispetto al suo primo modello epico-eroico. Sulle orme del Tasso, del resto, Chiabrera si era mosso nello stesso 1590 da foresto qual era per la comunità genovese per avviare la sua lunga corrispondenza con Bernardo Castello, sperando non solo di entrare nell'*entourage* accademico e aristocratico genovese, ma anche di vedere coronato un giorno, con un'edizione illustrata, il suo poema *Amedeide*.

La riprova del fatto che l'edizione della *Liberata* ha una sua funzionalità tutta interna al mondo culturale genovese risiede nel fatto che solo un anno dopo il Bartoli pubblica la *Scelta di rime di diversi moderni autori non più stampate* (1591) in cui, recuperando i nomi illustri della corona poetica del 1590, con in più il Chiabrera, identifica di fatto il Parnaso ligure pronto a spiccare il volo verso il Barocco. Questa scommessa verrà raccolta anni dopo dal savonese Pier Girolamo Gentile Ricci che, nel suo esilio veneziano, riproporrà e arricchirà di nuovi nomi (Cesare Morando, Scipione della Cella) lo stesso Parnaso nella *Corona di Apollo* (1605). Non siamo distanti,

nelle date, dal catalogo dei poeti che Gio. Vincenzo Imperiale-Clizio amerà tratteggiare nel corpo centrale dello *Stato Rustico* (1607).

Torniamo però all'Accademia degli Addormentati, citata qualche riga più sopra. Prima o poi bisognerà tentare una storia completa di questa accademia che, studiata acutamente da Donata Ortolani in un saggio del 1970 e poi da Vazzoler nel suo profilo per la Costa & Nolan, è destinata a immergersi e a riemergere tra le frasi di questo nostro scritto per il semplice motivo che essa fiorisce o svanisce in funzione della sua utilità per l'aristocrazia genovese e in virtù di personalità forti che si incaricano di ri-animarla. Giustamente si è detto più volte che gli Addormentati costituiscono un *unicum* nell'ambito delle accademie cinque-seicentesche: essi legano le loro attività alla vita della Repubblica ed anzi, la costituzione delle loro adunanze si deve molto probabilmente alla volontà del governo di fondare un'istituzione culturale laica e rivale del Collegio gesuitico nell'educazione della classe dirigente. Intento saldamente rappresentato nel triennio 1591-1593 da Ansaldo Cebà, l'« Inritrosito », di ritorno dai suoi studi patavini e dal magistero politico-morale di Giason de Nores: a lui si devono un ciclo di (perdute) lezioni sulla *Retorica* di Aristotele, e gli *Essercizii accademici* raccolti più tardi (Genova, Pavoni, 1621).

Che l'accademia sia legata ad una volontà del governo lo dimostrano anche i firmatari della sua costituzione, tutti esponenti delle maggiori famiglie di potere, cioè Spinola, Pallavicino, Doria, Grimaldi ecc. Ed un Pallavicino, Giulio (1558?-1636), nipote del ricco Tobia, è il primo principe degli Addormentati: si tratta proprio di quel Giulio che, autore più tardi dell'*Inventione di Giulio Pallavicino di scrivere tutte le cose accadute alli tempi suoi* (l'edizione più recente è stata curata da Edoardo Grendi), Bartolomeo Paschetti aveva reso protagonista del suo dialogo *Le Bellezze di Genova* (ripubblicato dallo Zabata nel 1583), proprio in virtù del suo amore per le lettere e per quanti la praticano per l'utilità sociale:

« S'io amo et ammiro gli huomini letterati – gli fa dire Paschetti – lo faccio perché mi paiono degni di essere amati non solo da gentilhuomini privati come son'io, ma da Signori et Principi d'ogni qualità essendo quegli Iddii [...] oracoli della Città ».

Questa attenzione verso i letterati si traduce nell'accademia in una predilezione per la poesia, declinata anche nei suoi aspetti festosi e disimpegnati, cosa che sembra contrastare con l'anima civile, politica ed altamente pedagogica di alcuni suoi esponenti. E invece questa dualità è destinata a perdurare nella storia non filante dell'istituzione. Nel Seicento, e soprattutto nel biennio 1621-22 il sarzanese Agostino Mascardi accomuna la let-

tura di dotte *Orazioni* e l'allestimento di una commedia dal titolo *Le Metamorfosi*; a partire dal 1636, sotto la regia di Anton Giulio Brignole Sale e di Bartolomeo Imperiale, i balli e le commedie del Carnevale conviveranno con le riflessioni retoriche e con il dibattito scientifico.

3. *Quale letteratura barocca per la Liguria?*

Siamo quindi entrati, con l'accento agli Addormentati, nel pieno della stagione barocca, della quale Genova è interprete di prima fila. Ma qual è la caratteristica che esprime la letteratura del Seicento ligure? Qual è il suo barocco? È possibile rispondere a questa domanda, perché ci sono diversi fattori che possiamo considerare, prendendo proprio ad esempio, per iniziare, l'Accademia degli Addormentati che, già da sola, definisce in tutta la sua «instabilità» le varie facce della vicenda letteraria secentista. Negli anni Trenta l'accademia è infatti pronta a ragionare sulla possibile eredità mariniana e marinista, ne accetta la scommessa arguta-concettista e la intreccia con la lezione che, contemporaneamente, proviene da Chiabrera, maestro di una poesia della misura, sì, ma tutt'altro che tradizionalista. È un'accademia che decide per una letteratura oltranzista – e infatti più che poesia, da essa nascono romanzi e scritture altre – e in quanto tale rigetta la chiusura ciceroniana di Agostino Mascardi, al quale vengono fatte recapitare le dure critiche elaborate nelle adunanze di villa Brignole Sale. In effetti l'*Arte istorica* di Mascardi, uno dei testi chiave della retorica barocca, benché stampata a Roma nel 1636, è di conio tutto genovese ed è, come si sa, la più forte chiamata in causa del «buon giudizio» contro la scrittura arguta, laconica o concettista. Per il ligure Agostino Mascardi (Sarzana 1590-1640), gesuita espulso dalla Compagnia nel 1617, uomo saldamente attirato dal potere, ma non pacificato del tutto con esso, l'*Arte istorica* è un manifesto che coniuga ingegno, stile e controriforma. A Genova era arrivato sull'onda di una polemica tutta romana nel 1621 ed aveva fatto ancora in tempo ad agguantare il vecchio Ansaldo Cebà e ad animare con spirito morale le adunanze degli Addormentati: aveva letto e commentato la *Tavola di Cebete Tebano* (edita poi nel 1627), composto le poesie dei *Silvarum libri IV* pubblicati ad Anversa nel 1622 e soprattutto aveva scritto la prima invettiva contro il concettismo, il *Discorso sopra il componimento poetico intorno alla Cometa* (1622). Per lui l'Accademia era stata luogo di ammaestramento. Tra i suoi uditori aveva anche Chiabrera. Poi l'imminente elezione di Urbano VIII Maffei lo aveva richiamato a Roma: per lui aveva intonato le *Pompe del Campidoglio* (1624).

Genova era infine ritornata prepotentemente alla sua immaginazione quando aveva pubblicato nel 1629 la *Congiura del Conte Gio. Luigi Fieschi*, definita da Barbara Zandrino «un discorso tragico sul potere e sulla libertà, sul mondo e sulla storia come luogo della violenza e della simulazione, dominato però dalla “provvidenza non errante di Dio”» (*La letteratura ligure*, I, p. 346). Una concezione spinosa per Genova che, unita all’indicazione stilistica implicita nel testo, i brignoliani potevano difficilmente condividere.

Consci della necessità di controllare le troppo ardite “bravure” dello stile, i nuovi scrittori modernisti genovesi trovano invece sistemazione teorica nel libro di un altro non genovese, ma ospite lungamente a Genova: si tratta del libro *Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano...* del bolognese Matteo Peregrini (1595-1652) che, transfugo dalla sua città e ospite a Genova dal 1637 al 1649 come segretario di Gian Andrea Doria, molto amico di Pier Giuseppe Giustiniani, partecipa alle attività dell’Accademia degli Addormentati e pubblica questa sua fatica presso Farroni, Pesagni e Barbieri nel 1639. È un trattato che ovviamente non riguarda solamente la poesia ligure, aprendo semmai un dibattito sulla ricezione mariniana a livello nazionale, ma è a Genova che Peregrini accoglie l’impulso a scriverlo (da Vincenzo Renieri, specifica nella prefazione, autore di un *Adone* per le scene di grande interesse) ed è sotto l’egida di un nome ligure, Chiabrera, appunto, che Peregrini pone la proposta di una poesia moderna, acuta, concettosa, sì, ma inquadrata nella griglia dei classici retori, da Aristotele a Quintiliano. In base a questo profilo si rigettano le «argutezze viziose» e si apre ad una numerosa casistica di concetti permessi, vagliando generi e modi (il sonetto ad esempio è la forma più gratificata da un’arguta libertà stilistica). È la nascita del barocco moderato, che fiorisce nella teoria e si offre alle discussioni future dopo la sua realizzazione in concreto. Una nascita destinata a gettare una lunga ombra sui domani letterari liguri e no.

4. *Il secolo d’oro dei poeti: Chiabrera, Imperiale, Cebà, Grillo e altre voci notevoli*

La teoria segue la pratica, nella poesia barocca. E allora questo paragrafo è destinato a tornare indietro di qualche decennio, rispetto alle schermaglie mascardiane e peregriniane, per riacciuffare la fine del Cinquecento. Quando la poesia ligure e genovese, prendendo strade diverse, mantiene però della *koiné* cinquecentesca la parola d’ordine «sperimentazione». Non paghi di un petrarchismo normalizzante, nel ’500 i poeti cercavano modelli e stilemi

altri; così ora, e diversamente dalle scelte di Marino, che comunque a Genova è ospitato e recepito, ma non seguito come un maestro, i poeti cercano nuove soluzioni, sia in campo lirico ed epico, che teatrale. La sirena della modernità, più che quella della tradizione, è la vera musa ispiratrice.

Allo stesso modo si può intravedere una continuità con il Cinquecento nella fedeltà a certi temi che continuano, più di altri, a sollecitare i poeti: quelli civili, ad esempio, che hanno risalto soprattutto nell'opera di Cebà; quelli encomiastici, che sono spesso, a Genova, complementari a quelli civili, per i quali si distingue, ad esempio, il poemetto *Il ligure guerriero* di Cesare Morando (1605) dedicato ad uno degli eroi più celebrati del tempo, Ambrogio Spinola, protagonista delle conquiste fiamminghe; ma in questo filone possiamo collocare anche le poesie scritte in occasione delle elezioni dei dogi che, come dimostrano i recenti studi di Franco Vazzoler, costituiscono un genere a sé. Va detto però che il genere encomiastico diviene prettamente eroico-celebrativo allorquando Chiabrera elabora le sue canzoni e canzonette alla maniera di Pindaro e Ronsard: esse avranno buon ascolto oltre la Liguria (Testi, Ciampoli, Cesarini) e qui conteranno allievi come lo stesso Cesare Morando e Scipione della Cella (1576?-1608), autore quest'ultimo di *Rime* (1609) in cui la nota pindareggiante e quella erotica si uniscono nello stesso contesto.

C'è infatti poi il sempre vivo filone amoroso – non caratterizzante, per il vero, solo la poesia ligure – che però s'intreccia qui con un bisogno di sperimentare e di innovare le forme metriche e stilistiche, andando oltre il sonetto. Si può leggere forse anche sotto quest'ottica l'opera peculiare di un poeta come Giambattista Pinelli (15??-1617), che è l'ultimo poeta genovese in latino: i suoi *Carmina*, infatti, pubblicati a Firenze nel 1594 e poi a Genova nel 1605, sono tutt'altro che prodotti umanistici di un gusto ormai passato. Come il loro autore, ben conscio del contesto aristocratico di Genova e ben consapevole delle novità culturali del suo secolo, esse dialogano fortemente con i motivi amorosi tipici della poesia in lingua, con quel qualcosa in più conferito dalla scelta del latino e dagli echi catulliani o oraziani; e inoltre non indietreggiano di fronte ai temi civili e moralistici profondamente legati alla patria.

È però venuto il momento di dare spazio alle singole vicende dei principali poeti. Diversamente dal Cinquecento, infatti, il Seicento è ricco di personalità individualmente riconoscibili, di voci importanti, che motivano una trattazione specifica delle loro opere, una scorciata galleria di ritratti.

Questo perché non esistono nel Seicento imprese comuni come le antologie dello Zabata: gli unici punti di raccordo sono l'Accademia degli Addormentati (con la sua volubile presenza) e i locali presso i quali sono sistemati i torchi di Giuseppe Pavoni, l'editore di riferimento per i primi decenni del secolo, uomo di concreta sapienza tipografica e di vivace colloquio con gli autori del suo "catalogo" (stilato preziosamente in tempi recenti da Graziano Ruffini). I circoli aristocratici delle famiglie di spicco (Spinola, Doria, Imperiale) sono solo private adunanze dedite maggiormente all'arte e al collezionismo e semmai pronte ad ospitare scrittori di provenienza non genovese e di riconosciuta fama (Marino, Giovanni Soranzo, ad esempio) per farsi omaggiare e per potersene fare un vanto. C'è poi il fattore "formazione" che gioca la sua parte nel forgiare singole personalità piuttosto che scuole locali: la maggior parte degli autori di cui si scriverà compiono giovanili soggiorni fuori patria nelle università più importanti (Padova, Bologna) o presso le corti cardinalizie romane più potenti, dove è più facile trovare un impiego intrecciato allo studio.

Volendo seguire per comodità un ordine cronologico, secondo le date di nascita, dobbiamo dunque cominciare con Gabriello Chiabrera (Savona, 1552-1638), il poeta meno misurabile sulla sola scala locale e quello che più di ogni altro è affiancato al nome di Giambattista Marino per esemplificare le due facce della medaglia barocca: classica quella di Chiabrera, si scrive normalmente, concettosa quella di Marino. Il che non vuol dire però mettere a confronto la reazione con la novità. Anzi. È ormai cosa recepita tra gli studiosi del Seicento che la parabola letteraria di Chiabrera, mentre fa della misura e della razionalità i suoi strumenti di approccio alla *chose litteraire*, mentre fornisce il ritratto di un uomo di cultura del tardo Cinquecento per quella predilezione verso le linee tornite, classiche, essenziali che lo rese anche collezionista di disegni e stampe rinascimentali-manieriste, evitando il pieno gusto barocco, quella parabola lunga ben ottantasei anni interpreta il suo tempo secondo un'ottica altra, barocca in un senso diverso, ma non arretrata. Chiabrera è presente ad ogni appuntamento della stagione barocca: la poesia lirica, la nascita del melodramma, l'evoluzione post-tassiana dell'epica, il teatro tragico e la pastorale, il dialogo critico-letterario e l'attività in accademia. La sua vita esemplifica l'ultimo traguardo della cortigianeria, perché si lega fedelmente alle grandi corti del tempo e a loro riserva il tono dell'encomio – Medici, Maffeo Barberini, Gonzaga, Savoia – ma ne è anche l'annuncio della fine: nessuna di queste famiglie veramente lo assolda tra i suoi uomini di corte, nessuna lo rende segretario o storiografo dei propri avi, ma tutte lo rendono

ricco a sufficienza perché egli possa vantare una libertà da spendere totalmente nelle sue dimore savonesi in compagnia delle Muse.

La precisazione domiciliare – « dimore savonesi » – può già far riflettere su quale sia sostanzialmente il rapporto di Chiabrera con Genova, paradigmatico, a ben vedere, del rapporto che tutti gli autori non genovesi di nascita o non appartenenti a famiglie genovesi, riescono ad instaurare con la loro città dominante. Chiabrera non riesce, almeno fino agli anni Venti del Seicento, quando ormai è parecchio anziano, ad instaurare un rapporto stabile con i protagonisti della vita letteraria genovese o con la sua aristocrazia. Negli anni giovanili è la corte quella che egli cerca e Genova non ha da offrire una; perciò preferisce animare la cultura di Savona, dove con i Pavese, i Ferrero, i Gavotti e poeti di formazione patavina come Ambrogio e Giulio Salinero, dà vita all'Accademia degli Accesi (1593 e dintorni). Negli anni della maturità Chiabrera pubblica a Genova presso Pavoni, il suo grande punto di riferimento editoriale per quasi trent'anni, dedica a genovesi (ai Doria, all'Imperiale...) i suoi libri, ma la sua opera ha sostanzialmente poco a che fare con Genova. Chiabrera è infine accolto e riconosciuto come un maestro di poesia tra i giovani che, tra gli anni Venti e gli anni Trenta del Seicento, ispirano una nuova stagione letteraria, moderna, ma secondo la virata più morale, classica, impressa dal circolo barberiniano dei Ciampoli e dei Cesarini, a loro volta "allievi" chiabrereschi: Pier Giuseppe Giustiniani del ramo di Scio (1600-1651) diviene uno dei suoi maggiori corrispondenti, Anton Giulio Brignole Sale eredita dal padre l'amicizia con il savonese, Gian Giacomo Cavalli, poeta in dialetto, e secondo Franco Croce, la vera voce barocca estremistica a Genova, riceve da Chiabrera un elogio sperticato che adorna la sua *Citarra zeneize* (1636). Sono gli anni in cui i giovani qui citati dimostrano di volersi aprire anche al marinismo: soprattutto il Giustiniani, calato nello pseudonimo di Mirtio Ligurino, pubblica quindicenne alcune *Rime* in cui si fa tangibile l'esempio marinista, mentre nei libri successivi (*Ode toscane* 1628 e *Odi encomiastiche e morali*, 1636) è più la filigrana del Chiabrera pindarico a trasparire dalla pagina. A questo tempo l'opera chiabrerisca è quasi giunta al termine, anche se il poeta lavora strenuamente fino all'ultimo per consegnare alla posterità e al futuro della letteratura, in cui crede ciecamente, la sua produzione in versi raccolta in « fascetti ».

Se infatti Marino pensa di essere l'ultimo erede dell'antica poesia italiana, Chiabrera pensa di essere il primo autore della futura. Ed è per questo che cerca di innovare ogni genere che intraprende: agli esordi della sua carriera c'è un poema epico, *La Gotiade*, stampata a Venezia nel 1582 e dedicata a

Carlo Emanuele I di Savoia; poi ci sono tre libri di *Canzoni* (1586, 1587, 1588) eroiche, lugubri e sacre, seguite dalle *Canzonette* del 1591. È nel 1599 che abbiamo la prima uscita genovese, complice un amico del Grillo, Lorenzo Fabri, e i rapporti nel frattempo allacciati con Bernardo Castello: *Le Maniere de' versi toscani* sono testi per musica che repertoriano una metrica diversa, esperimenti di versificazione “barbara”, sul modello, non esplicitato, della canzonetta leggera ronsardiana, mentre gli *Scherzi e le Canzonette morali*, pubblicati sempre nel 1599, presentano il metro lieve della canzonetta prestato all'encomio, al tema amoroso, a quello amicale, a riprova di quanto contemporaneamente Chiabrera andava sostenendo nelle lettere agli amici toscani, e cioè che per i temi leggeri va adottata una metrica duttile, lasciando endecasillabi e forme alte ai temi eroici. Questi testi sono calati in un'atmosfera rarefatta in cui il mito è rivificato, oggetto di racconto nuovo, per interagire con la realtà da cui l'invenzione parte: così nella canzonetta *Alla Musa* la favola antica di Io è narrata all'amata Amarilli convalescente da una Melpomene invocata dal poeta perché rassereni i suoi pensieri « di canto falso o vero ».

Solo un anno prima erano stati pubblicati a Firenze i *Poemetti* dedicati alla Granduchessa di Toscana che, come i libri di cui sopra, aprono un filone di ricerca, in questo caso intorno al verso narrativo sposato alla tematica sacra: la mitologia pagana è qui sostituita da quella sacra e il tono si fa grave, mentre si ripercorrono le vicende vetero e neotestamentarie di S. Pietro liberato dai vincoli, del diluvio universale, della conversione di Maria Maddalena, tema così caro al barocco ligure e non solo. In questo poemetto alle devote parole di Marta, Maddalena risponde con i gesti sapienti con i quali si adorna per andare ad incontrare Cristo:

Ed ella intenta di bellezza a' pregi
piega i biondi capelli in varie trecce,
ed in nastri dorati indi gli chiude;
Ma per le tempie, ed alla fronte intorno
innanellati gli dispone in giro;
poscia ad ambe l'orecchie, onor del Gange,
con oro appende gemini diamanti ...

È una descrizione minuziosa e lunga vari versi, che contempla anche la ricca veste, « d'oro contesta », e che prelude (i poemetti erano già composti nel 1593), alla vasta iconografia barocca della Santa.

La prima raccolta omnicomprendiva della poesia chiabreresca si deve nel 1605 a Pier Girolamo Gentile Ricci, che a Venezia stampa con rapidità sor-

prendente qualunque cosa esca dalla penna di Chiabrera. Pressato da questa tempestività Chiabrera pubblica quindi in tre libri nel 1605-1606 presso Pavoni la sua raccolta lirica completa, cogliendo l'occasione di entrare in contatto con Giacomo Doria e con Gian Vincenzo Imperiale, ai quali dedica i volumi proprio mentre Giambattista Marino cerca di ingraziarsi gli stessi personaggi nelle sue incursioni genovesi tra arte e poesia, colloquiando per lettera proprio con Bernardo Castello. Questa raccolta è la matrice per le successive del 1618-19 e del 1627-28: la fortuna di Chiabrera è consegnata essenzialmente ad esse. Anche se di pari passo scorre il lento fiume del lavoro epico, con la stesura del poema su cui il suo autore scommette tutto, l'*Amedeide*, che, iniziato ben prima della fine del XVI secolo, incontrerà i torchi del Pavoni solo nel 1620. L'ambizione di Chiabrera è infatti quella di passare alla storia come nuovo poeta eroico (e intorno a questo organizza anche la teoria dei suoi tardi *Dialoghi dell'arte poetica*); invece il suo destino è quello di essere ricordato come iniziatore della leggera poesia per musica (complice la Camerata di Caccini e Peri che lo cercano a fine Cinquecento per questo motivo) e come fautore di uno dei primi esperimenti melodrammatici, il testo di quel *Rapimento di Cefalo* che viene rappresentato in occasione delle nozze tra Enrico IV di Francia e Maria de' Medici celebrate a Firenze nel 1600. Il suo è anche il destino di chi sarà ricordato per i suoi tardi *Sermoni* di ispirazione oraziana che, al di là del modello, sono esempi di una poesia colloquiale, autobiografica, morale che avrà successo negli anni a venire. A testimoniare la coesione dell'invenzione chiabrerisca, questi sermoni, scritti probabilmente in concomitanza con le pagine della sua *Vita*, di cui recentemente Clizia Carminati ha ritrovato l'autografo, ricordano le canzonette morali del 1599, ma vi aggiungono narratività e riflessione, descrizioni della sua Savona, della sua malinconia, tutte offerte con tono fidente ad amici vicini e signori lontani (tra cui Il Papa, il Granduca di Toscana). Lo sguardo dell'anziano poeta riesce così a farsi testimone di tragedie europee, come la guerra dei Trent'anni, che nella vita dei suoi umili concittadini diventano spavento e speranza: «stagione afflittà! Vecchiarelle a schiere/ fanno ognor pissi pissi, ed a man giunte/ già non le stanca un dir di paternostri...» (*Al Signor Gio. Battista Forzano*).

Fino ad un certo punto, fino alla fine del Cinquecento, la vicenda chiabrerisca ha viaggiato parallela a quella del più giovane, ma quanto più importante di lui sul piano genovese, padre benedettino Angelo Grillo (Genova, 1557-Parma 1629). Si è già parlato del suo delicato ruolo di tessitore del "tassismo" a Genova; ma il suo è anche un esempio fondamentale per le dinamiche poetiche e in quanto tale più volte la sua opera è stata visitata dal

famoso rampino di Giambattista Marino. L'attenzione del più grande poeta barocco si giustifica del resto per il fatto che la poesia del Grillo non s'inscrive in un contesto eminentemente genovese, non si occupa cioè delle questioni politico-morali della Repubblica, ma, complice la sua capacità di intersecare motivi manieristici e concettisti, essa si esercita su linee diverse. Due e speculari: quella profana, del fine madrigalista erotico, consegnata allo pseudonimo di Livio Celiano, e quella sacra, siglata col proprio vero nome. Entrambe trovano primo sfogo nella raccolta *Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra* del 1587, legata a vario titolo a Genova e adeguatamente investigata da Durante e Martellotti in un libro del 1989 per rivelare agli studiosi la vera identità dell'allora misterioso Livio Celiano. Ma il libro più fortunato del Grillo, dopo l'esordio con una silloge in proprio nel 1589, e come tale ritratto fra le sue mani nella tela di Matteo Ponzone, è quello intitolato *Pietosi affetti* (prima edizione Genova, Bartoli, 1595): è qui che si assiste ad un riutilizzo massiccio ed intelligente del repertorio metrico, retorico e tematico del madrigalista amoroso, in funzione della nuova intonazione religiosa. I componimenti in lode della Sindone e le *Lagrima del penitente* poggiano su un tessuto retorico largamente ricco di anafore, ripetizioni, bisticci, tipici della canzonetta musicale che mima l'effetto-eco. Ma come ha giustamente rilevato Giulia Raboni nel suo profilo scritto per la *Letteratura* Costa & Nolan, non è tanto l'utilizzazione del madrigale per cose sacre a far scuola nel Seicento, anche se di fatto si fonda qui la madrigalistica sacra, complice la monodia allora studiata dai fiorentini; ma ciò che risulta fondatore del gusto barocco è il tono languido e amoroso, spesso drammatizzato, con il quale il Grillo approda alla contemplazione delle piaghe, del sangue, del corpo martire di Cristo, collocato al centro della propria riflessione poetica e mistica, come enunciato da questo componimento programmatico che, più volte citato, varrà la pena rileggere:

Io sul Calvario oggi istrion dolente,
quasi in tragica scena,
de l'eterno mio Sol giunto a l'ocaso,
dimosterò la morte
ne la vivace pena,
lagrimoso amarissimo Parnaso.
Ed a la mesta addolorata gente,
con note essangui e smorte,
la suprema empietà farò presente.

O spettator superno,
fa spettacolo tu pietoso intanto,
nel teatro di sangue il mar di pianto.

Con Chiabrera e con Grillo abbiamo sostanzialmente due autori che dialogano serratamente con le movenze italiane, quando non europee, della poesia barocca. Della tradizione cinquecentesca che aveva animato Genova ereditano ben poco e in maniera del tutto involontaria: la poca disponibilità al petrarchismo, la volontà di trattare diversamente la tematica amorosa. Ma di fatto le loro opere non s'intonano ai consueti registri civili e laicamente morali della poesia genovese. Cosa che invece fa puntualmente la forte voce di Ansaldo Cebà (1565-1622), il quale riconduce a Genova e alla sua storia tutti i suoi intenti, in poesia e in prosa, anche se di quest'ultima non potremo dibattere in questa sede. La sua importanza per la poesia barocca italiana sta nella capacità di dialogo e di dibattito intorno ai generi, alle forme, allo stile della poesia, risolti tutti in modo personalissimo, né in senso marinista, né in senso chiabrerista. La poesia – amorosa, ma soprattutto civile ed eroica – e l'epica sono i generi che vedono Cebà impegnato alla ricerca di soluzioni nuove, a patto che esse rispondano ad una precisa ideologia, ad una precisa visione del mondo, etica e politica, della storia contemporanea. Un autore *engagé*, diremmo oggi, che dopo aver provato a militare nella vita politica genovese e aver saggiato la resistenza del potere di fronte ai suoi ideali, coltivati all'ombra delle più alte virtù dell'antica Roma, cerca per sé il ruolo del pedagogo del «cittadino di repubblica», di mentore, facilmente inascoltato, dei nobili destinati al governo. La sua vicenda politica, spesso invisita al Senato, si lega a quella del “filosofo” Andrea Spinola (1562?-1631), autore del *Dizionario politico-filosofico*: insieme, come si è già detto, animano la prima stagione educativa e moralizzante degli Addormentati.

Cebà è un poeta della modernità e forse la sua produzione in versi dovrebbe essere oggetto di un attento riesame e di un'attuale operazione editoriale. Soprattutto meriterebbe una riproposta moderna, dopo che grande cura è stata rivolta da Marco Corradini alle tragedie, l'edizione romana, stampata presso Zanetti, delle *Rime* del 1611. Questo libro contiene infatti qualcosa di molto diverso dalle precedenti raccolte di *Rime* cebaiane (Padova, 1596, poi Anversa 1596 e Padova 1601): l'amore divene qui infatti esperienza morale e morali sono anche i versi di grande ispirazione civile che costituiscono l'ossatura forte del libro. Profondamente aristocratiche, l'albero genealogico di queste poesie affonda le radici direttamente nella lezione repubblicana dei Foglietta, di Paolo soprattutto. È Cebà, ora, ad incarnare lo spirito ri-

belle verso la Genova *asientista*, delle lettere di cambio, dei lussi smodati, della virata oligarchica del dopo 1575 e della sudditanza spagnola. Contro di essa si alza il grido del virtuoso « cittadino di Repubblica », allevato alle virtù più stoiche e ascetiche, attraverso i modelli di Catone, Scipione, Bruto. Il « controllo delle passioni e [...] l'esaltazione della virtù repubblicana ed anticortigiana » (Vazzoler) innervano un nuovo tipo di poesia eroica, ben teorizzata in una canzone a Marcantonio Saoli, senza l'ausilio del mito, ma tutta intrisa di valori civili, in cui il modello ronsardiano e quello pindarico vanno a corroborare versi di encomio profondamente ideologici: gli eroi eternati (Ambrogio e Federico Spinola, soggetti di veri e propri cicli poematici) sono anche gli eroi della Repubblica e della sua vera virtù. In quest'ottica vanno anche letti gli approcci al poema (e alla tragedia, di cui però qui non si parlerà) tentati in questi anni: *Lazaro il mendico* (Pavoni, 1614) di ispirazione evangelica, *La Reina Ester* (Pavoni, 1615; Milano, Bidelli, 1616) con tema tratto dall'Antico Testamento e il più tardo *Furio Camillo*. Amplificando l'innata dote narrativa del suo verso, Cebà sfrutta qui l'ottava per bersagliare i difetti a lui discari nella Repubblica: il poemetto *Lazaro* è una rappresentazione a tinte forti, consegnata alla figura di Epulone, della dissoluzione conseguente alla ricchezza fine a se stessa, cosa che Cebà riscontra fra i potenti genovesi; mentre nella figura del povero Lazaro s'incarna il problema della mendicizia che il governo genovese e i nobili con privata carità mostrano di tenere in gran conto. Nella *Reina Ester*, poema più articolato ed ambizioso (e come tale in grado di suscitare molto rumore e di insospettire la Chiesa che lo mise all'Indice nel 1624), è Oronte l'uomo delle virtù ispirate e Ester l'oggetto del suo amore e della sua fedeltà; amore e fedeltà che, descritti con intenso slancio psicologico, servono a salvare il popolo ebreo. La stessa voglia di "romanzo sentimentale" pronunciata nella *Reina Ester*, è leggibile, una volta che il poema epico prenderà strade più severe, nella fitta corrispondenza epistolare, nata proprio dall'eco della *Reina*, con l'ebrea veneziana Sara Coppia: di carattere privato, le lettere vengono comunque preparate da Cebà in vista di un'edizione che Pavoni concretizzerà nel 1622.

L'intento dell'epica cebaiana è tutto spiegato nel dialogo *Il Gonzaga, ovvero del poema heroico* (Pavoni, 1621) in cui si motiva un'ardita alternativa a Tasso, non soltanto perché si giustifica la scelta di dare spazio ad un argomento erotico al fine di istruire il lettore sulle sottigliezze del peccato, ma perché si salda ancor di più il connubio tra poema e storia in nome di una forte ideologia. L'autore di poemi, sostiene Cebà, deve essere un uomo libero, nella vita e nell'invenzione (quindi può variare la vicenda tratta da una

fonte, anche se sacra, e può sfiorare nel romanzo); il suo fine è l'educazione del cittadino, attore nella storia contemporanea. L'ultimo poema, il *Furio Camillo*, pubblicato postumo da Pavoni nel 1623, non mette in pratica fino in fondo le idee del dialogo: spunta molto sia le aperture al romanzo che all'indagine psicologica dei personaggi e attinge senza troppi tradimenti alla storia liviana per comunicare ai suoi concittadini genovesi e in particolare ai nuovi oligarchi quanto un uomo potente, un dittatore, sappia controllare la propria sete di potere a vantaggio di tutta la comunità. I poemi-*pamphlets* del Cebà urtano però contro uno stato di cose che ha preso altre vie: di questo non si accorgerà neppure il Brignole Sale, quando dieci anni dopo la morte di Cebà, ritenterà ancora la carta della moralizzazione dei costumi genovesi, finendo per convertire solo se stesso.

Ma intanto qualcun altro aveva proposto una soluzione poetico-narrativa diversa, poco preoccupata di educare, ma molto complice del gioco aristocratico: parliamo di un «grande dilettante della letteratura» (Vazzoler), Gian Vincenzo Imperiale (Genova, 1582-1648), autore di un poema in sciolti dal titolo *Lo Stato rustico*, edito una prima volta nel 1607 e poi nel 1611 e nel 1613 (Venezia, Deuchino). Sebbene la via intrapresa sia radicalmente divergente da quella cebaiana – è un viaggio fuori dalla storia, i personaggi sono chiamati ad interpretare i vari io dell'autore, non c'è alcuna apertura allo psicologico e al romanzesco e c'è invece una forte tendenza alla *descriptio* e all'enciclopedismo secondo un sapiente gioco barocco – anche questo poema è fortemente radicato nella vita civile della Repubblica e come tale lo lessero i contemporanei. Infatti l'immaginario viaggio del pastore Clizio-Imperiale con Euterpe, da Genova, città degli affanni, verso il monte della poesia, l'Elicona, che si trova però all'interno della villa dell'Imperiale a Sampierdarena, è sì un viaggio di formazione individuale, come lo sarà quello del giovane Adone mariniano, ma tutto il significato ideologico del poema posa sulla contrapposizione città-campagna tipico del dibattito civile e culturale genovese. Non è un tema arcadico-bucolico: di fatto il viaggio di Clizio finisce poco distante da dove è cominciato, non in un mondo alternativo *tout court*. Ciò significa che la città e la campagna (ma la campagna artificiale della famosa villa Imperiale, vero gioiello d'arte) convivono sullo stesso piano e l'uomo aristocratico, il nobile impegnato negli affari della Repubblica, deve sapere alternare *negotium* e *otium* secondo rari principi oraziani. Imperiale è un giovane nobile fortemente convinto della giustezza dei suoi “tempi moderni”, della sua Genova dedita alla ricchezza, a patto che poi i soldi si trasformino in arte e cultura (cosa che del resto lui fa per primo, divenendo uno dei principali collezionisti della città, in

contatto con Rubens ad esempio, riunendo in casa sua l'Accademia dei Mutoli, stabilendo contatti con Marino fin dal 1604); è un aristocratico sicuro assertore della Genova che costruisce ville in gara con la bellezza della natura (che scarto, quindi, con l'inutilità delle ville deprecata da Foglietta!), della Genova che accanto alle operazioni economiche internazionali concepisce anche l'industrie ed autosufficiente economia rurale dei possedimenti aristocratici. Realismo, catalogazione delle operose attività dell'uomo in villa, *excursus* pittorico dell'arte della coltivazione o della caccia, fanno dello *Stato rustico* uno dei poemi più capaci di dialogare con l'umanistica poesia di ispirazione georgica e con la letteratura campestre del secolo successivo. Gli stessi temi, ma declinati in chiave encomiastica e in lode della vita aristocratica, si ritrovano anche negli sciolti de *Gl'Indovini Pastori* (Pavoni, 1613) per la nascita di Alderano Cybo principe di Massa; e si ritrovano anche, ma percorsi da un'instinguibile malinconia, nelle pagine più tarde de *Il ritratto del Casalino*, edito a Bologna nel 1637, scritto dopo anni di silenzio letterario. Dopo la pubblicazione della *Beata Teresa* (Pavoni, 1615), di cui si è già detto altrove, Imperiale infatti abdica, per usare un'espressione cara al suo biografo Renato Martinoni, dalla letteratura per dedicarsi agli affari di famiglia e alla vita pubblica: unici testi letterari di questo periodo, pubblicati solo alla fine dell'Ottocento dal Barilli, sono i diari dei *Viaggi* intrapresi nel 1612, 1622, 1623 e i *Giornali* relativi al soggiorno napoletano del 1632-33: è quest'ultimo un testo autobiografico di grande stile e portata contenutistica che realizza un autoritratto diverso, più moderno, dalla *Vita* che di se stesso scrive negli stessi anni Chiabrera.

La vita pubblica si manifesta come una strada foriera di danni: il *Casalino* viene edito a Bologna e non a Genova perché è là che Imperiale cerca asilo quando su di lui cadono, nel 1635, le accuse del Senato e la condanna all'esilio. Il nobile che più di tutti ha giustificato ed elogiato il *modus vivendi* dell'aristocrazia genovese, viene ora estromesso da quella stessa classe: ed è allora che intorno al fedele nucleo di temi di cui si è detto si stringe quello dell'Invidia che Imperiale sente come la vera causa delle sue disgrazie. *Il ritratto del Casalino* (il Casalino è il rustico di campagna di proprietà di Galeazzo Paleotti che ospita l'esule, dimora *parva* rispetto al fastoso palazzo di Sampierdarena) è un prosimetro che alterna quartine (oraziane) e parti in prosa ed è scritto soprattutto per perorare la causa dell'autore presso i Genovesi che lo hanno escluso. Sotto questa nuova luce, anche la contrapposizione città-campagna perde lo spessore che aveva nello *Stato rustico* e rifluisce nella tradizione: la campagna, ora, è essenzialmente rifugio, scappatoia dallo « stato servil » della città.

Ciò che ci pare di poter dire è che, nonostante le profonde diversità, Imperiale e Cebà lanciano le proprie accuse – di invidia l'uno e di corruzione l'altro – contro una nobiltà diversa da quella dipinta nelle loro divergenti idealità. La nobiltà genovese è più statica di quelle immagini e sta per attraversare anni di grandi scosse; anni che la trasformeranno, anche nelle velleità letterarie. Non sarà più il paradigma tassiano (lirico ed epico) a dettare le scelte dei singoli autori, non saranno nemmeno più la lirica e l'epica *tout court* a intrigare la fantasia a briglia sciolta di quegli autori. Da qui in poi sarà, infatti, la Genova del romanzo.

5. *Il secolo d'oro dei prosatori: Brignole Sale, Marini, Assarino, Frugoni e altre voci notevoli*

In pochi anni la situazione genovese cambia radicalmente: l'invasione franco-piemontese del 1625, l'intiepidirsi delle relazioni con la Spagna, afflitta dalla bancarotta del 1627, la congiura di Giulio Cesare Vachero repressa nel sangue nel 1628, sono fatti che trasformano radicalmente Genova e la sua nobiltà, persuadendola nel migliore dei casi all'elaborazione di una svolta, o, nel peggiore, ad una chiusura. È in questo contesto che la letteratura genovese capta le formidabili potenzialità del romanzo, del quale dagli anni Trenta del Seicento Genova diviene anche una capitale, in linea con l'evoluzione del genere a livello nazionale, e soprattutto bolognese e veneziano. Davide Conrieri, nel suo profilo sul romanzo barocco per la *Letteratura ligure*, ricorda come questa vicenda s'inscrive nell'arco di un quarantennio, dall'apparizione del *Principe Ruremondo* di Carlo della Lengueglia (1634) all'*Eroina intrepida* di Francesco Fulvio Frugoni (1673), annoverando moltissime voci di cui qui, per forza di cose, non potremo dar conto. Non c'è dubbio che l'Accademia degli Addormentati nella fase della sua rifondazione nel 1636 e forse anche prima (non va dimenticata la presenza forte di Mascardi all'inizio e alla fine degli anni Venti) sia anche un centro d'impulso per il romanzo: la frequentano Anton Giulio Brignole Sale, Giovanni Ambrosio Marini, Francesco Fulvio Frugoni, e per vie traverse Luca Assarino, non iscritto all'accademia, ma in relazione costante con i suoi protagonisti. Ma anche i continui rapporti con Venezia hanno incrementato la creazione di un'atmosfera propizia alla nascita del romanzo: Marini, Assarino, Lengueglia, Bernardo Morando coltivano rapporti editoriali con la città lagunare e sono quindi attenti ad un certo gusto del narrare meno identificabile a livello locale (non fanno riferimento alla realtà genovese) ma registrato sui filoni amoroso-avventuroso-

psicologico del romanzo barocco italiano. Del resto la Genova degli stampatori non scommette sul romanzo: se la narrativa ligure raggiunge livelli paragonabili a quelli veneziani e bolognesi, essa però lo fa grazie ad editori non genovesi, i quali invece erano stati ben pronti a recepire le novità liriche.

Esiste una specificità del romanzo barocco ligure? Conrieri crede che non vi sia, tranne per il fatto che le opere liguri sono tutte letterariamente curate, e tutte per diverse ragioni preoccupate di trasmettere contenuti morali; inoltre, rispetto alla produzione veneziana, a Genova non c'è il romanzo-libello che entra direttamente in dialogo con l'attualità, anche se difficilmente potremmo affermare che le opere, ad esempio, di un Brignole Sale sono scollegate da una realtà civile e politica precisa, così come pure ci pare forte la scommessa di Bernardo Morando di collocare il suo avventuroso romanzo *La Rosalinda* nel contesto a lui ben noto dei mercanti e aristocratici del Seicento. Ciò che però ci sembra di poter affermare è che, come per la poesia, anche per la prosa narrativa, si assiste ad una volontà sperimentatoria davvero notevole, qui rincarata dal fatto che per il genere romanzesco non esistono modelli tradizionali forti e maggiore quindi è la libertà espressiva del singolo autore. A fatica, in questo nostro paragrafo, coesistono perciò forme differenti di prosa narrativa, tutte però coeve e nate in un medesimo contesto: un autore di genio come Brignole Sale è in grado di darci un'opera voluminosa e ambiziosa come le *Instabilità dell'ingegno* (1635), che non è un romanzo, ma è un «*Decameron* concettista» (Corradini) che sfrutta il modello boccacciano per squadernare una vera e propria *wunderkammer* linguistica; e a distanza di un anno, poi, offrire al pubblico, fondando un genere, un romanzo religioso come *La Maddalena peccatrice e convertita* (1636) in cui, cambiando prospettiva e forma, poggia la sua invenzione su fonti documentali e agiografiche riconoscibili e come tali riconosciute da Delia Eusebio nella sua edizione critica del 1994. Entrambi i libri propongono a loro volta modelli di scrittura narrativa ben diversi da quelli proposti negli stessi anni da Luca Assarino nella *Stratonica* (1635-37), esempio di romanzo psicologico e amoroso o da Giovanni Ambrosio Marini nel *Calloandro fedele* (1640-41), che mima invece il romanzo cavalleresco, pieno di peripezie, agnizioni, mascheramenti, avventure di varia natura.

Ciò che questi testi hanno in comune è la ricerca del gusto del pubblico, la via del successo: in almeno due casi, *La Stratonica* e *Il Calloandro*, l'obiettivo viene raggiunto, anche indipendentemente – e questo è un dato importante – dalla presenza autoriale, fenomeno impensabile per la lirica: il

Calloandro riscuote i favori del pubblico anche quando appare sotto titolo improprio, il *Calloandro sconosciuto*, e attribuito ad un fantomatico Giovan Maria Indris boemo prima e a Giramo Bisii poi, di cui si propone l'opera tradotta inverosimilmente dal tedesco.

Ma andiamo a vedere nel dettaglio i profili dei maggiori prosatori del secolo.

Recentemente la critica ha riservato particolare attenzione all'opera e alla figura di Anton Giulio Brignole Sale (Genova, 1605-1662), a partire dal convegno a lui dedicato nell'aprile 1997 a Genova: ciò che incuriosisce della sua vita è la brusca cesura databile al 1649, quando decide di abbandonare la sua vita secolare per farsi Missionario Urbano e poi nel 1652 Gesuita. A partire da questo dato per certi versi sconvolgente (il rampollo di una delle famiglie più ricche e potenti di Genova, destinato a ripercorrere le orme paterne anche nella carica dogale, un intellettuale militante che unisce ardore retorico, invenzione barocca e sentimento civile in un'opera fluente, decide di cambiare tutto, di investire della stessa foga la sua nuova missione di predicatore gesuita), tutta la sua parabola letteraria è stata letta alla luce di un interiore e inquieto dibattito tra sacro e profano, tra devozione e laicità, in bilico su margini ambigui e non perfettamente delineati. Come il sant'Alessio del suo ultimo romanzo pre-conversione, *La vita di Sant'Alessio descritta e arricchita con divoti episodi* (1648), che è stato, per forza di cose, letto come un testamento umano tra i più palpitanti.

Gli esordi sono accademici e moderni. Brignole Sale pensa che la sua generazione abbia più *chance* della precedente nel rifondare una specificità della Repubblica perché si è formata sull'onda delle urgenze interne ed esterne; si espone quindi per una Genova neutrale e fuori dalle ingerenze spagnole, armoniosa al suo interno. In quest'ottica si legge anche la riformulazione dell'accademia: Essa, infatti, più filosofica e scientifica (guarda volentieri al galileismo) rispetto all'adunanze passate, annovera fra i suoi membri Bartolomeo Imperiale, Agostino Lampugnani, Nicolò Riccardi, Giovambattista Baliano (al quale già nel '19, con grande acutezza, Chiabrera aveva dedicato la parte terza delle sue *Poesie*). Risultato della militanza presso l'Accademia sono i discorsi contenuti nel *Tacito abburrato*, pubblicato solo nel 1643, e la stesura del primo libro, *Le instabilità dell'ingegno* (Bologna, Giacomo Monti e Carlo Zenero, 1635), introdotto da una lettera di Gio. Battista Manzini e quindi posto sotto l'egida di uno scrittore moderno, vicino a quel Virgilio Malvezzi sul quale si sta per abbattere la censura del Mascardi.

È un repertorio delle ingegnosità, un catalogo dei temi barocchi (dagli erotici, ai politici, agli orridi ecc), un contenitore dei generi letterari (romanzo, epica, teatro, lirica, oratoria), come in forma minore, pochi anni dopo, saranno anche *Le cene del Principe d'Agrigento* (1639) di Carlo della Lenguella. In otto giornate, sul colle che «imitando l'Alba col nome» si definisce appunto Albaro, in una delle splendide ville nobiliari, quattro giovani donne e quattro cavalieri, accademici addormentati, cercano riparo dagli «appestati sospetti» della Repubblica e decidono di passare il tempo con «cenni del Genio». Che sono di volta in volta cerimonie affettate celebrate nei discorsi dei giovani (prima giornata), le dinamiche aristocratiche dell'amore (seconda giornata), la destrezza (giornata terza), la gara tra cosa rappresentata e cosa vera in funzione del desiderio amoroso, per cui si finisce, nella quarta giornata, per catalogare varie immagini di donne, comprese le strabiche, le sciancate e così via ...; il paragone tra il «barcheggio e la veglia» (giornata quinta), castità e lascivia (sesta giornata), l'ingegnosità politica (giornata settima), la forza della rappresentazione (teatrale) nella giornata conclusiva.

Fine dell'opera è la spettacolarizzazione del linguaggio e dello stile concettoso: a p. 9 si leggono queste argute parole di Odoardo:

«Le loggie altissime del vostro merito sono poste sopra il Mar profondissimo della mia riverenza. E se questo Mare potesse partorirmi la Venere della vostra Grazia, o la grazia delle vostri Veneri, assicuratevi, che i pesci de' mie affetti, che voi pescate tutto di col filo prezioso de' vostri raggi, lascierebbero d'esser mutoli».

E il gioco si fa per pagine e pagine ridondante, nella risposta di Clarice, nella continuazione, attraverso campi semantici non più marini ma ugualmente ingegnosi, di Carlo e Aurilla ecc. Tutto si sospende in un'atmosfera estatica in cui si contempla l'evoluzione acrobatica della parola, la sua destrezza, cerimoniosa nelle gentilezze tra i giovani, lieve nelle canzonette cantate di volta in volta «della scuola del Chiabrera», espressiva e formale nelle lettere citate all'occasione (come quella in cui si descrive il volto di una sposa nella terza giornata e come quelle amorose della quinta giornata). Non c'è quindi da stupirsi se l'alternarsi delle voci e dei discorsi finisce, come nella giornata settima, in una vera e propria gara tra componimenti di diversa fattura (il poema in più canti di Cimone, l'orazione per il doge Gio. Stefano Doria, la canzone *Del Dio bifronte, o generosa figlia* sulle glorie di Genova) che le dame devono giudicare. Anche questo fa parte del gioco spensieratissimo e profondissimo di questi giovani: la parola arguta veicola infatti il repertorio dei diporti accademici che Brignole Sale cataloga in senso barocco per tutto

il suo libro: ancora nella terza giornata l'ampio spazio dedicato ai vari tipi di ballo esistenti rinvia ad un preciso codice del diletto accademico, al quale viene dato pieno statuto culturale attraverso alte citazioni omeriche, pindariche, platoniche; nella quinta giornata poi è l'apparato spettacolare e teatrale del barcheggio e della veglia ad essere posto sotto disamina puntuta. Ciò che importa è che non sia un solo elemento a prevalere, che non sia un solo tono, una sola accezione di stile e di sfumatura: a qualcosa di bello e lieto deve contrapporsi qualcosa di brutto e triste, ad un racconto orrifico un racconto ameno e così via, all'insegna della varietà caleidoscopica, dell'accumulo ingegnoso e peregrino e perciò instabile di cose e parole. Ecco perciò che la risorsa infinita del teatro, celebrato nella giornata conclusiva, sembra al Brignole Sale una giusta conclusione del libro (se mai di conclusione si può parlare per un'opera "aperta" come questa). Essa gli dà la possibilità di porre al centro del suo fluido argomentare il criterio della dissimulazione, cioè della finzione portata ai suoi più sottili livelli. È un'indicazione forte per quanti, accademici addormentati, futuri cimoni e dogi, si preparano a prendere in mano le redini del potere genovese.

Non va disgiunta da una lettura "politica", sebbene non sia così immediata come per *Le instabilità*, la successiva opera del Brignole Sale, forse la sua maggiore. Anticipata nei temi devoti dai due libri di *La colonna per l'anime del Purgatorio* (1635) in cui si affronta una forte visione del Purgatorio e delle sue anime dolenti, con l'intento di stupire chi legge sulla falsariga della letteratura devozionale e mistica che procede per ostensioni immaginifiche; e dal *Santissimo Rosario meditato*, 1636, dedicato a Suor Maria Geronima Durazzo, ecco apparire nello stesso 1636 il romanzo religioso *La Maddalena Peccatrice e convertita* (Genova, Calenzani e Farroni, 1636), dedicata alla sorella Maria Maddalena. Si tratta di un'opera che ha la forza di fondare una linea narrativa, sulla quale si incamminano in anni prossimi le nuove agiografie in romanzo di altri autori liguri, dalla *Principessa d'Irlanda* del Lenguella (1642), all'esperimento astratto e quasi privo di strutture narrative de *I Disinganni ovvero la vita del solitario felice* (1651) di Francesco Bogliano.

La Maddalena centra bene l'idea di romanzo professata dal Brignole Sale: una narrazione condotta a 360 gradi, libera, proporzionata e veloce, dove la commistione di prosa e poesia, senza approdare ad un vero e proprio prosimetro, si giustifica in virtù della varietà, della distrazione offerta al lettore affinché non incorra nella « noia [...] d'un racconto continuato » (dall'*Avviso*). In tre libri viene narrata la storia della santa, amplificata e arricchita, dalle lussurie giovanili all'incontro con Cristo (libro primo), al calvario e

resurrezione di Cristo (libro secondo), alla fuga di Maddalena a Marsiglia con l'importante snodo politico dell'incontro con il Re. Devoto ad un principio di simmetria narrativa, l'autore scruta la metamorfosi fisica e morale di Maddalena, sfruttando una ricca tavolozza coloristica: l'oro e il rosso predominano nella descrizione della sua figura pre-conversione, il nero e il bianco del pallore segnano invece i momenti drammatici ed ascetici. E sempre per simmetria, alla presentazione nel primo libro della sfolgorante bellezza della donna, statica come quella di una statua lignea ricoperta di tessuti e gioielli preziosi, dove palpita solo il petto presto sede della « ferita » mistica (« sotto un velo, atto ad esser espugnato facilmente dagli occhi acuti ondeggiava dentro al seno, all'aure de' suoi propri respiri, una calma veramente di latte »), risponde nell'ultimo libro la febbrile operosità nella quale la santa s'immerge: essa si interessa ai « problemi della terra; legifera e fa giustizia come ministro del re, ma soprattutto predica sui doveri cristiani di chi governa » (Marini): è la messa in scena di un percorso esemplare che non possiamo non leggere in concomitanza con il ruolo che contemporaneamente Brignole Sale svolge presso la rifondata Accademia degli Addormentati.

Di questo contesto la Maddalena è solo una delle facce; l'altra è rappresentata dall'opera che Brignole Sale pubblica con lo pseudonimo di Gottilviano Salliebregno, *Il Carnovale*, (Venezia, Pinelli, 1639). Qui in Strada Nuova, poi in casa dello stesso Brignole, infine nel teatro del Falcone, l'aristocrazia celebra i suoi riti e le sue generazionali idiosincrasie, guardate con gli occhi di un nobile "giovane" che sa cosa combattere, ma non sa bene che cosa proporre. Che cosa dobbiamo infatti dedurre dalla rappresentazione, sul palco del Falcone, della commedia *Il Geloso non geloso*? Forse la proposta di un impossibile ritorno ai valori cavallereschi, riletti in chiave barocca? La cosa non è peregrina: c'è nella Genova dei prosatori un recupero di schemi cavallereschi, pre-tassiani, che trovano allineati anche il Brignole Sale e la sua ideologia civile e religiosa. Del resto il passo successivo dello scrittore sarà il romanzo davvero cavalleresco *Della Storia spagnuola* (primi quattro libri editi a Genova presso Farroni, Pesagno, Barbieri, 1642) prendendo a soggetto la conquista di Granada e la guerra tra i Mori e i Cristiani, dove però l'autore misura subito, oltre la macchina narrativa densa di avventure, duelli, peripezie, il crollo della sua utopia, rappresentata allegoricamente da Arbusto che si scontra con i paladini Celimauro e Rodrigo. È da questa disillusione difficilmente digerita che scatta l'impulso all'invettiva di Brignole Sale, premessa alla disfatta e all'abbandono, racchiusa nella galleria di personaggi assurdi del *Satirico*, edito a Venezia sotto pseudonimo (Gio. Gabrielle Antonio Lusino) nel

1644 e poi a Genova nel 1648 con la modifica sostanziale di titolo e contenuto (*Satirico innocente*). Dopo di che saranno la conversione e la nuova *verve* del tuonante predicatore a restituire gli intenti di Anton Giulio.

Del resto le sue scelte letterarie, riassunte qui così velocemente, sono solo in parte paradigmatiche delle soluzioni narrative proposte dagli autori liguri in epoca coeva: c'è di più e di diverso, in Brignole Sale, quello sbilanciamento verso i regni ambigui del sacro e dello spirituale; c'è di meno l'interesse verso l'esclusiva tematica amorosa e psicologica che tanto intriga invece altri romanzieri. Tra questi Luca Assarino (Potosì, Bolivia, 1602-Torino, 1672), poligrafo, ideatore della più antica gazzetta italiana, «Il Sincero» (1646), autore di un vasto epistolario. A lui si deve il romanzo amoroso più intenso di quanti, dello stesso filone, appaiano per la penna di scrittori liguri, tra i quali possiamo ricordare (e purtroppo non possiamo fare di più) *L'Erotea* di Francesco Bogliano (1637) e soprattutto i romanzi di Carlo Della Lengueglia, capaci di unire una forte tematica amorosa e stile concettoso (*Il Principe Ruremondo*, *L'Aldimiro*, *Le cene del Principe d'Agrigento*).

La Stratonica dell'Assarino, apparsa tra il 1635 e il 1637 (Parma, Seth Viotti), e ora disponibile in un'edizione moderna curata da Roberta Colombi, ha del filone romanzesco erotico la scelta elettiva di una passionale storia d'amore tramandata da fonti antiche (contro la quale il destino sembra tramare fino alla rapida risoluzione in lieto fine) e gli scenari fastosi ed esotici. Ma ha di suo una compattezza stilistica e narrativa (l'adesione «al filo del racconto» rivendicata nelle pagine introduttive) che lo rese subito amato da un vasto pubblico, come era nelle sue ambizioni. L'amore di Antioco, figlio del saggio re Seleuco, verso la matrigna Stratonica, è anche una prova delle virtù cavalleresche e morali destinate a trionfare insieme al coronamento delle passioni che vengono descritte nel loro lento sbocciare e nel loro giovanile infiammarsi ed illanguidirsi. È un romanzo che non usa espedienti di tipo romanzesco-avventuroso, ma si affida completamente alla capacità della parola (arguta, sì, ma non all'estremo, virtuosa semmai nei dettagli) di catturare la fantasia del lettore in un'atmosfera sottile e tormentata.

Assarino recupera invece peripezie e avventure, ma drammaticamente portate sotto l'egida di un Caso funesto, nel romanzo *Demetrio* (Bologna, Monti, 1643), legato nella trama al precedente anche per quel mettere sotto osservazione, ma qui esasperando i toni, il potere ambiguo e dissimulatore delle corti. E del resto per l'*outsider* genovese Assarino, il gioco del potere è osservato da una prospettiva del tutto particolare: non a caso gli argomenti

dei cinque libri dei *Giochi di fortuna* (Venezia, Giunti, 1655; ma l'opera era già apparsa col titolo *L'Almerinda* nel 1640) sono dedicati a cinque pittori, Gio. Benedetto Castiglione (il Grechetto), Gio. Andrea Ferrari, Salvatore Castiglione, Gio. Battista Carlone, Giovanni Howart, e non a cinque nobili genovesi. In questa scelta leggiamo la cifra di una modernità che Assarino vede più nella pittura di quel frangente storico – di cui è appassionato cultore – che non sui visi della nobiltà locale degli anni Cinquanta del secolo.

Differente da Assarino è invece l'opzione romanzesca di Giovanni Ambrosio Marini (Genova, 1614-Venezia, 1662?) definito da Raimondi «il romanziere per eccellenza del Seicento italiano», anche se ultimamente non è stato premiato dall'attenzione della critica. Alla sua lezione romanzesca possiamo accostare il Brignole Sale della *Istoria spagnola* per quel recupero forte del tema avventuroso e cavalleresco (con citazioni esplicite dell'Ariosto) che costituisce, nel nobile genovese almeno, solo una delle tante sfaccettature della sua opera. Il *Calloandro*, le prime due parti del quale escono a Bracciano nel 1640-41, poi oggetto di edizioni spurie veneziane, fino all'edizione «smascherata» dello stesso Marini nel 1641 a Genova, è la storia dell'omonimo figliolo dell'imperatore di Costantinopoli che, con la scorta dello scudiero Durillo, cerca cavalleresche avventure sotto il nome di Cavalier di Cupido, innamorandosi di Leonilda, identica a lui nelle fattezze, nata lo stesso suo giorno, sotto gli stessi segni astrali, guerriera (col nome di Cavalier della Luna) di nobile casata, avversa però a quella di Calloandro, anche se un tempo gli illustri genitori, Poliarte di Costantinopoli e Tigrinda di Trabisonda erano innamorati. Nel tentativo di celare la propria identità e di svelare comunque il proprio cuore, i due giovani affrontano perciò innumeri peripezie, tra sdoppiamenti, confusioni di personalità e agnizioni che creano una struttura vorticoso e labirintica. L'«unione della favola» e non la stretta fedeltà alla verosimiglianza è ciò che interessa Marini nello sviluppo del racconto, spesso tradita dai molteplici stampatori: solo l'edizione romana 1653 del *Calloandro* ripristina le volontà autoriali, anche se correte da uno scrupolo morale che cresce in contemporanea con i rifacimenti del romanzo. Un romanzo che resta esemplare per il modo barocco di concepire l'invenzione, perfetta e studiata nei particolari, nei dialoghi e nei soliloqui, nei minimi varchi lasciati aperti per l'entrata in scena del meraviglioso, dell'ingegnoso, del nuovo e strano. Un Ariosto centuplicato in specchi di varia fattura e grandezza (e lo specchio è quanto mai l'elemento chiave della costruzione narrativa, come ha dimostrato Quinto Marini), un *Calloandro-Orlando* che spazia su scenari barocchi di progressivo

stordimento, fino alla razionalissima conclusione dove ogni personaggio ritrova la propria identità e il proprio senso.

Questo tipo di romanzo, che intreccia avventura cavalleresca e amore, fa scuola in campo ligure: ad esso fanno variamente riferimento *La Rosalinda* (1650) di Bernardo Morando, che vira però l'amore di Lealdo e Rosalinda verso una conclusione religiosa ed edificante e sceglie una scenografia del tutto contemporanea, gli *Amori fatali di Clidamante ed Erinta* (1653) di Tobia Pallavicino, e dal già ricordato *Giochi di fortuna* dell'Assarino.

Oltre al *Calloandro*, Marini è autore anche di un romanzo dal titolo *Le gare de' disperati* (poi *Nuove gare de' disperati*) e di una « storia favoleggiata » sullo sfondo della conquista di Granada, *Scherzi di fortuna a pro dell'innocenza* (Genova, Calenzani, 1662), con cui investe di un'aura di moralità la sua opera in dialogo serrato con la Morte: un vero testamento letterario.

La storia del romanzo ligure, ma anche italiano, del Seicento ha un suo punto di arrivo nel « libro mappamondo » del frate di San Francesco da Paola Francesco Fulvio Frugoni (Genova, 1620-1686?), *Il cane di Diogene*, apparso in sette voluminosi « latrati » a Venezia presso l'editore Bosio tra il 1687 e il 1689, per un complessivo di 4400 pagine e come tali non più riproposte da alcun editore antico e moderno, tranne che per i quinti latrati intitolati *Il Tribunale della Critica* editi e commentati coraggiosamente nel 2001. Si tratta, molto molto in breve, delle avventurose e sapienti peregrinazioni dell'affamato cane Saetta tra scuole, biblioteche, città e corti, in balia di padroni diversi (in questo simile alla lucerna parlante del Pona) e alla ricerca di un « hutile » di cui riempirsi lo stomaco, allegoria di quella scienza che pagina dopo pagina, citazione dopo citazione, risalendo alle ampie radici della cultura cinquecentesca, il cane è destinato a fare sua. Nel caso del *Tribunale*, ad esempio, il viaggio approda ad un barocchissimo Parnaso dove la Critica occhialuta giudica i poeti assistita dalla Poetica, dalle Arti e Scienze, dal Giudizio e dalla Satira: e infatti satirici sono gli obiettivi di Frugoni, come satirici sono i suoi modelli, da Giovenale a Petronio, da Berni a Rabelais, ai quali si possono aggiungere Gongora, Cervantes e Quevedo, modello dichiarato, quest'ultimo, del *Cane* nonché autore molto amato e molto frequentato nel soggiorno spagnolo di Frugoni. Quest'ampia scelta di autori rispecchia di fatto la personalità poliedrica di Frugoni, vero cittadino della Repubblica delle Lettere per il suo proficuo viaggiare, da fedele cortigiano di Aurelia Spinola Grimaldi e come uomo continuamente messo al bando da Genova, peregrinante attraverso i maggiori ambienti accademici e intellettuali europei – Salamanca e Parigi, i

Paesi Bassi di Giusto Lipsio (interprete barocco di Petronio e di Seneca) – e italiani: Genova, Venezia, Milano, Torino, Roma.

Ma la vivacità della satira e delle frequentazioni europee di Frugoni sono ben presto smorzate nel corso della trama: Frugoni è infatti anche la proiezione più efficace di un secolo in cui, sul piano delle idee – veri strappi in avanti (dalla scienza galileiana alla mistica ecc.) – e delle scritture letterarie ben poco si è risparmiato. Gravato da questa eredità *outré*, già processata dal suo tempo, Frugoni sceglie ora per l'oltranza meno pericolosa, quella verbale e verbosa della sua pagina, ma indietreggia sul piano ideologico, complice anche un'instabilità esistenziale mai negata e la noia del tutto, richiamandosi al solito principio moralizzante dell'arte, per il quale il fiammante repertorio delle metafore barocche, che l'amico Emanuele Tesauro gli andava spiegando nel dettaglio, viene travasato su un terreno edificatorio. Passaggio fondamentale di questa operazione retorica era stato, nel 1666 il *Sagro Trimegisto*, opera nata non a caso in ambito torinese, sorvegliata dal canocchiale del Tesauro; mentre sul piano puramente retorico erano stati i *Ritratti critici* del 1669.

Ampiamente moralistici erano stati del resto anche gli esordi narrativi del Frugoni, datati al 1661, a Venezia, con *La Vergine Parigina*, dedicata ad Aurelia Spinola, libro che gli era costato il bando dalla sua città per undici anni. Un po' sulla scia della *Rosalinda* del Morando, anche qui la storia narra la perpetua fuga (vero *topos* frugoniano) di Sant'Aurelia per salvaguardare la sua castità e consacrarla finalmente alla vita monastica, soluzione che, in conclusione, anche il suo innamorato Eluviano adotterà per sé. Agiografici sono anche i risultati de *L'Heroina intrepida*, 1673, in cui palesemente si assiste alla santificazione della solita Aurelia Spinola, vittima dell'arcigna volontà del potere che la vuole sposa e madre, e pertanto destinata persino a soffrire le pene del viatico mistico (« Già si fabbricava la Croce ... Già si fucinavano i Chiodi ... ») pur di testimoniare la sua passione per il Crocefisso, da vera eroina cristiana.

Il percorso del Frugoni, lineare nel suo sviluppo, decide delle sorti del romanzo: la libera inventiva di un intero mondo barocco, denso di contraddizioni, viene guardata dentro i suoi tormenti, nei suoi vuoti, nei nervi scoperti di una inconciliabilità sostanziale con il ruolo di moralizzatore che si chiede al letterato. Nessuno sfugge nel Seicento a questa croce, nessuno e niente: neppure la satira del Frugoni.

6. Il declino del secolo d'oro

È stata Elisabetta Graziosi, con molta acutezza, a scrutare il declino del periodo aureo della letteratura, quel momento cioè in cui Genova, da capitale della letteratura barocca si trasforma in provincia, se non in periferia. In questo senso le date del *Cane di Diogene* ci consentono già di stabilire un punto di arrivo della felice parabola secentesca. Con questa tipologia di romanzo anti-romanzo in pratica si mette in discussione molta parte della ricerca in prosa dei quarant'anni precedenti. E il coevo *Esploratore Turco* di Gio. Paolo Marana, transfugo a Parigi e che con Frugoni ha in comune il poco gusto dimostratogli dal Senato genovese, è già tutto in odore di Settecento, cosa altra dal romanzo, ma mimetico delle strutture narrative, con quello sguardo spiazzante, a-confessionale, allungato sulle cose di religione e con quella fitta imbastitura storica che lascia intendere obiettivi altri che non il *delectare et docere*.

La Genova che tenta di rimettersi in sesto dopo la spaventosa peste del 1657 e prima del bombardamento francese del 1684 è una città che, incapace di tenersi in seno gli intellettuali più vivaci (Frugoni, Marana, Assarino muoiono tutti distanti dalla madre patria) cerca di serrare i ranghi intorno alla dottrina impartita dai Gesuiti, per la quale l'aristocratico genovese è soggetto da trasformare in «politico e devoto», estremizzando di fatto un'implicita linea brignoliana. Mentre l'importante vicenda poetica barocca si stempera velocemente a causa della mancanza di una vera e propria scuola che né l'Accademia degli Addormentati, né il magistero di Chiabrera né la *verve* di Anton Giulio Brignole Sale erano riusciti a impostare negli anni precedenti, il compito degli intellettuali liguri della seconda metà del secolo XVII è quello di fare il punto della situazione: a questo fine si era affaticato anche il *Cane* del Frugoni, ma l'enciclopedia più erudita e come tale fissata nel tempo come cosa non più viva ce la lascia padre Angelico Aprosio: *La biblioteca aprosiana* (l'edizione del 1673 repertoria fino alla lettera C, per le successive è ancora necessario riferirsi al manoscritto) è il libro-immagine di un secolo che diede tanto alla carta stampata e che il buon frate agostiniano tentò di dominare con le sue umane forze. Contemporaneamente anche Michele Giustiniani, Raffaele Soprani e Agostino Oldoini consegnavano ai posteri i propri cataloghi degli scrittori liguri, rispettivamente *Li scrittori liguri descritti*, Roma, Tinassi, 1667; *Li scrittori della Liguria et particolarmente della Marittima*, Genova, Calenzani, 1667; *Atheneum ligusticum seu syllabum scriptorum ligurum*, Perugia, Ciano e Desiderio, 1680, repertori ancora oggi utilissimi per contemplare con uno sguardo il «secolo dei genovesi».

Dopo questi cataloghi costruiti “a medaglione”, la letteratura genovese perde la forza di esprimere voci autorevoli e singolarmente individuabili; ma regge, perché tenaci sono le cordure ordite da un’aristocrazia che sente pericolante il suo prestigio, quel principio di socializzazione, di unione trasversale tra le famiglie, affidato unicamente al potere della parola. Come nel Cinquecento delle antologie, anche alla fine del Seicento, verso il Settecento, la voce torna a farsi plurale. Sarà la tentazione della pre-arcadia prima e dell’arcadia poi a sillabare i versi dei molti amanti delle Muse. Di essi, però, questo capitolo non può più parlare.

Nota bibliografica

Sullo sfondo di queste nostre pagine resta il panorama delineato dai due volumi della *Letteratura ligure. La Repubblica aristocratica (1528-1797)*, Genova 1992. Per la bibliografia critica e autoriale dei singoli protagonisti della letteratura cinque-secentesca si fa quindi riferimento a quest’opera, mentre in questa sede si privilegiano i riferimenti bibliografici successivi.

1. Il Cinquecento. La ricerca di un’identità tra storia e poesia.

Su Bartolomeo Falamonica si veda G. PONTE, *Bartolomeo Gentile Falamonica*, in *Studi di Filologia e Letteratura offerti a Franco Croce*, Roma 1997, pp. 73-90, poi in *Storia e scrittori in Liguria (secoli XV-XX)*, Genova 2000, pp. 65-86. Su Cristoforo Zabata e le antologie poetiche: E. GRAZIOSI, *Genova 1570: il prezzo di un marito*, in *Studi di Filologia e Letteratura offerti a Franco Croce* cit., pp. 91-130 (e soprattutto pp. 95-102). Per una panoramica sui rimatori cinquecenteschi e in particolare su Girolamo Conestaggio, S.R., Gasparo Muzio, si veda l’antologia *Rimatori politici ed erotici del Cinquecento genovese*, a cura di S. VERDINO, Genova 1996.

2. Un passaggio fondamentale: l’attesa del Tasso a Genova, l’Accademia degli Adormentati.

Si segnala *Storia di un sogno. Tasso, la Liberata e Genova*, Atti della giornata di studi, a cura di L. MALFATTI, in « La Berio », XXXVI/1 (1996).

3. Quale letteratura barocca per la Liguria?

Le riflessioni maggiori sulla natura del barocco sono state promosse, nell’ultimo quindicennio, da occasioni artistiche: si vedano ad esempio F. CROCE, *Genova e il barocco letterario*, in *Genova nell’età barocca*, catalogo della mostra, Bologna 1992, pp. 509-515, F. VAZZOLER, *L’occhio e il pennello. I letterati genovesi davanti al Sarzana*, in *Domenico Fiasella*, catalogo della mostra, a cura di P. DONATI, Genova 1990, pp. 31-46; ID., *Seguendo il cammino del pittore. Suggestioni letterarie tra Genova e Venezia*, in *Bernardo Strozzi, Genova 1581/82-Venezia 1644*, catalogo della mostra, a cura di E. GAVAZZA, G. NEPI SCIRÈ, G. ROTONDI TERMINIELLO, G. ALGERI, Milano 1995, pp. 337-346; ID., *Le letterature del mito nel Seicento fra Napoli, Genova e Venezia*, in *Meta-morfosi del mito. Pittura barocca tra Napoli Genova e Venezia*, catalogo della mostra, a cura di M.A. PAVONE, Milano 2003, pp. 169-174. Sempre sul confine tra arte e letteratura offre buoni spunti di riflessione per la presenza dei poeti a Genova anche V. FARINA, *Giovanni Carlo Doria. Promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Firenze 2002. Un panorama articolato sul ’600 è attestato

nell'introduzione di M. CORRADINI, *Genova e il Barocco. Studi su Angelo Grillo, Ansaldo Cebà, Anton Giulio Brignole Sale*, Milano 1994; mentre sulla letteratura encomiastica cfr. F. VAZZOLER, *The orations for the election of the Doge, in Europa triumphans. Court and civic festivals in early modern Europe*, London 2004, pp. 274-279. Va tenuto presente anche il panorama editoriale delineato da G. RUFFINI, *Sotto il segno del Pavone. Annali di Giuseppe Pavoni e dei suoi eredi 1598-1642*, Milano 1994 e da M. MAIRA NIRI, *La tipografia a Genova e in Liguria nel XVII secolo*, Firenze 1998.

Dell'arte istorica di Agostino Mascardi è stata riedita (rist. anast. 1859), a cura di E. MATTIOLI, Modena 1994. Dopo *Umanisti e lincei. Letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Padova 1997, Eraldo Bellini è tornato sul sarzanese in *Agostino Mascardi tra "ars poetica" e "ars historica"*, Milano 2002.

Di Matteo Peregrini si veda l'edizione *Delle acutezze*, a cura di E. ARDISSINO, Torino 1997.

4. Il secolo d'oro dei poeti

I principali poeti liguri sono presenti, con testi, introduzioni e commenti aggiornati, nella recente *Antologia della poesia italiana. Seicento*, a cura di C. SEGRE e C. OSSOLA, Torino 2001 (prima edizione nella «Biblioteca della Pléiade», 1997): *Gabriello Chiabrera*, a cura di M. ARIANI, pp. 3-18; *Angelo Grillo, Ansaldo Cebà, Bernardo Morando, Anton Giulio Brignole Sale*, a cura di G. JORI, pp. 92-107.

Di Chiabrera è uscita un'edizione critica e commentata delle *Maniere, Scherzi e Canzonette morali*, a cura di G. RABONI, Parma 1998 su cui cfr. A. DONNINI, *In margine a una recente edizione di Gabriello Chiabrera*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 585 (2002), pp. 61-94; un'edizione critica e commentata delle *Lettere (1585-1638)*, a cura di S. MORANDO, Firenze 2003; e l'edizione della *Vita* condotta secondo l'autografo, a cura di C. CARMINATI, in «Studi secenteschi», XLVI (2005). Su Chiabrera si vedano i contributi vari di *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*, atti del convegno di Savona (3-6 novembre 1988), a cura di F. BIANCHI e M. RUSSO, Genova 1993; Q. MARINI, *Orazio e i "Sermoni" di Gabriello Chiabrera*, in *Orazio e la letteratura italiana. Contributi alla storia della fortuna del poeta latino*, atti del Convegno di Studi (Licenza 19-23 aprile 1993), Roma 1994, pp. 241-276; F. BIANCHI, *Per una definizione critica del Chiabrera: riflessioni su una questione ancora aperta*, in *Studi di Filologia e Letteratura offerti a Franco Croce* cit., pp. 213-230; F. d'Angelo, *La semiosi della provvidenza nelle favole boscherecce del Chiabrera*, in «Sincronie», 8 (2000), pp. 107-120; Emilio Russo, *'Fra pianti e fra pensier dolenti'. Una lettura della Gotiade di Chiabrera*, in «Schifanoia», 22-23 (2002), pp. 209-220.

Di Angelo Grillo sono state riedite le *Rime*, a cura di E. DURANTE e A. MARTELOTTI, Bari 1994. Oltre agli studi di Marco Corradini citati sopra, si veda anche M.C. FARRO, *Un "libro di lettere" da riscoprire. Angelo Grillo e il suo epistolario*, in «Esperienze letterarie», XVIII/3 (1993), pp. 69-81.

Di Gio. Vincenzo Imperiale sono stati editi gli argomenti scritti per il poema tassiano, insieme al *Fragmento de' tetrastrichi per la Gierusalemme liberata* di Gabriello Chiabrera: *Su "La Gierusalemme di Torquato Tasso". Con un sonetto di G.B. Marino e una lettera di Angelo Grillo. Tavole di Bernardo Castello*, a cura di S. VERDINO, Genova 2002. È in corso di stampa per «Aprosiana» un contributo di Luca Beltrami centrato sul *Ritratto del Casalino*.

5. Il secolo d'oro dei prosatori

Sul romanzo ligure del Seicento, dopo gli studi di Davide Conrieri degli anni Settanta, culminati poi nel capitolo della *Letteratura ligure* Costa&Nolan, sono ora utili, anche in una pro-

spettiva non localistica, il volume miscellaneo *La macchina meravigliosa: il romanzo dalle origini al '700*, Torino 1993; Q. MARINI, *Lingua e stile della prosa narrativa secentesca*, in *La prosa narrativa*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. MALATO, V. ROMA 1997; L. SPERA, *Il romanzo italiano del tardo Seicento (1670-1700)*, Milano 2000. Studi più specifici su autori liguri sono Q. MARINI, *Frati barocchi. Studi su A.G. Brignole Sale, G.A. De Marini, A. Aprosio, F.F. Frugoni, P. Segneri*, Modena 2000 (dove si trova anche il saggio più recente sul *Calloandro: Giovanni Ambrosio De Marini e gli «inviluppati laberinti» del Calloandro fedele*, pp. 113-151); R. COLOMBI, *Lo sguardo che «s'interna». Personaggi e immaginario interiore nel romanzo italiano del Seicento. Studi su Biondi, Donno, Assarino, Lengueglia, Morando*, Roma 2002.

Di Anton Giulio Brignole Sale esiste un'edizione critica moderna della *Maria Maddalena peccatrice e convertita*, a cura di D. EUSEBIO, Parma 1994. Per essa si fa riferimento anche alla recensione firmata da Quinto Marini in «La Rassegna della Letteratura italiana», XCIX/1-2 (1995), pp. 287-289. La critica su questo scrittore ha ricevuto nuovo impulso dal convegno tenutosi a Genova l'11 e il 12 aprile 1997: *Anton Giulio Brignole Sale. Un ritratto letterario*, a cura di C. COSTANTINI, Q. MARINI, F. VAZZOLER, in «Quaderni di Storia e Letteratura» del Dipartimento di Storia moderna e contemporanea dell'Università di Genova, n. 6, 2000, disponibili anche su Internet (www.quaderni.net) con saggi di E. GRAZIOSI, L. MALFATTO, M.R. MORETTI, M. CORRADINI, E. DE TROJA, D. CONRIERI, L. RODLER, C. CARMINATI. Il contributo di Elisabetta Graziosi *Cesura per il secolo dei Genovesi: A.G. Brignole Sale*, è apparso in versione ampliata su «Studi secenteschi», XLI (2000), pp. 27-87. Fa il punto della bibliografia critica C. REALE, *La recente fortuna critica di Anton Giulio Brignole Sale (1995-2002)*, in «Esperienze letterarie», 2 (2002), pp. 109-117.

Di Luca Assarino è uscita un'edizione moderna di *La Stratonica*, a cura di R. COLOMBI, Lecce 2003. Oltre al saggio di I. DA COL, *Un romanzo del Seicento «La Stratonica» di Luca Assarino*, Firenze 1981, vanno ricordati i recenti studi di F. VAZZOLER, «...anche dagli scogli nascon pennelli...»: *Luca Assarino e i pittori genovesi del Seicento. Le dediche degli «Argomenti» dei «Giochi di fortuna», 1655*, in «Studi di storia delle arti», Università di Genova, Istituto di Storia dell'Arte, VII, 1991-1994, pp. 35-61.

Del *Cane di Diogene* di F. F. Frugoni è uscita l'edizione critica de *Il Tribunale della critica*, a cura di S. BOZZOLA e A. SANA, Parma 2001. Sul Frugoni: A. SANA, *La libreria del Frugoni*, in «Studi secenteschi», XXXIV (1993), pp. 123-258; L. RODLER, *Una fabbrica barocca. Il «Cane di Diogene» di Francesco Fulvio Frugoni*, Bologna, Il Mulino, 1996; S. BOZZOLA, *La retorica dell'eccesso. Il Tribunale della critica di Francesco Fulvio Frugoni*, Padova 1996; ID., *Glossario frugoniano*, in «Studi di lessicografia italiana», XIV (1997), pp. 153-282; A. SANA, *Noterelle frugoniane*, in «Studi secenteschi», XL (1999), pp. 349-360; S. ARMANINI, *Un'enciclopedia picaresca: lingua e cultura spagnola nel «Cane di Diogene» di F. F. Frugoni*, in «Studi secenteschi», XLVI (2003), pp. 3-120.

6. Il declino del secolo d'oro

E. GRAZIOSI, *Da capitale a provincia. Genova (1660-1700)*, Modena 1993. Per Angelico Aprosio cfr. i contributi di B. Durante, a partire da quello apparso nel volume *Il gran secolo di Angelico Aprosio*, Sanremo 1981, fino ai più recenti pubblicati nei «Quaderni dell'Aprosiana». Della ricca corrispondenza di Aprosio si segnalano le ultime lettere pubblicate in G.L. BRUZZONE, *Girolamo Bardi (1603-75) tra filosofia e medicina*, Genova 2004.

Il Settecento letterario

Franco Arato

1. *Arcadi e gesuiti*

Il Seicento politico genovese ebbe il suo anticipato epilogo – luttuoso ed eroico – nel maggio del 1684, quando Luigi XIV, il re cristianissimo, fece bombardare la Dominante per imporle l'obbedienza e garantire il diritto d'approdo ai mercantili francesi. Toccò a un giovane gesuita genovese allora residente a Milano, Giovanni Battista Pastorini (1650-1732), interpretare al meglio nel sonetto *Genova mia, se con asciutto ciglio*, reso poi celebre dalla citazione che ne fece il Muratori, il sentimento di un'orgogliosa resistenza senza resa. Così nelle terzine:

Più val d'ogni vittoria un bel soffrire,
e contro ai fieri alta vendetta fai
col vederti distrutta, e nol sentire.

Anzi girar la libertà mirai,
e bacciar lieta ogni ruina e dire:
ruine sì, ma servitù non mai.

Le ingegnosità moderatamente barocche («Più val d'ogni vittoria un bel soffrire»), che piacquero a Muratori e che altri invece misero poi alla berlina, la stessa prosopopea della Libertà in visita tra le rovine riescono appena a lenire l'amarrezza per lo sfregio subito. Poeta pio al modo del Segneri, maestro nelle scuole della Compagnia in varie città d'Italia, più tardi associato all'Arcadia romana col nome di Aleso Leucasio, Pastorini soltanto in questi versi patriottici godé dei favori della Musa: anzi il suo sonetto, scrisse Benedetto Croce con generosa amplificazione, si staglia solitario non solo nella carriera dell'autore ma «nella vita morale di quel secolo». Quando tornò a Genova nei primi anni del Settecento per insegnare nel locale collegio, il gesuita lesse ai suoi allievi, fra l'altro, Dante (come testimonia uno zibaldone manoscritto oggi alla Biblioteca universitaria), non allontanandosi molto, tra puntigli grammaticali e vezzi classicistici, dall'esegesi confessio-

nale diffusa tra i confratelli. La *ratio* gesuitica continuava a tener campo anche in Liguria e la pratica mondana della poesia non vi era trascurata: ma il prestigio culturale del collegio di San Gerolamo a inizio secolo pareva in declino – con l’eccezione forse dell’insegnamento delle matematiche. La città tutta del resto si trovava culturalmente decaduta dal rango di capitale a quello di provincia, secondo la chiave interpretativa proposta da Elisabetta Graziosi. Pareva dunque necessario prender atto di questo mutamento, per così dire, di gerarchia: e guardare alle novità promesse da fuori.

Quindici anni dopo la nascita dell’Accademia d’Arcadia, un piccolo drappello di chierici e di laici accolse l’invito al rinnovamento che proveniva dalla Roma di Crescimbeni, di Guidi e di Menzini. Tra i verseggiatori che diedero vita nel 1705 alla Colonia Ligustica («respondere parati» ne era il significativo motto: nell’insegna «un canneto formato di poche canne, adulte e cresciute»), troviamo, con il vice-custode Giovanni Bartolomeo Casaregi, nomi illustri dell’aristocrazia cittadina (Matteo Franzoni, nipote di un cardinale dello stesso nome e futuro doge, Iacopo Lomellini, Salvatore Squarciafico), qualche nobile di recente ascrizione prestato agli studi storici (Giovanni Benedetto Gritta [Gritti]), due chierici dell’influente (a Genova) Congregazione della Madre di Dio (Giovanni Tommaso Baciocchi, Antonio Tommasi): ma nessun gesuita. Tarde e sporadiche saranno le associazioni di padri della Compagnia, ed è significativo che lo stesso Pastorini diventi pastore d’Arcadia lontano da Genova. Casaregi (Genova, 1676-1755), figlio di un autorevole giureconsulto, era un laico che a Roma, poco più che ventenne, aveva fatto le sue prime esperienze culturali stringendo amicizia con le maggiori figure dell’Arcadia nazionale. Tornato in patria (ma per breve tempo: ché Siena, e poi Firenze, dove entrò in Crusca, furono a lungo sua residenza), Casaregi (Eritro Faresio) ebbe quasi il ruolo di portavoce ufficiale della poesia che aspirava a farsi nuova. Lo stesso modello della socievolezza arcadica, reso proverbiale da Crescimbeni nei dialoghi intitolati alla *Bellezza della volgar poesia* (1700), rivive, in forme adattate alle circostanze municipali, nella *Lezione* che Casaregi pronunciò per la *Prima Ragunanza degli Arcadi della Colonia ligustica* (poi in opuscolo, 1705, stampato da Scionico e dedicato a Maria Aurelia Spinola, nella cui dimora a Carignano la nuova colonia aveva avuto battesimo). Netto vi suona l’elogio del tipo di letterato sollecito della pubblica felicità, anzi della felicità repubblicana; il termine di comparazione, convenzionale, è tratto dalla vita degli animali più industriosi:

« Se la felicità pubblica prende dalla privata il suo stabilimento, e dalla prudente e diritta amministrazione delle famiglie il buon governo altresì del principato deriva, osservate dipoi come *perentro loro schiera bruna s'ammusa l'una coll'altra la formica*, quasi tra di loro divisino i modi della più squisita, ed eccellente Economica. Quindi partiti, a mio credere, proporzionatamente gli uffici, e gli affari dimestici, altre vanno sollecite in cerca di viveri, ciascuna la sua parte portandone via, quali alla custodia invigilano della lor buca, e quali, ricevendo i carichi di quelle che vengono, per la fredda stagione li ripongon sotterra [...]. E però veramente fortunati noi pastori d'Arcadia, se i nostri vantaggi conoscessimo, e saggiamente sapessimo adoperarli. Ecci per avventura qui albero, o fiore, o erba, od animale alcuno, che in sua favella della morale filosofia non ci parli, e non ce ne porga, pur che intendere lo sappiamo, utilissimi ammaestramenti? »

Il paesaggio d'Arcadia, con le sue suggestioni indirettamente politiche, torna in sonanti o tenui forme nei versi contenuti in questa raccoltina d'esordio. Un amico di Casaregi, il lucchese Antonio Tommasi (Vallesio Gareatico, 1668-1735), celebrava in un sonetto anacreontico, cioè in ottonari, gli aspetti più crudamente festosi dell'esistenza pastorale:

Questo capro, e questo agnello
dalla greggia ecco divido:
e devoto pastorello
ecco a te, Febo, gli uccido.

Te di questo, e te di quello
così mova il sangue, e 'l grido,
che ne venghi al chiaro, e bello
di Liguria augusto lido.

Qua di vaghi almi Pastori
nuova turba al suono accorda
d'umil canna arguti accenti.

Qua ne vieni: e Ascrei furori
loro infondi: e ti ricorda,
che tu ancor guidasti armenti.

Se qui agisce, almeno nella scelta del metro, il modello del maggior poeta ligure del passato prossimo, Gabriello Chiabrera, altrove entra in gioco il calcolato intarsio di consuete ma forse non consuete formule petrarchesche; come per esempio in un sonetto di Salvatore Squarciafico (Miralbo Calunteo), di cui vien bene citare almeno le quartine:

Solingo un giorno in erma pioggia errando
già pensando al tenor del viver mio,
e le vane speranze, e il van desio,
e l'impure mie voglie rimembrando,

giunto al fin là, dove correa vagando
in grembo a l'erbe e a i fior limpido rio,
stanco m'assisi, e al dolce mormorio
ponea del core i rei pensieri in bando.

Di Petrarca e del suo primato nel canone della poesia italiana Casaregi, Tommasi e Giovanni Tommaso Canevari (Dettico Foriano) discussero nella *Difesa delle tre canzoni degli occhi, e di alcuni sonetti, e varj passi delle Rime* (Lucca, 1709), trattatello, o meglio raccolta di *essais* dedicata al Franzoni, che vuole essere rispettosa censura della *Perfetta poesia* del Muratori e, insieme, rivendicazione della modernità del cantore di Laura, tendenziosamente visto anche «come il precursore della linea rappresentata, ai tempi moderni, dal Chiabrera» (A. Beniscelli). Difendendo per esempio la dignità retorica del congedo della canzone petrarchesca *Gentil mia donna, i' veggio* («un addio da malato», secondo l'ironia del Muratori), Casaregi nel saggio inaugurale della *Difesa* esercitava tutta la sua sapienza retorica, volgendosi poi all'attualità della *querelle* Orsi-Bouhours:

«Ma primieramente, dove consiste la bassezza e il languore di questo comiato? Dolce insieme, e sostenuto, quanto si conviene è il suono de' versi non interrotti e perturbati nell'ordine delle sentenze e delle parole; le quali pur sono scelte, sonore, e traslate. Vi si leggono altresì le allegorie della sorella, e dell'albergo; le quali cose tutte sono proprie dello stile grazioso o sia lirico; e fanno, al parere di tutti i retori, e specialmente di Torquato Tasso nel suo celebratissimo discorso sul Poema Eroico, il parlare ornato. Onde il Petrarca leggiadramente ci rappresenta tre belle matrone, che una dopo l'altra escono con isfoggiato abbigliamento, o le tre Grazie, che vezzosamente dannosi mano; le quali immagini rendendo sensibili e materiali anche le cose non materiali, ed astratte, porgono all'immaginativa di chi ascolta maraviglioso piacere per testimonianza del signor Eustachio Manfredi nell'allegata pulitissima *Lettera* [in risposta al Bouhours]. Che se questo è parlar da malato, qual sarà quello de' sani e vigorosi?»

Apologeta del gran modello antico, il genovese richiamava opportunamente uno dei maggiori interpreti italiani della restaurazione arcadica: quel Manfredi scienziato-poeta che ad alcuni ammiratori era parso quasi un *Petrarcha redivivus*. Del resto Casaregi nella sua lunga carriera seppe interpretare varie parti: poeta d'amore e d'occasione (le innumerevoli raccolte arcadiche essendo, tutte, manifestazioni di compiaciuta *sociabilité*), ma anche

poeta morale (nello Studio fiorentino professò proprio la filosofia morale). La raccolta fiorentina di *Sonetti e canzoni toscane* (1741), con dedica del grande antiquario toscano A.F. Gori al Metastasio, costituisce una sorta di consacrazione nazionale del poeta fedele alla mediocrità arcadica; mentre l'altro côté di Casaregi è testimoniato dalla versione dei *Proverbia Salomonis*, introdotta da una lettera ancora di Gori al cardinal Querini (*I Proverbi del re Salomone tradotti*, Firenze, 1751: il libro-cornucopia contiene anche una traduzione italiana, a specchio del latino dello stesso Querini, dell'idillio *Les arbres* del bretone Des Forges-Maillard). La versione biblica, letta per la prima volta in Crusca, suona come una dignitosa applicazione del verscioltismo moderno in chiave, evidentemente, sentenziosa. Così nel capitolo XXVII è censurata « la stoltezza di chi si vanta e da sé si loda » (*Ne gloriaris in crastinum ignorans / quid superventura pariat dies...*):

Non ti vantar di molte cose e grandi
far nel tempo avvenir; perché non sai
quel che il vegnente di partorir possa.
Non ti lodar da te, loditi un altro;
loditi lo stranier, non il congiunto.
Pesante è il sasso, ed è grave la rena;
ma dell'uno e dell'altra è dello stolto
assai più grave e insopportabil l'ira.
L'ira allor che s'accende e 'l violento
furor non ha pietade; e chi soffrire
d'un concitato l'impeto mai puote?
Dolce correzion, ma franca e schietta
fatta all'amico, onde ne segue emenda,
meglio è che un grand'amor, ma nel cor chiuso
senza d'opre produr mai frutto alcuno.
Migliori di chi ama le ferite
sono, che di chi odia i finti baci.

Né traducendo Salomone Casaregi poteva dimenticare l'amato esempio petrarchesco:

« il nostro maggior lirico – scrive nell'introduzione ai versi – , che dello studio della morale filosofia si dilettò quant'altri mai, era usato di dire, come si legge in più d'una delle senili sue lettere, che Aristotile gl'insegnava il sapere, ma che a bene operare il moveva Seneca e S. Agostino ».

Petrarca è posto insomma quasi a garante di un ideale, ben settecentesco, di stoicismo cristiano.

Tra i letterati liguri che, come Casaregi, avevano fatto le loro prime prove nella città dei papi, di un certo rilievo è la figura di Pompeo Figari (nato a Rapallo dopo il 1650 e lì morto nel 1730). Figari (Montano Falanzio) è anzi tra i fondatori dell'Arcadia romana: legato alla famiglia Ottoboni, poi col nuovo secolo a Clemente XI (papa Albani: lui stesso pastore arcade), è sin da giovane attivissimo verseggiatore latino e volgare, improvvisatore e poeta per musica, pio imitatore della maniera del Menzini sacro (*Il salmista penitente*, Genova, 1696); infine contributore, seppur in posizione un po' defilata, delle raccolte promosse dalla Ligustica. Ecco come per esempio, accortamente rivolgendosi della patria repubblicana all'indomani della guerra di successione spagnola, celebra in una gremita *Corona poetica* del 1718 l'elezione a doge di Benedetto Viale:

Benché all'Europa in sen d'ogni periglio
versi Pandora il vaso immondo, ed empio,
un gran Padre tu spera in sì gran figlio.

Sicuro in te sia della Pace il Tempio.
Di lui siegui ogni cenno, ogni consiglio,
se di sottrarti agogni al crudo scempio.

Nella stessa occasione Figari pagava il suo piccolo tributo, nella forma di canzone anacreontica, al mito più vulgato in Arcadia:

Voi che l'ombre amiche e liete
vi godete,
sotto verdi eterni allori
del Bisagno sulle rive
sì giulive,
o di Arcadia almi pastori,

tutti giubilo in diversi
dolci versi
su cantate a pieno coro
in sì florido soggiorno
il ritorno
dell'antica età dell'oro.

Collaboratore fecondo sin dal 1708 delle raccolte arcadiche, poi anche vice-custode della colonia, fu Giovanni Battista Ricchieri (o Riccheri: in Arcadia Eubeno Buprastio). I suoi molti sonetti amorosi per Cinzia (raccolti dal Tarigo nel volume delle *Rime*, Genova, 1753) presentano, quasi personale ossessione di là dalle reminiscenze classiche, «il tema del tormento e della consunzione» (A. Beniscelli):

In pianto amaro il cor tutto si stembre,
né pietade, né speme unqua il conforto:
non cangi mai l'empio destin sue tempre,
e l'ore mie sien tormentose e corte.

Dopo la morte ancor lo spirto ignudo
erri fra l'ombre disperate: eterno
sia quel dolor, che dentro il petto io chiudo.

Anche nei componimenti d'occasione Ricchieri sapeva qualche volta trovare un tono suo. Si veda per esempio com'è ben raffigurata l'ansia, divisa tra malizia e pudore, d'una ragazza da marito (nella chiusa è una citazione virgiliana):

Or tu non puoi negarlo, e tingi invano
il bel volto d'amabile rossore:
mentre al caro garzon porgi la mano,
fai palese del cor l'interno ardore.

Ma già nata non sei nel lido Ircano,
né chiudi in sen di fiera tigre il core,
che ti debba sembrar barbaro e strano
affetto quel che in te risveglia Amore.

Egli è il piacer del mondo. Egli il tuo Sposo
lieto un giorno farà con le leggiadre
sembianze di gentil figlio amoroso.

Nasca felice il bel fanciullo. Al Padre
in virtù rassomigli, e col vezzoso
riso ei cominci a ravvisar la madre.

Con eguale perizia Ricchieri (tra l'altro traduttore della *Zaire* di Voltaire) maneggiò la lingua della scienza oltremontana in vari sonetti didascalico-filo-

sofici (nella raccolta di *Rime filosofiche e sacre*, sempre del 1753), in cui la precisione dei termini s'unisce a un genuino *stupor* metafisico. Ecco come per esempio, sulla scorta di Keplero e di Newton (implicitamente contravvenendo al divieto anticopernicano), è illustrato il « moto ellittico dei pianeti »:

Allor che Iddio nel memorabil giorno
l'Universo creò, nel centro pose
dell'ampia sfera il Sol di luce adorno,
e virtude attrattiva in esso ascose.

Per abbellir questo mortal soggiorno,
sparse l'azzurre vie di luminose
auree Stelle, e i Pianeti al Sole intorno
in distanze ineguali egli dispose.

A questi allor, che di sua mano uscìro,
impresse retto nel gettarli il moto;
ma neppure un momento indi il seguìro:

perché, attratti dal Sol nel centro immoto,
formar, piegando il vasto corso in giro,
eterna ellisse nell'immenso vuoto.

Anche le province accolsero, con qualche ritardo, l'ideale arcadico (o almeno ne accettarono vezzi e riti): nel 1721 fu fondata ad Albenga la colonia Ingaunia, nel 1750 nacque a Savona, dalle ceneri di una Accademia degli Scososciuti, la Sabazia (poi Accademia chiabrerresca). Mette conto, se non altro per curiosità, citare da una *Corona poetica* della Sabazia in onore del vescovo Ottavio Maria De Mari (Genova, 1756) i versi scritti da una donna, Rosmira Pellanidia, al secolo Benedetta Clotilde Lunelli in Spinola (è noto che non poche furono, un po' in tutta Italia, le presenze femminili in Arcadia):

« Pietà Senno Valor di fuor si legga
come di dentro avvampi e Temi ognora
la mente, e 'l braccio a te governi e regga ».
Così, nobil disegno in suo pensiero
volgendo, che 'l divin spìro avvalora,
disse ad Ottavio il successor di Pietro.

Versi modesti, s'intende, dove è almeno da notare il singolare uso di un notissimo stilema amoroso petrarchesco («come di dentro avvampi») in contesto politico-religioso.

Un poeta ligure d'altra statura, rispetto anche ai meglio culturalmente forniti verseggiatori sopra citati, scelse di trascorrere quasi tutta la vita lontano da casa: quel Carlo Innocenzo Frugoni (Genova 1692 - Parma 1768) che sin dal 1710, diciottenne, venne associato alla colonia Cenomana (cioè di Brescia) con il nome di Comante Eginetico, e fu poi a lungo brillante letterato-cortigiano a Parma, presso i Farnese e (dal '49) presso i Borbone. Frugoni non mancò di contribuire a qualche raccolta della Ligustica (per esempio, nel 1719, per il doge Benedetto Viale) e d'incoraggiare allievi e imitatori liguri (tra gli altri, Clemente Fasce); ma è indubbio che il cuore dell'attività letteraria di Comante Eginetico sta altrove: per esempio nella virulenta polemica col Baretti sul verso sciolto, originata dalla pubblicazione nel 1757, insieme alle *Lettere virgiliane* di Bettinelli, dei *Versi di tre eccellenti moderni autori* (gli stessi Frugoni e Bettinelli insieme a Francesco Algarotti). E proprio in quel controverso volumetto (negli sciolti per il cavalier Aurelio Bernieri) ritroviamo l'omaggio non formale di Frugoni al Chiabrera, tema che è un po' il 'basso continuo' della letteratura ligure di primo Settecento: il «Savonese» è senz'altro colui «che primier seppe / pien d'immagini vive, e caldo estro / armar di Greche e di latine corde / l'Itala cetra». In generale, resta valido il giudizio di Carlo Calcaterra che vide la parte migliore della sterminata produzione del «cantore ufficiale d'eroi» nella vena sensuale di «vero epicureo sempre in cerca di piaceri»; così in questi senari *Sopra l'amore* che hanno la facilità di un'arietta d'opera (in *Opere*, Parma 1779, t. V):

Amante di molte
io tutto provai:
le infide adorai
per fiero martir.
Amando le fide,
mi parvero piene
di grazia le pene,
e dolci i sospir.

Un sonetto dedicato a una dama costretta a letto dalla malattia (*Sogno ad Aurisbe*, in *Opere*, t. II) fa pensare a certi molli ritratti rococò di François Boucher:

Sogno il morbido braccio e il colmo petto,
le vive nevi e le ridenti rose:
sogno l'accorto e lusinghiero aspetto,
che mille intender sa soavi cose:

sogno la man, che i nodi miei rinnova:
sogno il bel fianco in suo giacer vezzoso,
che d'un Fidia novello avria bisogno.

Né meno tipica è l'ispirazione epigrammatica del Frugoni, evidente per esempio in questo famoso autoritratto (nel t. IX delle *Opere*) che, per via di burla, disegna una situazione psicologica eventualmente degna di complicazioni pirandelliane:

Vi fu un pazzo, non so quando,
che somiglia un poco a me,
che sul trono esser sognando,
comandava come un Re.

Nell'inganno suo felice
conducea contento i dì;
ma per opra degli amici
medicato egli guarì.

Guarì, è ver; ma sé veggendo
pover uom qual pria tornato,
disse lor quasi piangendo:
voi mi avete assassinato.

Col tornar della ragione
a me lungi se ne va
un error, ch'era cagione
della mia felicità.

Può essere interessante menzionare ancora, a illustrazione dei sempre stretti rapporti di Frugoni con la patria, un intervento del poeta a Genova nel 1766 in favore della nipote, Anna Cambiaso Rivarola, in lotta per un'intricata questione di eredità. Egli presentò un'allegazione in versi e contribuì alla vittoria della causa, sostenuta per altro da un nutrito collegio di avvocati (*Supplica ai prestantissimi signori giudici della Rota civile*, in *Opere*, t. IX); il poeta fece valere nei suoi svelti ottonari i principii che anteponevano i diritti

della nipote del testatore al pregiudizio del « fedecommesso tutto mascolino » nella persona di un figlio naturale del medesimo testatore:

A che tante citazioni
di consulti, e decisioni
di dottrine, se nel nostro
grave punto, ch'ora al vostro
saper sommo si commise,
la Natura già decise?
Oh beata quell'età,
che la fede e la bontà
consigliere al Mondo intero
fu del giusto, e fu del vero!
Tanti e tanti libri ancora
sconosciuti erano allora;
tanti libri, ove s'apprende
l'arte rea, che il giusto offende,
l'arte rea di soperchiare,
l'arte in fine di negare
con orribile delitto
a ciascuno il suo diritto.

Come si vede, tornano in questi versi (che un po' fanno pensare al *Bisogno* pariniano) vecchi ma pur sempre efficaci argomenti contro il formalismo giuridico, ritenuto capace di soffocare, sotto il velo della dottrina, la giustizia dettata dal buon senso.

Poiché abbiamo preso avvio da una poesia politica, qual era quella di Pastorini, non sarà improprio, al tornante di metà secolo, richiamare versi scritti in occasione dell'occupazione austriaca di Genova e della successiva insurrezione (dicembre 1746): altro evento simbolico della storia moderna genovese, anzi italiana, purtroppo a lungo sepolto sotto una fitta coltre « di esaltazioni, di stravolgimenti e di abbellimenti » (F. Venturi). Non chiederemo certo alla poesia di dissipare tale retorica, che ha finito per sovrapporre le contraddittorie aspirazioni di *magnifici* e plebei nella lotta contro gli austro-sardi (e di cui c'è un'eco sin negli *Annali* del Muratori). È anzi giusto ricordare che proprio un aristocratico poetante in dialetto, di cui si parla in altra parte di questo volume, Steva De Franchi (Micrilbo Termopilatide), molto presto rievocò una parte del mito fondatore, ovvero *La lezzendia dro*

retorno dro mortâ, la storia del mortaio Santa Caterina, a Portoria sottratto agli austriaci dalla folla in tumulto e poi riportato sulla collina di Carignano come in trionfo (è vero che qui non si parla ancora del «ragazzo di Portoria», Balilla o Mangiamerda che fosse):

Da Portoria in Pontexello,
zù in ro borgo dri Lanê,
da ri Servi, l'è chî bello,
se dixeva, l'è chî lê:
da ri troeuggi sciù cian cian
a' ra Cava in Carignan.

Arrivae à ra batteria
in ro loeugo destinao,
se sentì un *Viva Maria*,
e *Gesù ne sae laodao*.
Pronto lì Cappo canton [il capo cantone]
o dè foeugo à ro canon.

Versi 'popolari', paternalisticamente modulati persino nel ripetere le invocazioni al Cielo, che in altro senso riecheggeranno a Genova e nelle Riviere a fine secolo: quando nemico sarà il francese rivoluzionario. Se le ritmate sestine di De Franchi (scritte, ha osservato Edoardo Firpo, «come volessero segnare il passo al corteo») furono subito conosciute, due secoli e mezzo hanno dovuto attendere per venire alla luce le ottave di un gesuita genovese, Girolamo Maria Doria (1695-1766), che in un'epica *Genova liberata* in venti canti si propose di raccontare la rivolta inseguendo niente meno che il modello tassiano. «Devozione cattolica e meraviglioso» (osserva D. Ortolani, cui va il merito della *trouvaille*) faticosamente s'intrecciano nei canti del Doria. È ben vero che il gesuita, il quale scrisse e riscrisse l'opera almeno sino al 1751, partecipò in qualche misura ai moti, arringando la folla nella chiesa di Santa Caterina (lui stesso ce lo racconta); e se gli mancò, come mancò a molti, l'intelligenza politica della vicenda, possiamo almeno credere alla sincerità della sua fede patriottica quando per esempio rievocò (nel canto primo) la sassaiola contro «i Tedeschi» che, ingenui, chiedevano aiuto per rimuovere quella tanto celebre bocca da fuoco sprofondata nel terreno:

Dunque il popolo aiuti: e forse aiuto
porto il popolo avria; ma quando in vece

di mercè, se ne vide alcun battuto
con isferza da schiavo: allor che fece?
Con animo sdegnato, e risoluto
diede la mano a i sassi; e cinque, e diece
ne stese sulla via: gli altri salvarsi,
e i suoi per vendicar, corsero a armarsi.

La voce di un gesuita, ben diversa da quella di sessant'anni prima, sobria e icastica, del confratello Pastorini, si unì dunque all'ampio coro di verseggiatori (molti in dialetto: per esempio un Gaetano Gallino recentemente riemerso dagli archivi) che festeggiarono la libertà riconquistata: dopo un'imprudente guerra offensiva voluta dai *magnifici* in cui «per la prima volta dopo oltre due secoli Genova fu minacciata di espugnazione e di sacco» e le «finanze della Repubblica vennero quasi dissestate» (C. Bitossi).

2. *Le ragioni dell'erudizione*

Il Settecento è in tutta Italia, come in molte parti d'Europa, l'epoca del rinnovamento degli studi storico-letterari e, in generale, degli strumenti dell'erudizione in ogni campo del sapere. Genova e la Liguria, pur non restando estranee a tale moto intellettuale, scontarono un ritardo secolare nella promozione del sapere: basti pensare che la capitale solo nel 1774 si dotò di una, per altro piccola, Università; né le isolate, volenterose accademie private (su tutte la Durazziana, attiva dal 1782) poterono davvero riempire quel vuoto. Simbolico il caso dei corrispondenti liguri del Muratori: ai quali il modenese invano più volte chiese il testo, custodito negli archivi della Repubblica, degli *Annali* del Caffaro da destinare alla grande raccolta dei *Rerum Italicarum Scriptores*. La gelosia e la paura (uno strano «*politicus inanis metus*» come Muratori, peccato, scrisse in un suo appunto) impedirono che il pubblico italiano potesse aver accesso al Caffaro secondo il miglior testo; e Muratori si dovette accontentare d'una copia scorretta, generosamente fornita dall'abate tortonese Giuseppe Malaspina di Santa Margherita. All'età del positivismo toccò porre rimedio a tale insipienza, quando gli *Annali* di quel *pater historiae* furono pubblicati sotto più maturi auspici dal Belgrano. Appena miglior sorte Muratori incontrò per il testo degli *Annales Genuenses* di Giorgio e Giovanni Stella e per il *Chronicon* di Jacopo da Varagine (quest'ultimo, per altro, autore poco amato dal razionalista riscopritore del medioevo). Un dilettante di buone intenzioni, il sopra menzionato pa-

store arcade Giovanni Benedetto Gritta, si propose di pubblicare la parte secentesca degli *Annali di Genova* del contemporaneo Filippo Casoni (morto nel 1723). Ma anche qui qualcosa non andò per il verso giusto: i revisori incaricati dagli Inquisitori di Stato suggerirono tra l'altro all'editore omissioni e censure; e la stampa integrale dell'opera di Casoni avvenne solo, morto da un bel pezzo il Gritta, nel 1799-1800, sotto un nuovo regime.

La Liguria annovera almeno un erudito di statura nazionale nel campo degli studi classici: è il gesuita Girolamo Lagomarsini (Puerto de Santa Maria [Cadice] 1698 - Roma 1773). Il padre di Lagomarsini (un mercante che gli interessi privati avevano portato in Spagna) morì presto, e l'educazione del giovane fu affidata, a Genova, alla madre e a uno zio; entrando nella Compagnia il Lagomarsini si trasferì poi in Toscana e a Roma. Siamo dunque di fronte a un altro caso di illustre *émigré* (in età matura vissuto principalmente tra Firenze e Roma), che tuttavia mantenne ben saldi i legami con la città dei suoi padri. Di tale rapporto c'è per esempio traccia in alcune delle orazioni latine pronunciate dal Lagomarsini per l'apertura delle scuole a Firenze. Parlando nel 1736 *Pro lingua latina*, il gesuita si soffermò dottamente sul rapporto, sempre cangiante nel corso dei secoli, tra lingua dotta e *sermo vulgaris*: citando, sulla scorta di Chiabrera, l'importanza letteraria della tradizione dialettale genovese secentesca che fa a capo a Gian Giacomo Cavalli; e poi illustrando con un vivace aneddoto (una sua complicata conversazione, mezza in italiano mezza in genovese, con dei cavatori di pietra a Lavagna) il valore relativo dei concetti di «barbarus» e di «agrestis» quando si debba valutare la proprietà e l'efficacia di un'espressione linguistica. Lagomarsini entrò in corrispondenza (tra gli altri) con Maffei, Foscarini, Zeno, Muratori; con quest'ultimo (il motore per così dire immobile degli studi del primo Settecento) fu sollecito nel fornire documenti utili per il compimento della seconda parte del *Cristianesimo felice* (1749). Ma il grande progetto, purtroppo incompiuto, cui Lagomarsini lavorò per buona parte della sua vita fu una nuova edizione *cum notis variorum* di Cicerone, a sostituzione dell'edizione tardosecentesca del Gronovius: uno *specimen* del lavoro pubblicò nel 1741 sulle «Novelle letterarie» del Lami e poi l'anno successivo sui «Mémoires de Trévoux». Il grandioso lavoro della nuova collazione dei codici ciceroniani, eseguito con la collaborazione di confratelli italiani e stranieri, è documentato dai cosiddetti 'codici lagomarsiniani' oggi custoditi alla Biblioteca Vaticana; al gesuita genovese mancò alla fine l'appoggio finanziario dei superiori della Compagnia, nonostante l'aiuto offerto dal confratello Gerolamo Durazzo (1719-1789), che gli aveva proposto di avvalersi a Ge-

nova dei torchi della Tipografia Lerziana. Benché ispirato a criteri poi obliterati nel nuovo secolo dal metodo lachmanniano, il lavoro sui codici ciceroniani non mancò di essere utilizzato da filologi illustri, quali il Peyron (per la *Pro Milone*) e lo Zumpt (per le *Verrine*). All'uomo operoso e devoto gli ultimi mesi di vita riservarono la dolorosa sorpresa di una tempesta ormai mortale scatenatasi contro la Compagnia di Gesù: e allora egli si preoccupò, *ad deterrendum*, di far compilare dagli amati allievi un gran tomo di « clarorum virorum judicia et testimonia » in favore dei seguaci di Ignazio. Gesto forse ingenuo, ma tipico del carattere dell'uomo.

Ancora un gesuita, appartenente alla generazione successiva, Gasparo Luigi Oderico (Genova 1725-1803), seppe dare contributi originali, per quanto frammentari, d'erudizione. Formatosi a Roma, dove conobbe il grande Piranesi, di cui divenne *ghostwriter* (per il *Ragionamento apologetico in difesa dell'architettura egizia e toscana*, 1769) e insegnò al Collegio scozzese, a Genova Oderico tornò dopo la soppressione della Compagnia e fu (dal '78) a capo della Biblioteca di via Balbi, già dei gesuiti (ora come allora, Biblioteca universitaria), di cui compilò il catalogo; venne intanto ammesso nell'adiacente Accademia fondata da Giacomo Filippo Durazzo (1729-1812), che aveva tra le sue finalità lo studio della storia patria (secondo un suggerimento di Saverio Bettinelli, spesso ospite di casa Durazzo). Il lavoro più maturo di Oderico, che si occupò con disponibilità enciclopedica di molti oggetti (dall'etruscologia alla numismatica, dalla storia greca alla controversistica sacra) è appunto nelle *Lettere ligustiche, ossia osservazioni critiche sullo stato geografico della Liguria sino ai tempi di Ottone il Grande* (Bassano 1792), che recano un'appendice sul dominio genovese nel mar Nero, con saggio di epigrafi riprodotte grazie agli auspici della zarina Caterina II. Scavo preliminare in vista di una vera e propria storia di Genova che non fu poi scritta, il libro conteneva anche un protreptico per la gioventù aristocratica « destinata al governo », affinché non ignorasse la « storia patria » e non si mostrasse in città « più forestiera che sovente non lo è un russo o un britannico ». All'attualità Oderico non fu del resto mai indifferente: come dimostra un vivacissimo carteggio privato (1789-1803: ora pubblicato integralmente) col giovane nipote F.M. Carrega, combattivo esponente del partito giansenista a Genova, dedicato al problema dell'interpretazione degli oracoli sibillini fra paganesimo e cristianesimo. Oderico ben vide, nelle audaci, per quanto deferenti nella forma, missive del nipote, i pericoli del pensiero critico di Bayle, Van Dale e Fontenelle, che sempre più insistentemente si diffondeva in anni di fervori rivoluzionari; vide quella minaccia sì, ma invano cercò di disarmarla,

i suoi strumenti di erudito essendo ormai impari rispetto ai nuovi cimenti filosofici.

Poiché si è nominato il movimento ispirato alle dottrine di Giansenio, che ebbe in Liguria, come è noto, una delle terre di elezione e di conquista, varrà la pena segnalare che l'uomo di maggior spicco in questa schiera, Eustachio Degola (Genova 1761-1826), nutrì anche qualche ambizione di erudito. Polemista violento, abile giornalista, predicatore persuasivo (uno dei cuori che riuscì a toccare pare fosse, si sa, quello di Alessandro Manzoni), Degola studiò la vita e le opere di Paolo Sarpi (*Justification de Fra Paolo Sarpi*, Parigi 1811: libro condannato all'Indice nel '17) e ne trasse argomento per difendere da un lato la tesi (controversa) di un'ortodossia cattolica del frate servita, dall'altro per rinnovare la polemica anti-papale. Il ben condotto ragionamento, che sta a metà tra il libro di storia e il *pamphlet*, contiene anche una felice analisi della scrittura di Sarpi: «il présente ses pensées – osservava Degola – avec cette précision géométrique qui étoit le caractère de son esprit». In quel contemporaneo, antibarocco, di Galileo Degola andava alla ricerca di un modello stilistico a gara con la retorica francese delle idee chiare e distinte.

3. Poesia e filosofia

Nel 1748, all'indomani della guerra di successione austriaca, un professore di filosofia pisano di larga dottrina, Giovanni Gualberto de Soria (1707-1767), radunò intorno a sé un gruppetto di giovani aristocratici genovesi tra i quali spiccavano G.B. Negroni e G.F. Durazzo per riflettere intorno alla crisi della Repubblica e ai mezzi per provvedere a una sua riforma. Risultato di quelle discussioni è uno scritto, *Le Notti Alfee* (Alfea era il *cognomen* della colonia arcadica pisana, cui Soria era associato), dove ricorreva quasi a ogni pagina l'idea che i nostri «patrizi dovessero essere istruiti» (C. Bitossi). Di là dai mutamenti costituzionali, certo necessari, pareva a molti impellente una riforma della cultura: i grandi libri dell'illuminismo francese e inglese erano infatti rimasti sostanzialmente lettera morta per le prime generazioni del secolo. Fu Agostino Lomellini (Genova 1709-1791), «la maggior personalità del mondo politico e culturale della Genova settecentesca» (S. Rotta), a capire più d'ogni altro l'urgenza di tale rinnovamento. Non che Lomellini non fosse passato attraverso la *corvée* dei riti arcadici (in Arcadia ebbe il nome di Nemillo Caramicio), ma anche il suo gusto poetico era un po' diverso da quello dei molti seguaci di Petrarca e di Chiabrera. Nel 1739 giovane ministro della Repubblica a Parigi, aveva conosciuto D'Alembert, che

gli dedicò con lusinghiere parole d'elogio un suo scritto sulla *Précession des equinoxes* (1749); Lomellini tradusse nel 1753, quasi in contraccambio, il *Discours* preliminare all'*Encyclopédie*. In Francia incontrò anche Montesquieu: e quando nel 1760 fu eletto al dogato, si propose d'attuare qualcuna delle idee contenute nell'*Esprit des lois*, in particolare il consiglio, per una «*république démocratique*», di non opprimere «*un peuple pour le gouverner comme sujet*» (*Esprit*, X, 6). Ma né il piano di conciliazione con gli indipendentisti della Corsica, né altri tentativi di rinnovare all'interno le strutture dello stato andarono a buon fine, anche per la sorda opposizione di larga parte della classe dirigente genovese. A Lomellini non rimase che continuare a comunicare le proprie idee, i propri gusti e disgusti, in una larga conversazione con i grandi del secolo: documento esemplare sono in questo senso le sue lettere a Paolo Frisi (anni 1763-1784). Da cui conviene estrarre un tagliente giudizio sulla *Riforma d'Italia* di C.A. Pilati, confrontata con il capolavoro di Beccaria, che è tipico del buon senso illuminato di Lomellini: «*Ho letto la Riforma d'Italia. L'Autore rende giustizia al prudente e giudizioso autore De' delitti e delle pene; ma è ben lontano dall'imitarlo. Le verità sparse in molti libri, che egli ha raccolte nel suo, e che è sempre imprudente cosa raccogliere, si trovano in questo, al parer mio, pregiudicate dalle declamazioni, dalle esagerazioni, da quella specie di fanatismo, che regna in tutta l'opera. Mentre egli si professa catolico dubita nell'articolo della tolleranza se vi sia qualche culto, che dispiaccia all'Altissimo*» (26 febbraio 1768). Buon conoscitore della fisica newtoniana oltreché della poesia inglese e francese (tradusse in endecasillabi sciolti i quattro canti dell'*Art de peindre* dell'enciclopedista e accademico Claude-Henri Watelet, Genova 1765), Lomellini scrisse eleganti sonetti 'metafisici', raccolti in volume a Firenze nel 1762, che possono essere confrontati con le precedenti prove del Ricchieri:

Dio parla appena, e la materia impura
dal sen del pigro nulla esce repente,
si estende al primo suono onnipotente,
e in parti minutissime s'indura.

Dilegua Dio l'antica notte oscura
con queste parti ad attirarsi intente,
che l'aer, la terra, l'acqua, e il fuoco ardente
fan colla varia lor mole e figura.

In certa misura simile il profilo di un altro amico dei lumi, Pietro Paolo Celesia (Genova 1732-1806): dopo gli studi di diritto a Pisa e i lunghi soggiorni a Milano e a Roma, nel 1755 Celesia fu nominato ministro della Repubblica a Londra e (dopo una nuova parentesi genovese) a Madrid sino al '97; fece in tempo ad aderire, da posizioni moderate, alla rivoluzione, e a entrare infine nella Consulta legislativa ligure voluta da Napoleone. Ancor più che nel caso di Lomellini, la vera opera di Celesia si nasconde nelle pieghe dei carteggi privati. Sappiamo indirettamente di un suo discorso pronunciato in una sessione dell'Arcadia ligure nel '68 in favore della libertà delle lettere, e possiamo intravedere dai dispacci diplomatici la sua simpatia per le riforme. Ma solo il grande carteggio con Ferdinando Galiani (che copre gli anni 1752-1783) ci restituisce l'anima di un « giovane sensibile » e d'un « viaggiatore frenetico », in età matura osservatore sottile « attratto dallo studio dei meccanismi del mondo politico » (S. Rotta); notevole la sua profezia (in una confidenza al Pelli Bencivenni) di un futuro grande per la repubblica americana, costruita « sopra larghissima base da Franklin e compagni ». Basti qui la menzione di un'accorata, patriottica difesa (in una lettera a Galiani da Genova del 9 luglio 1772) delle prerogative degli antichi stati italiani, la celebre e da molti vituperata *Kleinstaterei* sempre minacciata dalla « chimera imperiale », cioè dalla politica di potenza di Maria Teresa e di Giuseppe II:

« La chimera imperiale è ancor più da temersi che la pontificia perché à battaglioni in vece di fanterie per supporti. La vostra corte [di Napoli] dovrebbe aiutarci anche per nobile sentimento del bene e del decoro d'Italia, mentre il teutonismo c'invade e vuol farci intisichire. Perché s'anno eglino a perseguitare, smungere, ed avvilire li antichi benché piccoli stati d'Italia? Forse per togliere il pregio di avere tante belle capitali etc. e ridurla alla condizione di tanti deserti quali sono quelli che frequentemente s'incontrano nel giro delle vaste monarchie? Il nostro Doge [G.B. Cambiaso] spende 180 mila ducati napoletani per fare da Sampierdarena a Campo Morone, prima posta verso la Lombardia, una strada carrozzabile che sia fuori del letto del torrente Ponzevera che talvolta impedisce e spesso rende incommoda quella comunicazione. Bella e generosa opera, proposta e condotta con una modestia personale della quale non posso darvi idea adeguata. Quando mai per esempio un conte Trautsmendorff reggente imperiale farebbe altrettanto? Napoli, paese ricco e benedetto da Dio, insalvaticò mentre fu provincia di casa d'Austria; se mai Genova per disgrazia lo diventa, si rivestirà di sterpi l'asperità del suo suolo, e si conteranno rare capanne di pescatori dove erano filze di palazzi ».

Ma naturalmente non solo voci di orgoglio municipale risuonano in bocca ai più *philosophes* tra gli uomini di lettere. Intorno a Girolamo Durazzo (1739-1809, cugino di Giacomo Filippo) si riunì un gruppo attento al dibattito politico europeo: nel 1773 apparve a Genova, con dedica al Durazzo,

una traduzione anonima, la prima in Italia (da attribuirsi forse all'avvocato L.A. Lupi), del secondo trattato di Locke sul *Governo civile*; nello stesso anno il veneziano Andrea Tosi dedicava ancora al nobile genovese il suo *Lo spirito dell'umanità e la presente felicità dell'uomo e delle nazioni*, intriso di filantropismo roussoviano. Più incisiva la figura di un altro giurista, il mentonese Ruffino Massa (1742-1829), editore e commentatore dei *Delitti e delle pene* di Beccaria e poi autore di un manuale di diritto privato, *Dell'abuso dei litiggi* (Genova 1785), in cui è teorizzata l'eguaglianza civile ed economica: sulla scorta di Rousseau, ma anche inseguendo i vecchi sogni dell'utopismo confessionale (immancabile la menzione del « cristianesimo felice » in Paraguay).

La poesia tentò di tener dietro a questo fervore filosofico. Interessante in questo senso il caso del padre scoliopio Clemente Fasce, cui sopra s'è già accennato (Genova 1725-1793, in Arcadia, Postisio Tarense), che salutò nel 1761 l'avvento al dogato del Lomellini con un fragoroso *Applauso poetico* in forma di canzone in endecasillabi e settenari che riprende i temi dell'illuminismo ormai in prospettiva europea:

Nuovo Prometeo con ardir felice
giunse questo di Giano inclito figlio;
ma alle stupende prove
di saper, di pietade, e di consiglio,
ch'egli già diede, e avvien che ognor rinove,
è teatro la Terra. Io ben comprendo
tai sensi; al suol discendo,
e tosto col pensier volando intorno
al bel Pianeta in cui facciam soggiorno
odo, o Signor, ch'alto di Te ragiona
l'Ebro, la Senna, il Po, l'Arno, il Sebeto,
e in ogni parte il Nome tuo risuona
d'immortal gloria onusto,
noto ovunque Piroo s'affretta, ed Eto
dal freddo Scita all'Etiopie adusto.

Nel 1768 Fasce fu chiamato a Parma, dove riabbracciò il suo vecchio maestro Frugoni e si legò con i dotti di quella grande corte (da Paciaudi a Della Torre di Rezzonico); ma caduto, per motivi non chiari, il progetto inizialmente affidatogli d'edizione degli *omnia* frugoniani (poi eseguito proprio dal Rezzonico), Fasce dal '73 fu di nuovo a Genova dove tenne sino

all'84 la cattedra di retorica nella neonata Università: il suo magistero ebbe speciale influenza su una generazione « che da lì a poco avrebbe attivamente contribuito al traumatico passaggio dalla Repubblica oligarchica alla Repubblica democratica » (A. Beniscelli).

Padre scolio anche Pier Niccolò Delle Piane (Genova, 1745-1819, in Arcadia, Roresindo Belidense): lui stesso associato all'Università, vi tenne l'insegnamento di logica e di metafisica; contribuì alla nascita dell'« Accademia Ligustica degli Industriosi » (1783), che riunì il meglio delle ultime due generazioni intellettuali in Liguria, da Lomellini a Celesia, da Fasce a Girolamo Serra, a Paolo Girolamo Pallavicini. « Industrioso » fu anche il *magnifico* Giambattista Ayroli (in Arcadia, Arete), il cui avvento al dogato nel 1783 Delle Piane festeggiò con una preziosa ode dove campeggia l'elogio del progresso tecnico ed economico, considerato primo scopo di un governo illuminato:

Vidi l'industria ligure
in variato arnese,
che dal tuo cor benefico
a farsi bella apprese.

Voi, simulacri splendidi,
a eternità devoti
di memorando esempio
ai più tardi nepoti.

Voi pinte a color vario,
immagini spiranti,
in cui spiega Liguria
i suoi trionfi e vanti.

Voi sì, che più veridiche
a noi ridir potete
qual fosse allor, che ascendere
miraste al trono Arete.

Il senso di questa parenesi non restò racchiuso nell'esercizio di pochi versi: ché Delle Piane ebbe parte attiva nella « Società patria per le arti e manifatture », dal 1786 emula a Genova dello spirito delle società economiche sorte un po' ovunque in Europa, soprattutto nel mondo tedesco. Di fronte alle aspre critiche rivolte all'oscuro lavoro di aristocratici e di borghesi, di

‘filosofi’ e di pratici riuniti nella Società, Delle Piane si sentì in dovere di intervenire, in un’adunanza del giugno 1794, con una serie sferzante di domande retoriche che suonano come un’efficace difesa dello spirito autentico dei lumi: «Le scuole aperte, e tuttavia dal favor de’ socj animate, sul cui modello alcune altre e nella Capitale e fuori se ne formarono; e le filature, le tessiture introdotte; e gli strumenti, le macchine somministrate; e i Maestri fatti venire e trattiene a sue spese; le scoperte, le invenzioni, le fabbriche son dunque così poca cosa, che ancor debbe la povera società il rimprovero meritarsi d’inefficace e d’inutile?». Che un poeta e professore di metafisica potesse entrare nell’agone della pubblicistica economico-politica non era cosa poi tanto inusuale a fine Settecento: nel 1793 Delle Piane aveva dato alle stampe a Genova un manualetto *De’ pomi di terra ossia patate*, che non sfigura nel panorama dell’agronomia italiana tradosettecentesca (alle patate era fra l’altro affidato il compito di contribuire a rimediare alla tragedia periodica delle carestie).

Con la figura del giurista Gaetano Marrè (Borzonasca 1772 - Genova 1825) travalichiamo di necessità i limiti dell’antico regime. In età napoleonica professore di diritto commerciale e poi anche di letteratura francese, Marrè è oggi noto agli studiosi soprattutto come autore di una *Vera idea della tragedia di Vittorio Alfieri* (1817), scritta per confutare le pagine di un altro giurista-letterato, Giovanni Carmignani. Ma qui è bene menzionare, a illustrazione del possibile connubio tra poesia e filosofia, una sua vivace versione in ottave del *Candide* di Voltaire, uscita anonima a Genova in due tometti nel 1797, vale a dire nel bel mezzo dei fervori rivoluzionari (Marrè, *homo novus*, non era, è il caso di sottolinearlo, pastore arcade). È divertente notare che un congiunto, il nipote Francesco Carrara, illustre penalista e senatore del Regno, con «infantile bassezza» (come ha severamente giudicato S. Rotta) s’impossessò nel 1877 del poemetto, spacciandolo per suo. Quell’aria di disinvoltato libertinismo che si respira nel *Candide* di Marrè (di poco precedente alla traduzione di Monti, pure in ottave, della *Pucelle* volterriana) poteva dunque piacere quasi un secolo dopo, in tutt’altra epoca storica. Ecco, a specchio, le due scene di seduzione (Pangloss e Paquette, Cunégonde e Candide) del primo capitolo del romanzo rese in versi italiani (canto I, ottave 18 e 23):

Un fisico faceano esperimento
che affanna dolcemente i petti umani;
era Pangloss con la scolara intento

della natura a penetrar gli arcani,
e volea la risposta a ogni argomento,
temendo i proprj sforzi o tardi, o vani;
l'ubbidiva la docile donzella
brunetta sì, ma graziosa e bella.

.

Cunegonda buon giorno a lui dir vuole,
ma nel parlare i termini confonde,
e più di sua confusìon si duole,
meno la voce al suo desir risponde;
Candido balbettò tronche parole,
che non minore agitazion nasconde,
e quel che proferiva, eragli ignoto:
tanto egli aveva il sangue e i sensi in moto.

Se il *ductus* eroicomico di Marrè non può rivaleggiare con la sapienza metrica e stilistica del Monti alle prese con la *Pucelle*, non è affatto peregrina la sua idea di rinverdire l'italianissima ottava per rievocare le peripezie del vizio e della virtù del prosastico *Candide*: questo Ariosto, o piuttosto Pulci, redivivo ben s'accordava alla libertà dei tempi nuovi.

4. *L'Arcadia in rivolta?*

Nell'anno 1789, destinato a diventare memorabile in Europa per motivi *non* letterari, a Genova apparvero in concorrenza tra loro due antologie che aspiravano a compiere un bilancio della poesia ligure nella seconda metà del secolo. La prima antologia (dedicata a Girolamo Durazzo) portava la firma dell'avvocato Francesco Giacometti, accademico «industrioso», contribuatore della «Società patria» e poeta arcade come Alcimelo Egretteo (*Saggio delle opere de' poeti liguri viventi*, presso Scionico); l'altra (con dedica a Paolo Girolamo Grimaldi) era dovuta ad Ambrogio Balbi, letterato di cui non molto sappiamo, salvo che anche lui aveva il suo seggio in Arcadia, col nome di Eurimeno Geronteo, e in tarda età si diletto d'erudizione storica (*Versi scelti de' poeti liguri viventi nell'anno 1789*, da Franchelli). Solo diciotto i poeti antologizzati da Giacometti, che per altro aveva programmato un secondo tomo, mai stampato; ben trenta gli autori ospitati da Balbi, il quale nella prefazione si era azzardato a spiegare, quasi in termini montesquiviani, le cause politiche della debolezza (qualitativa non quantitativa)

della Musa ligure: «Sembra che in uno Stato monarchico – aveva scritto –, più che in un libero, debba ragionevolmente fiorire la poesia», l'onore poetico cercato nelle corti producendo una «nobil gara eccitatrice di emule produzioni», mentre la repubblicana virtù nutriva semmai liberi pensieri; ma i nomi di Cavalli, di Chiabrera, di Frugoni sono richiamati tipicamente ad attestare la dignità della tradizione patria. È soprattutto il gusto frugoniano a dominare nella scelta di Balbi, con abbondante florilegio di prodotti d'occasione; mentre Giacometti ha una predilezione per la poesia storica e sentenziosa, eventualmente contaminata col gusto lugubre: di qui la cospicua presenza di versi del somasco Bernardo Laviosa, già allievo di Fasce all'Università (Palermo 1736 - Genova 1810), che aveva inseguito il gran modello dantesco e s'era anche distinto per la virulenza della sua polemica antifilosofica (in un non memorabile capitolo su *Le agonie e la morte di Voltaire*). Più autentica la vena di Girolamo Serra (Genova 1761 - 1837), altro «industrioso» antologizzato sia da Balbi sia da Giacometti, che nel lungo poemetto *La cena di Erode* aveva con nettezza disegnato i confini tra libertà degli antichi e libertà dei moderni:

Dolce è dall'alme sedi, ove fuggendo
si ricovrò la libertà latina,
l'orme spiar, che il Dispotismo stampa,
orme di sangue, e benedir dappoi
nell'auree leggi, e i sociali patti
ne' Cittadini d'amor patrio caldi
d'una libera patria il caro freno.

Non è un caso che l'autore di questi versi sia stato tra gli aristocratici che assecondarono la rivoluzione ed entrarono poi a far parte della classe dirigente dell'Italia napoleonica; Serra provò anche a dare una giustificazione storico-erudita della propria parabola nella giovanile *Storia de' Liguri* (Genova 1797), poi confluita in una più matura *Storia della antica Liguria* (Genova 1834), che è paradossale ma pur «orgogliosa rivendicazione dell'antichità e dell'autonomia della Liguria» (C. Farinella). Quando nel '97 la rivoluzione bussò alle porte della Repubblica furono molti, anche in Arcadia, ad assaporare l'ebrezza della libera discussione consegnata all'alea di decine di giornali e di fogli volanti. Proprio a un foglio che recava le fatidiche insegne «libertà - eguaglianza» Giacometti affidò un suo forte sonetto *Sull'Italia*, che raduna un bel numero di luoghi comuni destinati a larga fortuna:

Per servir sempre o vincitrice o vinta,
Italia più non sei; scuotiti: forte
gridano i Galli amici alle sue porte,
la scimitarra di ostil sangue tinta.

Scuotesi, s'alza, e del suo ferro cinta
spezza, calpesta il giogo e le ritorte;
di voler giura o Libertade o morte,
e Tirannia cacciar sotterra estinta.

Nel febbraio del 1798 lo stesso Giacometti argomentò sul giornale del « Circolo costituzionale di Genova » intorno allo stretto nesso esistente, teste Montesquieu, tra istruzione, virtù e libertà. Molti insegnanti e chierici, come altre volte accadrà nella storia, quasi a un tratto si scoprirono rivoluzionari. Lo scolopio Celestino Massucco (Cadice 1748 - Genova 1830), all'Università professore di retorica, tante volte col nome di Olimpio Fenicio laudatore in Arcadia di nozze e dogati e anche autore di una compunta canzone sulla *Necessità della religione pel buon ordine del governo* (1789), mostrò un bel-l'ardore giacobino traducendo il *Contratto sociale* di Rousseau (1797) e poi il *Cajo Gracco* di Marie-Joseph Chénier (1798). E scrivendo versi. Per esempio, in morte dell'avvocato Sebastiano Biagini, già membro della Commissione legislativa cui si doveva la nuova costituzione, vittima nel febbraio 1799 di un episodio di violenza politica che fece molto scalpore:

Di Libertà sul Ligure terreno
primogenito Figlio, i detti suoi
risuonano sul labbro infin d'allora,
che al giogo curvi d'usurato impero
gemevan muti i popoli, ed inerti
dir non sapeano ancor: suoi dritti ha l'uomo.
Pur cadesti tu il primo, e per qual mano!
Per man di un empio, che al tuo fianco spesso
vide affoltarsi i miseri, e conforto
da tua destra ritrarne, e da tua voce.

Anche l'ex gesuita Francesco Saverio Massola (o Mazzola, nato a Genova nel 1740), pastore arcade Isimbrio Messenio, allievo di Oderico e professore di eloquenza all'Università, s'era sentito in dovere di salutare (in prosa) la nuova stagione con un discorso *Nell'innalzamento dell'Albero della Libertà*

fatto da' cittadini scolari nel giorno 13 luglio 1797. I suoi accenti, educati ad un'antica scuola di negazione e di distinzione, sono a dire il vero abbastanza moderati nel raccomandare agli studenti, quasi ignari dell'antico «servaggio», l'ubbidienza ai nuovi legislatori:

«Dal seno de' gementi vostri genitori siete passati al seno di una Patria libera, senza quasi aver avuto il rossore di conoscenze schiave; questa Patria vi abbraccia oggi teneramente, come le sue più belle e coscienti speranze. Voi già disegna di formare un Popolo degno di sé, della Religione, e di quella Democratica Costituzione che tramandar dovrete intatta alla succedentesi generazione. Voi sarete l'oggetto più tenero de' suoi voti, come formate ora l'oggetto delle sue più tenere compiacenze. Ella ne' suoi savissimi Rappresentanti ha già colle sue sagge sanzioni e decreti fatto intendere, che due cose infra tutte contribuiscono a stabilire e mantenere inviolabile e ferma una saggia Democrazia: il buon costume, e la pubblica istruzione della Gioventù, principio in cui convengono tutti i più profondi politici, tutti i più saggi legislatori».

Forse dettate da sincera convinzione, forse imposte dalle circostanze, queste parole di un professore che s'era formato ed era vissuto sotto tutt'altri padroni sono tipiche della Liguria (e dell'Italia) alle prese con novità inaudite e inaspettate. Anche i giudiziosi consessi nati all'ombra della Colonia arcadica, o magari in dialettica opposizione ad essa, parevano ormai un retaggio del passato. La poesia stessa segnava il passo. Tra i più giovani che avevano fatto appena in tempo ad entrare in Arcadia è giusto menzionare infine il nome di un provinciale d'ingegno, Ambrogio Viale, nato nel Ponente, a Cervo, nel 1770, e lì precocemente morto nel 1805. Viale pubblicò versi prestissimo in occasione di un *Serto poetico* (1787) dedicato all'arcivescovo di Genova Giovanni Lercari (un gran nemico, sia detto di passaggio, dei gian-senisti), firmandosi con uno pseudonimo arcadico certamente singolare, se paragonato ai tanti nomignoli grecizzanti ch'erano di moda: Il Solitario delle Alpi. La scelta si spiega forse col carattere appartato di quel giovane: che per altro fu associato agli Industriali e poi entrò a Torino (dove fu segretario, sino al 1794, del rappresentante della Repubblica, Giambattista Oderico, fratello di Gasparo Luigi) nell'Accademia dei Filopatridi, divenendo amico di Prospero Balbo e di Diodata Saluzzo Roero. È probabile che la fama che Viale ha goduto di poeta preromantico (per W. Binni «*il poète maudit dell'epoca*») dipenda più da quell'originale *nom de plume* che dalla sostanza della sua poesia, consegnata a una fitta, quasi febbrile produzione editoriale: dai *Canti* (Genova, 1792) ai *Versi* (Torino, 1793), alle *Rime* (Genova, 1794); del 1789 è una tragedia, *Martesia*, ispirata al mito delle Amazzoni. In realtà, accanto a molte cose d'occasione (egloghe, canzonette, sonetti), troviamo

in Viale componimenti lugubri e malinconici, che si potranno definire ‘ossianici’ o ‘younghiani’: non tanto nuovi per l’Italia, appena un po’ più insoliti in Liguria (dove però c’era stato in questo senso qualche tentativo del vecchio Laviosa). Insomma, solitario sì, ma in buona compagnia: un po’ come quella Diodata Saluzzo che solo l’amicizia del Manzoni e del di Breme poté trionfalmente trasportare nel campo romantico. Viale ha forse i suoi momenti migliori in certe terzine in cui l’ossequio sociale lascia spazio a un accento grave e mesto, forse ancora incondito ma indubbiamente personale. Così nei versi in morte del « ministro plenipotenziario della Serenissima Repubblica di Genova », Giambattista Oderico:

Sede la notte nell’opaco mondo
largo fasciando con l’antico manto
l’umile terra, e l’oceàn profondo.
Tacea la stirpe de’ mortali intanto,
e nel condenso tenebroso orrore
vegliava io sol fra l’amarezza, e il pianto,
e trafitto da barbaro dolore
volvendomi dall’uno all’altro lato
iva bramando invan pace, e sopore;
ché della Patria mia l’alto Legato
rapidamente in brevi giorni spento
per man d’acerbo ineluttabil fato
forte mi stava in mente fisso, e cento
m’intorniarono l’animo affannoso
immagini di lutto, e di spavento.

C’è un po’ di Dante in questi versi, e anche qualche reminiscenza classica passata attraverso la mediazione alfieriana; elementi che ritroviamo in una meno felice ‘visione’ in tre canti intitolata a *Erminida*, sorta di Beatrice che appare al poeta in un aldilà dove la fede cristiana sembra più una scommessa che una certezza. Viale, che di politica e di rivoluzioni si sarebbe occupato, a Genova, poco e mal volentieri, cercò, senza trovarla, una poesia nuova rispetto ai tanti esercizi che lui stesso, ragazzo, aveva diligentemente eseguito in Arcadia. La sua breve parabola non è indegno sigillo a un secolo che avidamente aveva festeggiato le occasioni della vita, finendo col celebrare, in involontaria gara, i trionfi della morte.

Nota bibliografica

Una preziosa guida bibliografica alle sillogi poetiche settecentesche in: S. NETTUNO, *Raccolte poetiche del Settecento genovese*, in « La Berio », XIX/1-2 (1979), pp. 5-111. L'età di transizione tra Barocco e Arcadia è stata studiata da E. GRAZIOSI, *Da capitale a provincia. Genova 1660-1700*. Prefazione di F. CROCE, Modena 1993; i giudizi su Pastorini di B. CROCE, in *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari 1929, pp. 377-378, e in ID., *La letteratura italiana del Settecento*, Bari 1949, pp. 28-36; sul bombardamento del 1684: *Il bombardamento di Genova nel 1684*. Atti della giornata di studio (Genova, 21 giugno 1984), Genova 1988. Per Figari vedi anche L. SPERA, in *Dizionario biografico degli italiani*, 47, Roma 1997, pp. 547-548. In generale, sulla poesia settecentesca: A. BENISCELLI, *Il Settecento letterario*, in *La letteratura ligure. La Repubblica aristocratica (1528-1797)*, Genova 1992, II, pp. 227-296; sulla prima Arcadia: ID., *G.B. Casaregi e la prima Arcadia genovese*, in « La Rassegna della letteratura italiana », 80 (1976), pp. 362-385; C. RANIERI, *G.B. Casaregi. Un petrarchista arcade della Colonia Ligustica*, in « Atti e memorie dell'Arcadia » [Convegno di studi per il III Centenario dell'Arcadia], s. III, vol. IX, fasc. 2°-3°-4° (1991-1994), pp. 201-216; per brevi notizie biografiche su Casaregi: N. MEROLA in *Dizionario biografico degli italiani*, 21, Roma 1978, pp. 176-177. L'opera di riferimento su Frugoni rimane: C. CALCATERRA, *Storia della poesia frugoniana*, Genova 1920; una bibliografia aggiornata nell'ampia 'voce' di G. FAGIOLI VERCELLONE, in *Dizionario biografico degli italiani*, 50, Roma 1998, pp. 622-627. Per la storia politica del secondo Settecento: C. BITOSI, « *La Repubblica è vecchia* ». *Patriziato e governo a Genova nel secondo Settecento*, Roma 1995; sulla rivolta del 1746: F. VENTURI, *Settecento riformatore. Da Muratori a Beccaria (1730-764)*, Torino 1969, pp. 198-271; negli Atti del Convegno del 1996, *Genova, 1746: una città di antico regime tra guerra e rivolta*, a cura di C. BITOSI e C. PAOLOCCI, Genova 1998, è compreso anche lo studio di D. ORTOLANI, *Dalla storia all'epopea: la Genova liberata di Girolamo Maria Doria*, I, pp. 233-278; il commento di Firpo a De Franchi in: E. FIRPO, *Poesia dialettale genovese*, Genova 1981, pp. 44-47.

In generale, sull'erudizione: *Erudizione e storiografia settecentesche in Liguria*. Atti del Convegno (Genova, 14-15 novembre 2003), a cura di C. BITOSI, Genova 2004 (alle pp. 365-409 è pubblicato il carteggio dell'Oderico col nipote: M. TRAVERSO, *L'interpretazione dell'antico tra cultura e religione nel carteggio Carrega-Oderico*). Notizie e bibliografia su Lagomarsini: F. ARATO, in *Dizionario biografico degli italiani*, 63, Roma 2004, pp. 70-73; per Degola: E. CODIGNOLA, *Carteggi di giansenisti liguri*, Firenze 1941-1942, III, pp. CIII-CCLIX; M. CAFIERO in *Dizionario biografico degli italiani*, 36, Roma 1988, pp. 178-186.

Sull'illuminismo ligure: S. ROTTA, *Idee di riforma nella Genova settecentesca e la diffusione del pensiero di Montesquieu*, in « Il movimento operaio e socialista in Liguria », VII (1961), pp. 205-284; allo stesso studioso si deve la pubblicazione degli epistolari di Lomellini e di Celesia: *Documenti per la storia dell'illuminismo a Genova: lettere di A. Lomellini a P. Frisi*, in *Miscellanea di storia ligure*, I, Genova 1958, pp. 191-329; ID., *L'illuminismo a Genova: lettere di P.P. Celesia a F. Galiani*, Firenze 1971. Le *Notti Alfee* di De Soria sono state pubblicate da C. BITOSI, « *La Repubblica è vecchia* » cit., pp. 205-237. Sull'Accademia Durazziana: D. PUNCUH, *I manoscritti della raccolta Durazzo*, Genova 1979; D. PUNCUH - A. PETRUCCIANI, *G.F. Durazzo (1729-1812). Il bibliofilo e il suo « Cabinet des livres »*, Genova 1996. Su Fasce: A. BENISCELLI in *Dizionario biografico degli italiani*, 45, Roma 1995, pp. 217-219; su Delle Piane: A. POSSENTI in *Dizionario biografico dei liguri*, 5, Genova 1999, pp. 149-152. Sul Marrè letterato:

E. VILLA, *Genova letterata e giacobina*, Genova 1990, pp. 71-101; per la versione del *Candide*: S. ROTTA, *Voltaire in Italia. Note sulle traduzioni settecentesche delle opere voltairiane*, in « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere, storia e filosofia », XXXIX (1970), pp. 387-444 (416-417).

Per i rapporti con la Francia nel secondo Settecento: R. BOUDARD, *Gènes et la France dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle (1748-1797)*, Paris 1962. Sulle antologie di Balbi e Giacometti: F. ARATO, *La Musa Ligure. Due antologie poetiche di fine Settecento*, in *Loano 1795. Tra Francia e Italia dall'ancien Régime ai tempi nuovi*. Atti del Convegno (23-26 novembre 1995), Bordighera-Loano 1998, pp. 397-412. Per Laviosa: C. CALCATERRA, *B. Laviosa*, in *Dante e la Liguria. Studi e ricerche*, Milano 1925, pp. 193-206. Su G. Serra: C. FARINELLA, *Gli anni di formazione di Gio. Carlo e Girolamo Serra*, in *Loano 1795* cit., pp. 55-127. Su Massucco: L. PICANYOL, *Gli scolopi nella Università di Genova*, Roma 1940, pp. 23-47. Su Viale: C. CALCATERRA, *Il nostro imminente Risorgimento. Gli studi e la letteratura in Piemonte nel periodo della Sampaolina e della Filopatria*, Torino 1935, pp. 609-613; W. BINNI, *Preromanticismo italiano*, Napoli 1959², pp. 255-260; G. PAPARELLI, « *Il passero solitario* » del Leopardi e « *La passera solitaria* » di A. Viale, in *Leopardi e il Settecento*. Atti del I Convegno di studi leopardiani (Recanati, 13-16 settembre 1962), Firenze 1964, pp. 459-469.

La letteratura in Liguria fra Ottocento e Novecento

Federica Merlanti

I. L'Ottocento

1. *Dalla Restaurazione all'Unità d'Italia*

Quando nel novembre 1814 il Congresso di Vienna sancì l'annessione della Liguria al Regno di Sardegna, la lunga storia della Repubblica genovese conobbe solo la sanzione di una perdita di autonomia e privilegio consumatasi a gradi nel quadro delle profonde trasformazioni economiche, ideologiche e sociali d'Europa e sotto l'onda d'urto della Rivoluzione francese. L'ascesa di una borghesia mercantile capace di contrastare l'egemonia economico-politica di una nobiltà tradizionalmente dedita ai commerci e alla finanza, la prossimità geografica alla Francia, centro irradiatore di messaggi democratici e rivoluzionari, e il radicamento nei ceti medi e nel clero di un giansenismo dalla forte tensione morale e dall'implicazione repubblicana delineano un quadro di antiche e recenti contraddizioni e di fermenti innovatori destinato ad amplificare la diffidenza e l'ostilità nei confronti dello Stato sabauda. Gli ordinamenti monarchici e la politica protezionistica di quest'ultimo, inoltre, tutta rivolta ad una "prospettiva di terra", non poteva che frustrare propensioni e memorie di una municipalità nutrita delle glorie della potenza marinara dal proverbiale fasto e ricchezza.

Ricordi della storia patria e fasti della Repubblica aristocratica vengono ripercorsi da una ricca storiografia e letteratura primo ottocentesca, interprete non sempre retriva della cultura conservatrice dominante conforme ai principi della Restaurazione. A far da controcanto al gusto classicista e prezioso sopravvivate nell'alta società si impongono, da una parte, voci autorevoli come quella del padre Giambattista Spotorno (1788-1844), erudita, docente di Eloquenza latina, direttore della civica Biblioteca Berio e del «Nuovo Giornale Ligustico» – ma, accanto alla sua, quelle di Girolamo Serra, Carlo Varese, Michele Giuseppe Canale e, nell'ambito della storia dell'arte, Federico Alizeri – o firme rinomate della levatura di Felice Romani (1788-1865), giornalista-funzionario di Carlo Alberto, poeta «celebratore» di memoria

chiabresca e arcadica che seppe, però, convertire in valore i limiti del solido e buono gusto classico e, nell'abile confezione dei suoi ammirati «bellissimi versi», nella contaminazione delle fonti, nelle calibrate inserzioni pre-romantiche, diventare ricercato librettista per il Teatro alla Scala, Donizzetti e Bellini; dall'altra si distinguono aperture illuminate come quella del marchese Gian Carlo Di Negro (1769-1857). Lodato da Stendhal in *Voyages en Italie* (1828) e noto ai letterati d'Europa, il nobile Di Negro, liberale e cattolico, autore in proprio di componimenti encomiastici di matrice settecentesca e di successiva ispirazione religiosa e manzoniana, fu soprattutto l'animatore di un salotto che accolse fra gli altri Monti, Giordani, Manzoni, Paul de Musset e Balzac.

L'orgoglioso spirito d'indipendenza e i valori della storia repubblicana sarebbero andati a fecondare il più ampio campo dell'unità nazionale facendo di Genova e della Liguria uno dei poli delle rivendicazioni unitarie e sostenendo, a ridosso dell'impresa di Pisacane e in preparazione di quella dei Mille, salpati nel 1860 dallo scoglio di Quarto, un decennio di attese, cospirazioni e tentativi insurrezionali. A costituirne il sostrato il diffuso malcontento, la circolazione delle più mature idee di progresso, patria e democrazia veicolate dai viaggiatori ed esuli meridionali convogliati dal porto, la mobilitazione dell'opinione pubblica promossa dai liberali e la diffusione della lezione repubblicana attiva presso una generazione di giovani studenti e intellettuali raccolti in cenacolo intorno alla figura carismatica di Mazzini.

Nel quadro composito appena delineato la biografia intellettuale di Giuseppe Mazzini (1805-1872) conduce a sintesi opposte istanze e nell'orizzonte sovranazionale e, poi, sovranazionale del suo progetto bene incarna quello spirito proteso a scavalcare i confini ristretti della piccola patria ligure per abbracciare una prospettiva e direzione di pensiero alte e nobili del proprio tempo nel quale, sin dalle pagine introduttive di questa storia letteraria, si è individuata l'essenza dell'anima ligure. La forte componente romantico-spiritualistica, alimentata alle fonti del severo moralismo dell'educazione materna e degli ambienti giansenisti e trasfusa nelle ampie letture della giovinezza e nella successiva maturazione democratica e laica, impresse alla ricerca mazziniana la direzione obbligata della traduzione della scrittura in azione: un'azione esperita in primo luogo attraverso la parola, di predicazione e di proselitismo, in accezione profondamente messianica.

L'esordio letterario, partecipato dai giovani compagni (Giuseppe Elia Benza, Filippo Bettini, il già menzionato Canale, i fratelli Ruffini), avvenne sulle colonne di un foglio di modesto taglio economico e commerciale come

«L'Indicatore genovese», dove, però, la battaglia culturale dei mazziniani animò sul terreno genovese l'opposizione tra romanticismo e classicismo che vedeva schierarsi all'opposto fronte il «Giornale Ligustico di Scienze Lettere ed Arti» guidato da Padre Spotorno e ispirato alle posizioni di Monti e all'impostazione di gusto della «Biblioteca italiana». Alla soppressione del periodico, nel 1828, la riflessione di Mazzini, congrua all'anima operativa e non individualista del romanticismo italiano auspice del Risorgimento, proseguì sulle pagine dell'«Indicatore livornese» di Francesco Domenico Guerrazzi e sull'«Antologia» di Giovan Pietro Vieusseux, scopritore primo dell'attività giornalistica del genovese articolata da subito nello stretto intreccio di impegno etico e politico e di critica militante (provvista di acuti strumenti interpretativi e di autentica conoscenza del panorama letterario italiano ed europeo, precorritrice nell'indicare le basi di generi di prossima, fortunata diffusione quali il melodramma romantico e capace di emanciparsi per esempio sia dalla appassionata e coinvolta lettura dell'*Ortis* foscoliano sia dall'attraversamento ideologicamente orientato dell'opera manzoniana) e proseguita con innumeri iniziative pubblicistiche. Un'attività tesa a sostenere, con intatta coerenza, le idee di progresso, di nazione e di condivisa partecipazione dei popoli al «genio europeo» e a perseguire un progetto di letteratura come magistero civile, voce della moderna civiltà e strumento di perfettibilità sociale.

Il valore di un primo organico tentativo di dare vita ad una organizzazione democratica sovranazionale va indicato come prioritario nell'inesausta attività cospirativa di Mazzini, dall'iscrizione nel 1827 alla Carboneria alla successiva presa di distanze, alla costituzione della Giovine Italia (1831) prima e della Giovine Europa (1834) poi. Mazzini accompagnò dalle terre di un precoce e mai terminato esilio, fra adesione e dissonanza, imprese fallimentari e profondi ripensamenti, minati alle fondamenta dalla ridotta forza di penetrazione e dalla limitata capacità operativa del proprio programma, le vicende di un movimento rivoluzionario del quale difese instancabile la prospettiva unitaria e l'affluire dell'unificazione del paese natale al suo compimento per alvei in buona misura assai diversi da quelli indicati. Ligure, sì, nelle radici, recuperate e soppesate a molti anni di distanza nelle *Note autobiografiche* (edite solo nel 1935), ma italiano e europeo nella formazione e nell'azione.

Quanto diretta fu per Mazzini fu la partecipazione al movimento rivoluzionario, con una produzione di scritti interamente versata nel dibattito culturale e nell'interpretazione politico-sociale del fatto letterario, tanto mediato dal filtro della letteratura fu invece il coinvolgimento di Giovanni

Ruffini (1807-1881), inscrivibile in un percorso inverso che dalla militanza e dalla fuga fortunosa in Francia lo condusse, nello snodo del Quarantotto, al distacco dal gruppo democratico ligure e da Mazzini, seguito fino all'esilio londinese, e all'avvicinamento alla monarchia sabauda con incarichi ufficiali di parlamentare e ambasciatore. Un alone romantico e nostalgico avvolge la rivisitazione, memoriale e fantastica insieme, dell'Italia risorgimentale e della generazione che ne fu protagonista affidata a *Lorenzo Benoni or Passages in the Life of an Italian*. Scritto in inglese e pubblicato a Edimburgo nel 1853, il romanzo offre un'immagine suggestiva della Genova della cospirazione: sebbene si proponga di suscitare, a partire dalla lingua scelta per la stesura, nuovo consenso intorno alla causa italiana accarezzata e mitizzata dai liberali britannici di inizio secolo (e rilanciata in seguito nell'ottica della "soluzione piemontese" anziché dell'insurrezionismo mazziniano) e nonostante riservi un articolato ritratto di fascino ed eloquenza al personaggio di Fantàsio-Mazzini, Ruffini non può a meno di venare di affettuosa ironia il fervore degli ideali che avevano rafforzato le premesse di un'intera epoca.

Dal punto di osservazione della Gran Bretagna Ruffini avrebbe dedicato alla terra d'origine anche un secondo romanzo latamente investito di messaggi patriottici ed esplicitamente orientato ad un intento propagandistico. A conoscere, tuttavia, speciale risalto nel *Doctor Antonio* (uscito nel 1855, ancora per i tipi della Constable di Edimburgo), storia d'amore fra un esule napoletano e una giovane inglese in viaggio di salute per l'Italia, è piuttosto la cornice paesaggistica della Riviera ligure di ponente, asilo, è pur vero, dei patrioti meridionali sfuggiti al processo borbonico del 1849, ma non di meno meta già privilegiata degli itinerari turistici, culturali e terapeutici del viaggiare ottocentesco. La meravigliosa cornice che da Nizza conduce a Genova, – la *route de Gênes* che Napoleone e, in seguito, i Savoia tracciarono rompendo l'isolamento da terra della regione e che tutta un'iconografia di pittori-viaggiatori nel corso del XIX secolo consegnerà in stampe e disegni ai propri *carnets de voyage* (per i quali si rimanda al catalogo della mostra curata nel 2002-2003 da Domenico Astengo e Giulio Fiaschini) –, il profilo aspro e seducente di una terra nella quale si leggono «l'operosità e l'industria di una razza vigorosa e gentile» sono fermati, con l'immane corredo di *topoi*, di esotismo e pittoresco, nel più avvincente e fortunato *Baedeker* in veste narrativa che la Liguria dei "grandi viaggiatori" forse conosca. Tanto più inusuale perché opera di un genovese con radici familiari nella costa ponentina (a Taggia erano le origini e i possedimenti della nobile ascendenza materna), presto marcata dall'impronta

des anglaises, e non di un illustre scopritore straniero, come la tradizione odeporica, poetica e narrativa, insegna essere proprio e ricorrente della storia della letteratura in Liguria.

Scrivendo e pubblicando in un tempo che non vedeva ancora compiuta l'unificazione d'Italia, Ruffini fu e resta ancora, a dispetto della frattura maturata e ricomposta attraverso la stessa scrittura, un "letterato mazziniano". Nell'alone di ardente impeto ideale del proprio mentore venne, invece, spesa l'esistenza di Goffredo Mameli (1827-1849), appassionata e breve come si addice al profilo leggendario di un eroe romantico. Esattamente quale negli *Scritti editi e inediti* lo consegnarono alla posterità il maestro Michele Giuseppe Canale (1849) e il suo secondo editore, Anton Giulio Barrili (1902), attento a rintracciare le coordinate romantiche della formazione (Hugo, de Lamartine, Byron, De Staël, George Sand, Foscolo e Guerrazzi) compiuta nei salotti patrizi della Genova sabauda e negli ambienti universitari dove covavano le ideologie insurrezionali e a raccoglierne gli scritti politici fin sulla soglia della tragica morte sulle barricate erette a difesa della Repubblica Romana. Ancora valida resta per Mameli l'indicazione di un lontano saggio di Carducci (1872), per il quale il «poeta idealistico» della prima giovinezza deve essere distinto dal «poeta repubblicano dell'azione», i cui canti corali, civili e politici dialogano strettamente con le lettere di Mazzini e con i fermenti magmatici e contraddittori della Genova pre-quarantottesca. Da lì muovendo, ma immediatamente traguardando fuori dall'orizzonte municipalistico, la ricerca di Mameli andò inseguendo l'idea superiore di una grande patria per riversarsi, non da ultimo, nel 1847 nell'inno *Fratelli d'Italia*, musicato a Torino da un altro genovese, il maestro Michele Novaro.

Se il fallimento dell'insurrezione di Genova organizzata da Mazzini nel 1834, con le severe misure repressive ad essa seguite, aveva rilanciato la linea moderata della classe dirigente, favorendo la progressiva conciliazione con il governo sabauda, da Genova, a conclusione di oltre un decennio di solo apparente normalizzazione, forze intellettuali e braccia armate si levarono per prendere parte attiva ai moti del 1848-1849. Sceso alla stazione Principe, reduce da Custoza, il 1° ottobre 1849 Giuseppe Garibaldi rilanciava inoltre da questa città il programma mazziniano e repubblicano definendo Genova «centro della vita Italiana» e investendola dell'«iniziativa del nuovo movimento italiano». Il clima era quello di una riorganizzazione dei fronti, con la stampa e la pubblicistica aperta, sebbene non sempre come espressione di un'opinione pubblica diffusa, agli opposti schieramenti e al contributo degli esuli meridio-

nali, come il napoletano Carlo Pisacane, dal profondo radicamento negli ambienti liguri e partito proprio da Genova, dalla casa sui colli di Albaro, per l'impresa di Sapri. L'epopea garibaldina avrebbe strettamente avvinto i piani del pensiero e dell'azione infiammando il lungo, precedente travaglio ideologico. Solo alla prova delle tensioni e contraddizioni del neo costituito Regno d'Italia lo slancio eroico sarebbe andato progressivamente smorzandosi, trascolorando via via nella fitta memorialistica dei reduci dai toni enfatici e leggendari utilizzati da Giuseppe Cesare Abba (1838-1910) nel suo *Da Quarto al Volturno. Noterelle d'uno dei Mille* (1880) alla rievocazione composta e diseroicizzante condotta in *Con Garibaldi alle porte di Roma* (1895) da Anton Giulio Barrili (1836-1908), più volte al fianco del generale nizzardo sui campi di battaglia e direttore del suo giornale, « Il Movimento », dal 1860 al 1875.

2. Anton Giulio Barrili

Iniziata e finita nel savonese, la vita di Barrili (all'anagrafe Anton Giulio Barile) trascorre per gran parte a Genova, dove frequenta corsi di diritto, si laurea in Lettere e Filosofia, svolge l'attività giornalistica e pubblica i primi romanzi. E sempre a Genova compie la sua carriera universitaria, come professore di Letteratura italiana e come Rettore, e diviene membro attivo della Società Ligure di Storia Patria, sorta nel 1858 con lo scopo affermare fuori dai confini municipali il prestigio della tradizione locale. Proprio per conto di questo Istituto, come visto, Barrili avrebbe curato l'edizione dell'opera di Mameli.

Il profilo dello scrittore si delinea netto nella figura del “professionista” della carta stampata e delle lettere. Ardente polemista e difensore della causa patria egli rimane anche una volta smesse le armi, a dispetto dell'avvilente prevalere della ragione di Stato su ideali inconciliabili con il compromesso e tali da indurlo a interrompere nel 1879 la breve parentesi di deputato della sinistra per l'incompatibilità con il trasformismo di Depretis. Animato da una fede garibaldina resistente agli attacchi di successivi ripensamenti, Barrili fece sentire pressoché ininterrottamente la sua voce dalle colonne dei giornali, ispirando le pagine e i discorsi più partecipati all'attività dei giovani mazziniani e all'eroismo dei garibaldini. Ma la grande notorietà di cui poté godere ai suoi tempi è da ricondursi soprattutto alla vastissima produzione narrativa, arrivata a contare una sessantina di volumi, molti dei quali fecero la fortuna dell'editore milanese Treves che li “rilevava” dalle colonne dei periodici (tentazione e quotidiana pratica del mondo giornalistico e letterario non solo genovese

almeno fino al primo scorcio del Novecento) per pubblicarli nelle proprie collane. Una produzione di qualche significato e valore nel filone del romanzo popolare e d'appendice, non foss'altro che per la versatilità, per la capacità di restituire l'invenzione con l'evidenza del vero, per l'accorta dosatura di artifici e variazioni su di una formula collaudata e per l'abilità con cui l'autore riusciva ad assecondare e a saziare i gusti del suo pubblico.

Assestatosi con gli anni sulle posizioni della sinistra filo-democratica e benpensante, Barrili vive e condivide anche nella scrittura i valori e le aspirazioni della media borghesia colta e civile (dalla difesa delle virtù domestiche all'esaltazione del senso civico): dosa l'avventura, stempera torbidi istinti e passioni, mira a commuovere non certo a turbare. L'ironia lieve, il gusto delle rappresentazioni sfumate, l'impegno morale e l'opzione per quanto di ideale, eroico e, di conseguenza, non comune vi è nell'agire umano finiscono con lo sviare l'attenzione dall'attualità più brutale. Non stupisce pertanto se, sorprendentemente convocata da Barrili al confronto con il fortunato sottogenere del *feuilleton* rappresentato dai *Mystères*, quella che mostra il suo volto nelle pagine de *I misteri di Genova. Cronache contemporanee* (1867-1870) si rivela una città dall'aspetto pudico: manca, diversamente dalla maggior parte dei *Misteri* italiani moltiplicatisi sull'onda del successo del modello francese dei *Mystères de Paris* di Eugène Sue, l'indugio sulle lordure dei suoi bassifondi, su turpitudini e immoralità.

Non ignorava Barrili di trovarsi di fronte ad una media città del neonato stato italiano, un braccio periferico di un organismo che ancora faticava a tenersi in piedi, senza il degrado sociale di un sud fortemente arretrato e lontana ancora dal generale risveglio economico del nord e dagli altrettanto cronici problemi della modernità – altrove in Italia elementi sufficienti a ispirare variazioni sul modello romanzesco affermatosi nel clima politico e sociale della Francia alla vigilia del Quarantotto –. Ne conosceva, tuttavia, la consuetudine di relazione con genti straniere e, del pari, la orgogliosa memoria autonomista, accresciuta dalla sofferta esperienza di “annessa suo malgrado” al Regno sabauda e dal ruolo di primo piano rivestito nella recente storia unitaria quale centro di democrazia militante e moralità.

Alla carenza dei requisiti dell'ambiente e alla mancanza di predisposizione ad uno scavo nelle brutture e nelle più nascoste “patologie” del sociale Barrili scelse dunque di sopperire sostenendo l'economia generale di un genere narrativo che sceglie l'ambientazione in riconoscibili contesti urbani e la contiguità tematica con la cronaca cittadina sulle trame cospirative

dei giovani mazziniani e riscattando nella gravidanza e “visibilità” degli avvenimenti storici considerati quanto di preconstituito e usurato dettava la “ricetta” di un genere narrativo di evasione. L'idillio amoroso prediletto dal romanziere, dispiegato in un consueto repertorio di storie tribolate, si intreccia così al motivo politico-patriottico: la preparazione e la successiva disfatta dei moti del luglio 1857, organizzati per sostenere l'impresa di Carlo Pisacane, e il contrasto fra i propugnatori degli ideali liberali e riformistici e i fautori del vecchio ordine, la cui roccaforte genovese era nella fitta rete di intromissioni nella vita pubblica e privata della città dei paolotti, complice la tolleranza dal governo sabauda. La contrapposizione politica fra «rossi» e «neri», repubblicani e reazionari, per quanto particolarmente accesa nel capoluogo ligure, si riduce tuttavia a sfondo, «finzione storica di un romanzo d'amore» (Marini 1993), ricondotta come è all'universale lotta fra bene e male. Lavorando sulla superficie degli avvenimenti e cedendo alla schematizzazione e ostentata piacevolezza Barrili disattende, così, il programmatico impegno dichiarato ad avvio di romanzo di celebrare, della «patria di elezione», «l'architettura operosa dei suoi trafficanti [...] lo ingegno svegliato dei suoi giovani [...] lo splendore delle sue ricordanze» e di restituire «quel complesso di cose e di pensieri che [...] fa intendere lo spirito di una città, il suo indirizzo, le sue lotte, i modi tutti e le forme più riposte del suo vivere».

Una «pagina spiccata dal gran libro della vita», insomma, in nome della volontà di rinnovamento del romanzo risorgimentale e, non da ultimo, con l'intenzione di capitalizzare sulla popolarità di un genere di cui riproduce il codice per applicarlo, non senza suscitare per questo la curiosità dei suoi abitanti, ad una città sfuggente e perbenista, tutt'altro che facile da indagarsi nei suoi “misteri”. Cosa poi effettivamente Barrili restituisca di Genova, quanto in profondità vada nel suo scavo, quanta sensibilità riveli alla genovesità, solo la lettura completa dei cinque tomi di cui si compone l'ambizioso e fluviale romanzo di costume, non immuni dalla seduzione dell'affresco e significativamente ridotti a tre per l'edizione nella collana «Biblioteca Amena» di Treves (1871), può rivelare.

Il prevalere della posizione moderata di Barrili sulla componente democratica, l'aspirazione a farsi voce di certa mutata aristocrazia genovese, quella che si professava garibaldina e socialista, sono indicativi di un tessuto socio-economico trasformato nei suoi equilibri. Superata la grave crisi prodotta dalle guerre e dalla politica protezionistica dei nuovi Signori, per la città si apriva nella seconda metà dell'Ottocento un periodo di rinascita

economica: riprendevano quota le attività finanziarie, rifuliva la cantieristica, decollava l'industria pesante, veniva ammodernata e potenziata la capacità recettiva del porto, destinato a farsi uno degli scenari privilegiati di quel fenomeno migratorio che porterà centinaia di migliaia di italiani, una massa di forte impatto sull'ordine pubblico e sullo sviluppo di lucrose attività mercantili, a legare ai suoi moli l'immagine del doloroso distacco e del desiderato ricongiungimento. Prodotto della nuova, straordinaria mobilità sociale fu inoltre la nascita della città borghese tra i radicali sventramenti e la rapida espansione residenziale consentita dalla particolare configurazione del territorio, aggrappata alle pendici collinari e allungata nel levante agricolo.

Ma, porto principale del Mediterraneo e importante polo industriale, la città di fine secolo sperimentava al contempo una crescente marginalità in un Regno nel quale il potere reale era concentrato a Roma. Tutt'altro che dinamica appariva anche la situazione politica: al governo resisteva un ceto socialmente ed economicamente dominante, mentre l'insediamento socialista nel genovesato restava a lungo contenuto (di scarso significato la stessa scelta di Genova quale sede del Congresso di fondazione del Partito dei Lavoratori Italiano). E così, se dopo il 1861 anche il mondo giornalistico era andato adeguandosi ad una strutturata organizzazione del consenso (con il maggiore quotidiano, «Il Secolo XIX», entrato per ragioni di proprietà nell'orbita della grande industria dopo essere stato rilevato dai Perrone, e accanto ad esso il conservatore «Caffaro», fondato da Barrili nel 1875, attorniato da una miriade di fogli minori, spesso di effimera durata e di prevalente specializzazione politico-amministrativa, commerciale o satirica), il quadro più generale della cultura a Genova era contrassegnato, al venire meno dell'impegno morale e patriottico, dal disagio dei giovani intellettuali davanti ai processi di trasformazione della città, ma anche di fronte alla persistente diffidenza verso i ceti non produttivi e alla lontananza ed esclusione dai traffici ufficiali delle lettere e delle arti. L'unica possibilità di espressione pareva essere rappresentata dalla progettazione di riviste letterarie locali, alcune delle quali sarebbero riuscite ad inserire la Liguria nel dibattito culturale nazionale apportandovi modi e contenuti innovativi.

I primi esili tentativi di apertura dovevano impaniarsi nell'impoverimento e nella comoda e rassicurante provincializzazione che, vera costante della letteratura prodotta in Liguria, è ricorrente insidia anche per le più nobili iniziative editoriali. In una ripresa solitamente tutta esteriore ma sufficiente a dissonare con consolidati modelli artistici e letterari, l'eco delle

battaglie scapigliate e della poetica verista risuonò rispettivamente su «Il Crepuscolo» (1878-1881) e «Rivista azzurra» (1879), «Intermezzo» (1880) e «Frou-Frou» (1883-1886), intorno alla quale si raccolse un cenacolo di giovani attratti dalle tensioni libertarie delle “sorelle” maggiori di Milano e sulle cui pagine avrebbe curato la rubrica letteraria il marchese Gaspare Invrea (noto come Remigio Zena).

3. *Remigio Zena*

Accomunati da una “fratellanza” di epoca e notorietà che li rende le figure di certo più rappresentative della letteratura ligure in prosa dell’ultimo Ottocento, Barrili e Zena sono due autori tanto differenti fra loro per orizzonti culturali e carriera quanto le rispettive opere: militante repubblicano, accademico di prestigio, giornalista e onesto e fortunato romanziere borghese l’uno, aristocratico per nascita (avvenuta nel 1850), formazione e cultura, ma impegnato in un costante e spesso originale confronto con nuovi stili e materie l’altro, oggetto di importante riscoperta critica solo a partire dagli anni Settanta del Novecento.

Discendente di una nobile famiglia, gli Invrea, nel cui albero genealogico comparivano illustri dogi e magistrati della Repubblica, Gaspare ne visse e assorbì la fede politica conservatrice e quella religiosa ligia ad un cattolicesimo intransigente. Gli studi presso istituti religiosi, l’avviamento alla professione di magistrato e l’arruolamento fra gli zuavi impegnati a difendere lo Stato Pontificio dalla minaccia dei moti garibaldini sono, come riscontrato da Matilde Dillon Wanke (1980) sulla corrispondenza familiare, tutte tappe coerenti con l’educazione ricevuta e con l’atmosfera respirata. Ad intramarla di un sottile filo di mediata eversione la costante attenzione alle ricerche letterarie in atto che accompagnerà la sua parabola di scrittore, scandita dall’incontro con la scapigliatura, il realismo, la letteratura francese e il tardo romanticismo italiano.

I numerosi viaggi di piacere e i trasferimenti professionali (Salerno, Chieti, Massaua, Palermo) consentirono alla ricettività vigile di Zena di muoversi oltre il confine angusto della pur molto amata Genova. Negli ambienti della cultura e dell’editoria di Milano avvennero i fecondi incontri con Giannino Antona-Traversi ed Emilio Treves, Gerolamo Rovetta ed Emilio Praga, Arrigo Boito e Giovanni Camerana, maestro “elettivo” delle prove d’esordio, mentre il soggiorno romano e quello parigino furono occasione della cono-

scenza di Laforgue, Mallarmé e Verlaine; i periodi trascorsi a Massaua, ancora, solleticarono la sua brama di novità e lo videro partecipare delle vicende di Dogali trasformandolo, con l'insolito esito dei versi de *L'Idumea*, in uno dei primi poeti coloniali italiani. È allora proprio in questo scrittore così legato a Genova sin dallo pseudonimo adottato e così distante da essa per esperienze e curiosità intellettuali che possono dirsi giungere alla sintesi più significativa l'urgere di nuove poetiche e sensibilità riconoscibile nella città di fine Ottocento e l'elusiva perplessità che, in una cifra tutta e molto ligure, ne compone le spinte nella maturità, propri l'uno e l'altra degli scrittori che non si sradicano dalla regione.

Frequentazioni ed entusiasmi si riducono notevolmente quando a Genova l'Invrea fece definitivamente ritorno, dopo il 1914: nel sereno isolamento assicurato dal contesto tranquillo e un po' ristretto della città egli trascorse gli anni del pensionamento, assiduo unicamente della Società Ligure di Storia Patria, presieduta da un antico compagno del cenacolo di «Frou-Frou», Cesare Imperiale di Sant'Angelo, e alla morte nel 1917, depositaria della sua biblioteca, fornitissima dei moderni autori della letteratura d'oltralpe.

Sia pur condotta sulla spinta dell'irrequietezza ed eccentricità di carattere e di un rinnovamento compiuto sul privilegiato livello formale e in assenza di un parallelo ripensamento critico, la sperimentazione portò, dunque, Zena ad essere anticipatore od originalmente consonante con le mode del tempo: i modelli scapigliati e simbolisti usati per la rielaborazione metrica e ritmica di forme tradizionali nella produzione poetica, da *Le poesie grigie* (1880) e *Le pellegrine* (1894), il gusto per le impressioni di viaggio fissate in un giornale di bordo fatto proprio, sulla scorta di Scarfoglio e D'Annunzio, in *In Yacht da Genova a Costantinopoli* (1887), lo spiritualismo modernista di matrice fogazzariana e il decadentismo di derivazione francese del secondo romanzo *L'apostolo* (1901), l'impostazione satirica e la divertita *clownerie*, precorritrice del futurismo palazzeschiiano ma dominata dal disegno moralizzante, dell'ultima raccolta di versi *Olympia* (1905).

Se lo sperimentalismo del poeta si può complessivamente assumere come incerta e contraddittoria saggiatura dell'avanguardia primonovecentesca, con un indicativo rifluire dell'esercizio formale nell'alveo dell'impegno etico-religioso, una maggiore autenticità, oltre ad un più diretto legame con l'ambiente d'origine, si riscontra forse nel narratore: quel retroterra ligure che, in temi ed espressioni, è già riconoscibile dietro i versi, nella prosa si accampa con grande evidenza, in linea peraltro con i dettami del nuovo "incontro"

con il realismo francese e il verismo: scoperta decisiva, per la quale il referente regionale non poteva che essere la Liguria e l'ambiente che si prestava per la prova più originale e riuscita dell'autore nell'ambito della italianissima corrente letteraria non altro che quello urbano di Genova.

La bocca del lupo (1892) è il frutto di un lungo percorso di riscrittura i cui prodromi risalgono proprio alle novelle pubblicate su «Frou-Frou» negli anni genovesi dell'esordio. Nel rigettare l'inverosimiglianza e proporre la vita come unico oggetto dell'arte, nel rincorrere anche linguisticamente la veridicità, nell'appuntarsi sulla tematica regionalistica Zena si sarebbe allineato alle indicazioni più innovatrici delle nuove correnti, ma non alle loro proposte più avanzate: non vi è pretesa di scientificità nel documento umano, non vi è, nonostante l'autore affermi il contrario, una completa impersonalità, tradita dall'introduzione di un «narratore-filtro», dall'inclinazione ironica e dall'istanza moralistica che spinge l'autore a indicare nelle vicende raccontate, attraverso una lettera-prefazione, un «exemplum edificante» (Maria di Giovanna 1984).

Ricalcata nei moduli e negli stessi personaggi, l'opera maggiore del verismo, *I Malavoglia*, resta innegabilmente il modello incontrastato del romanzo: una ripresa originale, però, non da ultimo per il fatto di offrire la "lettura" verista di un mondo urbano anche se provinciale, della Genova del popolare e affamato quartiere di Portoria, trasposto nel piccolo mondo di vico della Pece Greca, con la sua quotidianità fatta di baruffe, imbrogli e maldicenze. L'autentica conoscenza della realtà da rappresentare, acquisita scendendo in quei vicoli e scoprendo gli aspetti penosi e al contempo avvincenti di quell'umanità derelitta, apparenta l'opera di Zena piuttosto alle "immersioni" nelle città dei palombari sociali, ai *reportages* su di esse degli scapigliati e persino all'indagine spinta con scientificità nel loro "ventre" dal naturalismo francese. Quel mito della verità che aveva inficiato i presupposti stessi dei *Mystères*, mostrando quanto di letterario e idealizzato vi fosse in essi, consente a Zena, sia pure in una ripresa del tutto personale, di svelare di Genova la fisionomia e gli aspetti più impenetrabili, raccogliendo idealmente il testimone lasciato cadere da Barrili (Marini).

Lontano del pari da specifiche questioni sociali, nonché dalle più generali problematiche del moderno urbanesimo, nei dieci anni occupati dalla stesura del romanzo l'Invrea vira, però, dallo studio d'ambiente, con i suoi cedimenti folcloristici e con una ricostruzione che non trascura neppure la trasposizione della parlata ruvida e pregnante della sua gente in una misurata dialettalità borghese, allo studio di carattere, consegnando infine, per altra via, una delle

rappresentazioni romanzesche più profonde della genovesità che la storia della cultura ligure abbia mai registrato: un senso fatalistico del male e una condivisa propensione a non opporvisi, una sorta di memoria collettiva paralizzante tradotta in pessimismo o perplessità, rinuncia od ostinazione nella sopportazione e nella sete di vita a dispetto di tutto. Lo scavo negli aspetti impenetrabili di Genova sembra, così, doversi appuntare su quel «bolo profondo» da cui, diramazione di caratteri e comportamenti, si produce la personalità della città, quell'«immagine esterna» della sua gente che lo «stare insieme in un determinato luogo» genera (Marcenaro 1989) e che, nello speciale e profondo intreccio con l'assoluta specificità geografica del territorio, finisce per indicare la strada maestra e, del pari, la fuorviante tentazione di un'interpretazione critica di taglio storico-paesaggistico da estendere a tanta letteratura in prosa e, soprattutto, in versi del Novecento ligure.

Muovendosi libero nei territori della letteratura tardo ottocentesca, Zena fu un esploratore sornione, accorto nell'evitare le acque agitate delle proposte più avanzate e le secche del provincialismo. Da minore, depauperato dell'eccellenza degli approdi, seppe tuttavia collocarsi nobilmente ai margini di un discorso culturale europeo o europeizzante, individuando a volte anticipatamente punti forti di riferimento. Gli scarsi consensi e la rapida dimenticanza suggeriscono allora la difficoltà della Liguria a stimolare per prima una diversa lettura del proprio tempo e ad uscire da un sonnolento regionalismo, pago di consolidati modelli. Ma se il panorama dei narratori liguri di primo Novecento ampiamente suffraga l'ipotesi, con la persistenza e persino la sconcertante sopravvivenza a se stessi di un gusto e di genere popolare di evasione in altre parti d'Italia presto intaccati dalla modernità letteraria, ben diversa riflessione e cautela reclama il discorso poetico e quello editoriale ad esso connesso.

4. *Fra simbolismo, liberty e crepuscolarismo*

Al significato che la contiguità geografica con la Francia riveste, sin dalle origini, nella storia della letteratura ligure in termini di attenzione, influenza e rielaborazione non di rado precorritrici si è già avuto modo di riferirsi a proposito di alcuni importanti capitoli e snodi di questo profilo giunto alla soglia del XX secolo. Le trasformazioni della cultura regionale nel corso degli anni Ottanta dell'Ottocento, riflesso locale di un processo che interessa l'intera cultura europea, vedono l'incrinarsi delle sicurezze della borghesia, divenuta da forza «rivoluzionaria» roccaforte di valori di tradizione, e

l'aprirsi di profonde brecce nell'orizzonte positivista. L'incertezza dei ruoli e delle prospettive avvertita dalle nuove generazioni di intellettuali trova rispecchiamento in una ricerca di arte e letteratura più indeterminata e allusiva, assai presto richiamata nell'orbita decadente e simbolista. A segnare la strada sono nell'ultimo decennio del secolo XIX alcuni importanti appuntamenti editoriali e particolari congiunture culturali. Gli estremi cronologici dei primi si possono indicare nella stesura a quattro mani ad opera dei giovani Mario Marasso e Gino Borzaghi delle *Sinfonie luminose*, la cui uscita nel 1893, in raffinata veste editoriale e con la dedica a René Ghil, anticipa di un anno l'esordio poetico di Gian Pietro Lucini, e nella pubblicazione nel 1897 de *Il 1° libro dei tritici*, silloge di 39 sonetti su «tema obbligato» con la quale Alessandro Giribaldi, Alessandro Varaldo e Mario Malfettani licenziano il prodotto più singolare e alto della breve ma connotata stagione del simbolismo genovese; mentre la circolazione dei «maledetti» francesi tra i giovani intellettuali liguri è certificata in tempi sorprendentemente precoci dalle versioni di Verlaine e Rimbaud condotte fra il 1894 e il 1895 dal poeta Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, partecipe nello stesso giro di mesi delle vivaci polemiche culturali del quotidiano «L'Elettrico», luogo pure della cauta apertura alla cultura francese del più anziano Remigio Zena, per il resto mai coinvolto nella stagione simbolista dei concittadini.

A imprimere un'accelerazione alle inquietudini di questa generazione di scrittori e giornalisti furono poi alcuni «passaggi» liguri eccellenti: la permanenza per lavoro del poeta piemontese Diego Garoglio che, redattore del «Marzocco», nel 1896 rilanciava dalla sponda fiorentina la riflessione su una cultura locale assopita, priva di occasioni di rinnovamento e paga della piacevolezza e del mestiere di autori quali Anton Giulio Barrili; le visite di Gian Pietro Lucini, costretto dall'infermità di salute a lunghi soggiorni sul mare di Liguria e attivo nel suscitare, negli incontri genovesi con Giribaldi e Varaldo, la volontà di aggregazione e di militanza critica del battagliero gruppo che ne seguiva le proposte di poetica sulla «Domenica letteraria» di Milano e volle raccoglierne il programma in una «rivista dell'arte integrale».

Il sincero ma velleitario slancio di questi giovani attraversa in concitata successione le avventure editoriali di «Endymion» (1897), della spezzina «Iride» (1897-1900) e de «Il Secolo XX» (1897-1898), luogo degli assalti luciniani all'«arte grande» degli eruditi e delle prove in versi più prossime al simbolismo di Roccatagliata Ceccardi. Alla chiusura di quest'ultimo periodico il gruppo sarebbe andato disperdendosi per vari rivi (verso il giornalismo e

la narrativa di consumo Varaldo, nella docenza e in politica il filosofo Adelchi Baratono, in accesi e ostracizzanti scontri con l'amministrazione pubblica Roccatagliata Ceccardi), tentando un'estrema sopravvivenza sulle ospitali pagine di «La vita nova» (1902-1904), con la conclusiva autoliquidazione esperita dal portorino Alessandro Giribaldi (1874-1928) nella regressione ottocentesca che repentina sarebbe tornata a informare la voce poetica forse più autentica e interessante della stagione simbolista genovese. Specchio, nel complesso, di quella italiana, per la mancanza di autonomia e incisività che il suo stesso originarsi al crocevia di spinte eterogenee e divergenti aveva determinato e conferma di un vizio d'origine molto anche se non solo proprio della cultura ligure del tempo: nella cui forte matrice positivista restano affondate le radici e al cui filtro moderato anche la ripresa dei modelli vede smorzarsi la carica eversiva e la radicalità del messaggio. Prova ne sia la fondamentale debolezza teorica dimostrata dai giovani poeti e critici a scacco dell'ostinazione programmatica.

L'accento posto dal simbolismo e modernismo sulla necessità di un'arte integrale trova nella Liguria di fine Ottocento una traduzione anche pratica nel fitto scambio fra uomini di lettere, pittori e scultori. Esempio in questo senso il sodalizio costituitosi intorno a Plinio Nomellini (1866-1943), un'altra figura di artista e intellettuale prestato alla regione dalle circostanze biografiche e inseritasi come forte reagente nel suo permeabile tessuto socio-culturale di inquietudine e ricerca: nell'esperienza pittorica di Nomellini ritroviamo lo sguardo fermo sulla Francia, determinante per l'evoluzione postimpressionista e divisionista, nel suo studio genovese incontriamo Roccatagliata Ceccardi, Baratono e Varaldo, oltre naturalmente ad Angiolo Silvio Novaro, che con il più giovane fratello Mario e in ragione della trasformazione da foglio pubblicitario a importante rivista letteraria della «Riviera Ligure» doveva instaurare con Nomellini una proficua collaborazione. La forza propositiva e innovativa delle due tendenze conosce in Liguria, nel dialogo fra editori, scrittori e illustratori, esiti di particolare rilievo, dalle riviste «Ebe» (1905-1907) e «L'Eroica» (1911-1944) alle opere di Roccatagliata Ceccardi illustrate da Nomellini, da Edoardo De Albertis, Adolfo De Carolis e Leonardo Bistolfi, fautore inoltre di un importante collegamento con gli ambienti del socialismo umanitario torinese.

II. Il Novecento

1. «*La Riviera Ligure*» e i suoi poeti

Nella tormentata parabola esistenziale e letteraria di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi (1871-1919) la raccolta di versi *Sonetti e Poemi* (1898-1909) (1910) si colloca all'apice di un momento di irripetuta attenzione, guadagnata fra gli ingrati concittadini, bersagli per l'ottuso conservatorismo dei loro rappresentanti della sua inesausta *vis polemica*, anche grazie all'investitura a «nobile poeta apuano» riservatagli da D'Annunzio durante i festeggiamenti seguiti alla rappresentazione genovese della *Nave* nel 1908 (lusinghiera attestazione, replicata nel maggio 1915 in occasione di un nuovo passaggio da Genova del *Vate*). Non si tratta, tuttavia, dell'opera maggiore di quello che Eugenio Montale, lettore tutt'altro che disattento del Ceccardi, avrebbe designato come un «monumento di geniale inattualità». Superiore attenzione dovrebbe riservarsi, nell'ambito di un compiuto recupero filologico, ad un ripensamento complessivo della sua pur contraddittoria esperienza letteraria e dell'influenza che sui più giovani conterranei ebbe a esercitare questo «espressionista, forse involontario, del neoclassicismo» dalle plurime ascendenze (oltre a Carducci e D'Annunzio, Foscolo, Leopardi, i classici latini da una parte, l'Ottocento inglese e francese dall'altra) eppure dalla voce inconfondibile, poeta fino in fondo, come ebbe a ribadire Montale, nonostante la sfiducia nei propri mezzi che lo spingeva a vivere «rivolto verso il passato, sempre bisognoso di puntelli accademici».

Apparirebbe allora evidente come dall'esordio nel 1895 con *Il Libro dei Frammenti* alla raccolta postuma *Sillabe ed Ombre. Poesie* (1925 ma 1924) si componga, non sempre con raggiunto equilibrio, l'orizzonte ottocentesco di riferimenti e derivazioni, tardo-romantiche e simboliste, pascoliane e dannunziane insieme, già richiamati nel fuoco della militanza critica. Non il semplice virtuosismo ma una sostenuta tensione impressionistica indirizzata a raggiungere l'essenza del reale sotto il fluire fenomenico sostiene, invece, la svolta delle *Lettere di crociera* (1898), prose di riconoscibile ispirazione baudelairiana. L'osservazione della terra ligure, aspra e muta all'anima, declina accordi stilistici e linguistici ripresi nei versi migliori, ma è la lezione carducciana a riaffiorare in *Sonetti e Poemi*, nelle odi «barbare», nei poemi e nei sonetti che costituiscono buona parte di una silloge eterogenea e dal ricco corredo di chiose erudite, alla quale più strettamente si lega la memoria di Ceccardi e fors'anche qualche sua sottile suggestione, se è fra questi testi

che Montale ne incontrò uno dal titolo *Corrispondenze* rammentato in fulminea citazione anche nell'*Intervista immaginaria* (1946).

Dalla giovinezza trascorsa fra Genova e gli ambienti anarchici e libertari di Carrara, alla candidatura a vate delle glorie della Lunigiana e dell'Apua, alla miseria e all'isolamento patiti sull'Appennino tosco-emiliano, dal quale la disperante ricerca di fonti di sostentamento e di riconoscimenti lo strappava con disillusione ogni volta rinnovata, la vita senza pace di Ceccardi non poteva che trovare epilogo nella morte solitaria avvenuta a Genova nel 1919. Data singolarmente e emblematicamente coincidente con quella della definitiva sospensione delle pubblicazioni del periodico che lo ebbe fra i collaboratori di lunga fedeltà, complice la prodiga accoglienza del direttore Mario Novaro.

Rilanciata a partire dalla fine degli anni Settanta dalla costituzione di un archivio aperto agli studiosi, un'ampia messe di indagini critiche (Boero, Villa, Luti, Cassinelli, De Guglielmi e Bossaglia per l'aspetto grafico) è maturata intorno alla vicenda insieme periferica e centrale de «La Riviera Ligure», consentendo di disporre fra l'altro di indici completi dei suoi fascicoli; un articolato progetto editoriale investe inoltre da tempo il vasto *corpus* della corrispondenza intrattenuta con i collaboratori offrendo una via di diretta approssimazione alla storia e all'evoluzione della rivista.

Mentre a Genova si consumava la inquieta stagione delle ricerche scagliate e simboliste, Mario Novaro (1868-1944) concludeva a Berlino e Torino la propria formazione di filosofo e rientrava nella piccola ma operosa cittadina di Oneglia dove la fortuna imprenditoriale della famiglia si era consolidata intorno all'attività dell'Oleificio Sasso. I cui oli, dal 1895, erano accompagnati alla vendita da un bollettino commerciale che accostava ai prezzi, ricettari e giochi, ai concorsi e alle illustrazioni della riviera ponentina anche alcuni bozzetti narrativi, celebrativi del paesaggio e del contubio fra la tradizione agricola e la nuova produzione industriale, licenziati dalla penna di onesti scrittori locali. Fondando sul sicuro finanziamento e sulle alte tirature garantiti dalle risorse dello stabilimento e sulla pacata ma risoluta determinazione del proprio carattere un margine di manovra altrimenti impensabile, Mario si affianca nel 1899 al fratello Angiolo Silvio (1866-1938), poeta e narratore per l'infanzia di riconosciuta fama, nella gestione del foglio pubblicitario e adotta da subito una prospettiva fortemente anticipatrice rispetto agli intrecci tra letteratura e industria e alle esperienze dei periodici aziendali che animeranno, nella stessa Liguria, il dibattito intellettuale negli anni Cinquanta del nuovo secolo.

Da una parte Mario Novaro riscatta la rivista dall'opposizione di esigenze utilitaristiche e religione della terra che si agita in quell'angolo di Liguria, nobilitando il prodotto attraverso una celebrazione della sacra pianta dell'olivo affidata alla sensibilità letteraria e artistica di due nomi di indiscusso rilievo: Giovanni Pascoli, maestro e poi amico, e Plinio Novellini, ospite nel cenacolo di Sturla. Dall'altra, proprio con il ricorso al genio di illustratori come Illemo Camelli, Felice Carena e Giorgio Kienerk, istituisce un accordo fra testi, traduzione grafica e fregi liberty di testata destinata a fare de «La Riviera Ligure» un modello di eleganza formale nell'interpretazione dello spirito del tempo.

Plurivoca per scelta redazionale, la compagine degli autori di «Riviera» viene richiamata non da ultimo dall'eccezionalità della corresponsione garantita alle collaborazioni e faticosamente disciplinata dal direttore che, generoso e aperto alle spontanee e non di rado deboli candidature, mai avrebbe tollerato di «dover anche accettare a occhi chiusi» (come replicava fermo nel 1911 alle proteste di una delusa e peccata scrittrice). Si accorda così in un insospettabile unisono il classicismo carducciano di Mazzoni e Marradi, la narrativa ora di abili confezionatori di letteratura di evasione ora di epigoni minori del verismo, le prove diverse ma significative di autori di superiore profilo nel panorama nazionale, da Capuana, Deledda e Pirandello a Bontempelli, Papini e Soffici, senza trascurare la lunga assiduità dell'amico Marino Moretti e la breve ma particolare presenza in qualità di novellista di Aldo Palazzeschi.

Nel discriminare fra la rassicurante, per il lettore, offerta di letteratura di intrattenimento e l'ambizioso, nelle intenzioni del direttore, impegno di un'accurata rassegna poetico-artistica crescono intrecciati il limite e la forza di «Riviera Ligure»: rivista-contenitore senza programmi conclamati, ma proprio per la minore esposizione, anche geografica, capace di un inedito e inatteso dialogo con esperienze fortemente connotate. Prima fra tutte quella della fiorentina «Voce», con la quale lo scambio di forze e il cauto dialogo a distanza si fece, a partire dal 1910, sempre più fitto e, agli occhi di antichi e fedeli collaboratori, controverso e compromissorio. Sulle pagine della «Riviera Ligure» compaiono testi di Slataper, di Jahier e di Boine, del Saba di *Coi miei occhi* e dello Sbarbaro di *Pianissimo*, raccolte edite entrambe poco più tardi dalla Libreria della Voce. Proprio a Boine, poi, si dovrà la liquidazione dei residui classicisti ed estetizzanti: all'indomani del divorzio dall'idealismo crociano e dall'intellettualismo educativo della nuova «Voce» prezzoliniana, avvenuto nel 1914, e in eredità solo nominale del suo prede-

cessore, il critico e poeta carducciano Giuseppe Lipparini, Boine assume e mantiene fino al 1917 la cura di una rubrica di recensioni dissonante, per ironia, asprezza polemica e accentuato individualismo di giudizio, rispetto al mediato e ponderato ecumenismo della direzione novariana. «Plausi e botte» segnala Rebora e Sbarbaro, Slataper e Jahier ma, come si è sottolineato in sede critica, la presa di distanze del recensore dal periodico fiorentino non aggrega intorno alla defilata rivista di Oneglia il gruppo dissidente dei cosiddetti “moralisti”: troppo solitario è il percorso di riconoscimenti e consonanze tracciato dal recensore, troppo forte la preferenza accordata dal direttore alla gradualità degli scarti dalla tradizione e alla loro molteplice direzione. Dall’inizio degli anni Dieci «La Riviera Ligure» propone ai suoi lettori i mai ripresi *Studi* di Emilio Cecchi, i versi di Guido Gozzano e quelli di Corrado Govoni, quindi, accomunate dalla tragica contingenza della guerra su un comune e scabro scenario carsico latamente apparentabile alla terra ligure, le poesie di Rebora, Saba e Ungaretti.

La reale portata del rapporto mantenuto con i vociani e la misura della forza e incisività di decisione agita nel quotidiano allestimento del periodico dalla netta e sicura consapevolezza letteraria dello schivo Novaro sono almeno due delle questioni ancora aperte della ricca bibliografia su «La Riviera Ligure». Resta come dato significativo che, al riparo dalle acque agitate delle avanguardie fiorentine e tutelate dall'*understatement* di Novaro e dalla gestione periferica, alcune delle migliori opere riconducibili a quella temperie culturale si decantano proprio sulle pagine della rivista di Oneglia, quasi a esperire e insieme riconsiderare la poetica del frammentismo: *Il peccato*, *Conversione al codice* e *Frantumi* di Boine, *Con me e con gli alpini* di Jahier, i *Trucioli* di Sbarbaro. Libri e raccolte che si costruiscono in uscite a puntate su «Riviera Ligure», banco di prova per lo stesso direttore che al vaglio dei collaboratori e amici lettori sottopose le anticipazioni della propria opera unica.

Dal 1902, quando sulla rivista presero ad essere centellinati i meditati approdi della personale ricerca poetica, al 1912, quando, in improvvisa accelerazione, dalla moltiplicazione delle prove licenziate sulla «Riviera Ligure» approdò alla compiuta ripresa in volume per i tipi di Ricciardi, fino ad arrivare al 1944, quando la morte lasciava in bozze la quinta edizione riveduta della raccolta, la storia compositiva di *Murmuri ed Echi* si dispiega silenziosa e pervicace, quasi *unicum* nel panorama letterario nazionale. E se la raccolta, esito di una mai pacificata tensione fra prosa e poesia, attende un’edizione critica che ne scandisca i sottili passaggi di revisione, la matrice

filosofica del ragionar cantando o, se si vuole, del cantare ragionando del poeta in prosa o, di nuovo, del prosatore in versi Mario Novaro chiede di essere seguita nelle molte ramificazioni delle sue radici. Poiché se nell'epoca della crisi degli istituti metrici Novaro avvicina la prosa come «nutrice del verso», di riscontro ai suoi studi più noti, Malebranche e il concetto di infinito prima, Ciuang-tzè e il Tao poi, andrebbe per esempio collocata a pieno titolo anche la poco soppesata lezione di Arthur Schopenhauer. La cui influenza, suggeriscono significative saggiature di Bardazzi e Zoboli (rispettivamente 1988 e 2001), scorre sotterranea alla cultura dei maggiori poeti liguri, dallo stesso Roccatagliata Ceccardi a Sbarbaro a Montale.

Rimasta nel cono d'ombra della di per sé defilata figura dell'operatore culturale, la produzione del poeta Novaro ha scontato pure la dimensione tutta "verticale" del proprio messaggio e l'obbedienza a ragioni e motivazioni psicologiche e concettuali. Al venir meno delle risorse della ragione, un canto «a mezza voce» insegue i trasalimenti e i palpiti segreti e impercettibili dell'infinito dentro la natura, i paesaggi familiari e i privati affetti: ma l'incontro per certi versi determinante con la poesia cosmica di Pascoli non risolve nello stupore di fronte al mistero un verso che rimane ragionativo e risentito, sebbene nell'alone di religiosità di un'arte intesa come «perpetua vigilia d'assoluto» e nella essenzialità e semplicità del dettato di un «canzoniere metafisico» (De Guglielmi 1988).

Troppo «bisbigliante» aveva annotato a proposito del titolo del canto eponimo della raccolta novariana Giovanni Boine (1887-1917), il quale precocemente riconobbe nei testi di *Murmuri ed Echi* un «senso di *definitivo* e di greca (o cinese? [...]) sobrietà», offrendo minuti e tempestivi rilievi critici accolti da Novaro in totale autonomia di vaglio. Fra il poeta malato, tornato nel natio ponente ligure in cerca di sollievo per la propria salute, e l'imprenditore di Oneglia, esponente illuminato di un ceto emergente legato a demonizzati interessi economici, si era stabilita una speciale sintonia, in grado di annullare la soluzione di continuità fra itinerari di cultura assai diversi. Ad accomunarli per certo quella *dimensio animi* della provincia fattivamente spartita dal punto d'osservazione sulla letteratura contemporanea tenuto dalla «Riviera Ligure» e dall'assunzione programmatica dichiarata nell'opera boiniana.

Da Porto Maurizio, dove era nato, e dall'entroterra imperiese, dove la famiglia materna possedeva alcuni di quegli uliveti depauperati dalla nuova economia incarnata dai Sasso e dai Novaro, Boine passò prima nella Milano del «Rinnovamento», di Tommaso F. Gallarati Scotti e di Alessandro Casati,

protettore munifico e consigliere, compagno a Parigi nelle visite al Collège de France e alla Bibliothèque Nationale; la battuta d'arresto imposta nel 1907 da Pio X all'inchiesta modernista, partecipata dal giovane nell'interpretazione psicologica e culturale offerta dell'"esperienza religiosa" e nella coscienza acquisita di una missione etica dell'intellettuale, contribuì a porre fine all'unico episodio di aggregazione e di stabile attività letteraria di Boine, la cui formazione fu elitariamente condotta da autodidatta, nella orgogliosa manifestazione della propria indipendenza.

A Porto Maurizio Boine si fece animatore di molteplici iniziative locali, fautore della nascita della biblioteca comunale e di un ciclo di conferenze che coinvolse Salvemini, Prezzolini e Jacini; da Porto Maurizio intensificò la partecipazione (avviata nel 1909) al dibattito culturale della «Voce» e, di seguito, le collaborazioni ai periodici e quotidiani («Il Resto del Carlino», «Il Marzocco», «La Tribuna») le cui porte un altro amico, Emilio Cecchi, riuscì di volta in volta a dischiudergli. Ma nella collocazione liminare dell'estremo ponente ligure e, insieme, nel richiamo di laboriosa concretezza della contigua Oneglia, visse pure una tormentata condizione di marginalità sociale e storica, culturale ed esistenziale, sublimandovi come stimate la stessa malattia fisica e imponendo al vincolo ideologico e lirico con il proprio paese una accusata cifra di "ligusticità". Il manifesto di una riflessione condotta *in corpore vili*, intitolato *La crisi degli olivi in Liguria* e percorso dal vivo sentimento del disagio e della perdita del ruolo dell'intellettuale nel nuovo contesto economico e sociale, fu affidato alla «Voce» nel 1911; con esso le proposte di estetica dell'*Ignoto* (1912), costruite sul rifiuto della rigida schematicità dei generi, sull'opzione per una espressione raddensata che insegue la «libera vita», le cose, i pensieri, i sentimenti nella loro complessità e simultaneità.

La scoperta pronuncia lirico-autobiografica della scrittura di Boine, gli accostamenti stridenti di linguaggio, la ritmica fortemente scandita della sintassi traducono un discorso rotto e frammentato che fluisce però in un *continuum* da un'opera all'altra, dai sommovimenti tumultuosi di animo e pensiero del romanzo non-romanzo *Il peccato* (1914), dalla tematica e dalle soluzioni stilistiche tutte novecentesche, alla tensione morale della sola pronuncia ammessa per l'interiorità, quella dei *Frammenti* (1918), i *poèmes en prose* ripresi postumi dai fascicoli di «Riviera Ligure» da Mario Novaro, alla cui cura riconoscente si deve anche la raccolta dei saggi critici di «Plausi e botte», con la loro acuminata e aforistica prosa. «Manifestazione esistenziale irrinunciabile e vitale», strumento e spazio di «analisi e autoanalisi in-

cessante»: così Bertone definisce, nell'introduzione agli *Scritti inediti* (1977), l'attività scrittoria di Boine, attestata da una mole sorprendente ed eterogenea di testi mai pubblicati che si affiancano nel breve arco della sua esistenza a quelli editi e ad un imponente *corpus* epistolare, a restituire il senso di una vita combusta tutta e subito sulla pagina al fuoco delle travagliate antinomie fede-ragione, legge-libertà, ordine-caos, tradizione e rinnovamento. Con un diretto rispecchiamento nel tessuto socio-economico della propria regione e una proiezione dell'anima angosciata nel paesaggio di Liguria condotta fino alla sua assunzione a spazio interiore.

L'acceso lirismo che freme sottopelle alla prosa narrativa e critica di Boine e, di contro, lo scarso peso nell'economia della sua produzione delle prose liriche dei *Frantumi*, incerte nell'esasperato tratto sperimentale ed espressionistico, giustifica del pari la definizione di «poeta a metà» spesa da Eugenio Montale per questo nobile campione della letteratura ligure primonovecentesca, unico ad essere accolto nell'antologia poetica di Pier Vincenzo Mengaldo (1978) prima di Camillo Sbarbaro.

2. I maestri del Novecento ligure

Allo spegnersi della voce di Giovanni Boine, la vita del periodico al quale questi aveva legato la propria ultima stagione esistenziale e artistica proseguì altri due anni, navigando incerta nelle acque agitate del tempo di guerra e perdendo progressivamente la periodicità regolare garantita ai lettori per quasi un ventennio. Gli ultimi numeri, del gennaio 1918 e del giugno 1919, escono con un taglio monografico, interamente dedicati l'uno al poetico diario di guerra in versi e prosa del ligure trapiantato a Firenze Jahier, l'altro ai *Trucioli* dell'ancora per poco arruolato volontario Sbarbaro.

Vincitore di un non meglio precisato concorso di novellistica ed esordiente, appena l'anno prima, con una raccolta, *Resine*, finanziata dai compagni di classe del liceo di Savona, Camillo Sbarbaro (1888-1967) era stato presentato a Novaro nel 1912 dal suo professore di filosofia e storia dell'arte Adelchi Baratono. «Non ha alcuna smania letteraria», teneva a sottolineare il maestro, «canta come l'usignolo, per cantare». Quale disarmonia, sperimentata giorno dietro giorno dallo «spirito inquieto e melanconico» del discepolo, deflagrò sotto la essenziale e sconvolgente immediatezza dei versi offerti lo avrebbe pienamente rivelato la compagine della silloge nella quale sarebbero confluiti solo due anni più tardi. Licenziando *Pianissimo* Sbarbaro si collocava, silenzioso e appartato, ai vertici della letteratura di

inizio Novecento e consegnava « il primo poemetto della letteratura italiana completamente coinvolto nella discussione dell'ambiente e degli elementi oggettuali cittadini » (Bertone 2001).

La crisi di identità e il senso di improduttività conosciuti dal giovane, costretto dalle difficoltà finanziarie della famiglia e dalla propria irrequietudine ad abbandonare gli studi per il lavoro impiegatizio in importanti industrie siderurgiche liguri, sono gli stessi attraversati da molti altri intellettuali alla vigilia della guerra e conducono allo sbando anarcoide, all'abbandono, alla « Perdizione » nello spazio privilegiato della città. A realizzarsi è una vera interiorizzazione della dimensione urbana, fra repulsione e assimilazione a quanto in essa rappresenta sordità e aridità, siano pietre o muri, strade o piazze deserte, case vuote o amori mercenari o l'incomunicabilità dell'uomo in mezzo alla folla. Riferimenti forti di questo Sbarbaro sono i poeti maledetti francesi – Baudelaire naturalmente e, « simpamina » della giovinezza, Rimbaud – e, per la visione della realtà che alimenta il poemetto, Schopenhauer, in accordo con il cui sistema di pensiero i suoi versi arrivano a precorrere temi centrali dell'esistenzialismo: la reificazione del soggetto imprigionato nel chiuso cerchio della Necessità e la condanna della chiaroveggenza di fronte all'inganno del mondo fenomenico.

Risvolto della stessa medaglia è in questo senso la prima serie dei “trucioli” di prosa editi da Vallecchi nel 1920. Se anche a *Pianissimo* importanti letture critiche (Coletti 1997 e Surdich 1998) accordano una compiutezza e altezza irripetuta nel resto della produzione di Sbarbaro, se pure la compattezza tematica, metrica e linguistica dei versi sbalza per contrasto il plurilinguismo e la varietà di motivi, figure e luoghi di *Trucioli*, intorno ai quali ancora non si è placata la dibattuta questione del rapporto di dipendenza-interferenza con la poesia sollevata nel 1931 sull'« Italia letteraria » da un autorevole recensore del tempo, Alfredo Gargiulo, è altresì vero che alla città astratta e metafisica del poemetto, per la quale è pertinente il richiamo alla *waste land* eliotiana, si sostituiscono i riconoscibili spazi urbani (Genova e Savona) e naturali (la quiete solo sognata dei borghi dell'entroterra) di una prosa che, memore del modello formale de *Les Fleurs du mal* e de *Le Spleen de Paris* fino ad essere sospetta di compiaciuta e artefatta rivisitazione, accompagna con lucido e dolente disincanto la « stagione all'inferno » di Sbarbaro, straniato e alla deriva in un reale dissonante e precipite verso la guerra.

La funzione *poème en prose* è destinata a restare attiva nella produzione di Sbarbaro e ne autentica il percorso anche nel suo secondo e terzo

“tempo”: da *Liquidazione* (1928) e dalla successiva serie dei *Trucioli* (datati 1930-1940 ma a stampa nel 1948), niente affatto compromessi come qualcuno ha voluto con un calligrafismo di maniera, ai *Fuochi fatui* (1956) e ai libretti in trentaduesimo di Scheiwiller, nei quali vengono sottoposti alla spoliazione del superfluo lontani testi di occasione, la «terraferma» della prosa appare quella dove meglio germina il seme la visione amara e spietata della vita a connubio con l'ironica saggezza della vecchiaia e a scarto di ogni compassionevole confessione lirica. Senza tuttavia dimenticare – anzi ponendo l'accento sulla contiguità cronologica – l'alta e pur così diversa avventura lirica ed emozionale delle poesie del 1920-1921 e dei *Versi a Dina* del 1931, ripresi nel 1955 in *Rimanenze*: lo strazio della memoria a sostituire il tempo interiore dell'angoscia in una *renaissance* dalle scaturigini esistenziali, filosofiche e poetiche ancora tutte da riconsiderare.

Esaurita l'epoca delle scorribande per la Genova “maledetta” e notturna in compagnia dell'estroso sodale Pierangelo Baraton e del «duca» Campana (che alla città e al porto ligure lega, come è noto, un passaggio capitale della personale vicenda letteraria), la natura schiva del poeta che ha dismesso i panni dell'impiegato per tirare a vivere con l'insegnamento e le lezioni private di latino e greco e allontanandosi progressivamente dalla vita culturale fiorentina e genovese si ritaglia nell'entroterra di Spotorno, complice il nuovo conflitto mondiale, un canto riparato dal quale continuare a sezionare con caustica e lenticolare attenzione (la stessa esercitata dal lichenologo di fama internazionale) il mondo che si agita intorno e a rastremare alla nuda e tenace esistenza il dato poetico catturato dalla sua vigilata scrittura. A nutrirla, in un confronto dei mezzi che recenti studi di Zoboli (2005) hanno opportunamente indagato, anche le importanti traduzioni avviate nel tempo dello sfollamento e dell'indigenza: fra tutte la versione del *Ciclope* di Euripide, maturata nel fervore delle iniziative d'arte e cultura della Genova prossima alla Liberazione, e quella di *À rebours* di Huysmans, bibbia del decadentismo francese (ma con esse le traduzioni da Barbey d'Aurevilly e Supervielle, Flaubert e Stendhal).

La totalizzante e volontaria spazializzazione regionale della biografia di Sbarbaro esalta, come di rado accade in chi, narratore o poeta, resti attaccato allo scoglio ligure, lo spicco da solista di un'esperienza poetica non isolabile dal coro della modernità letteraria (sebbene a questo opportunamente ricondotto solo a partire dall'intensa stagione di studi ed edizioni degli anni Ottanta). In essa la personalissima percezione di Sbarbaro risolve la propria ribellione in un'antiletteratura spoglia di retorica e di esasperate

accensioni ed estende alla natura aspra e alla reificante dimensione urbana l'opacità e l'inerzia sperimentate dalla coscienza, la riduzione dell'esistere a pura sopravvivenza vegetale.

Nel fare della Liguria una delle anticipatrici della grande poesia europea del Novecento, quella che ha dato espressione alla crisi dell'anima moderna, non è però tanto lo spazio cittadino ad avere rivestito un ruolo determinante, quanto piuttosto, come è noto, il complessivo paesaggio della regione. Qui come altrove, o forse più che altrove, la complessa dialettica e la flagrante compromissione di letteratura e paesaggio ha dato alimento alla dibattuta e *vexata quaestio* della fondatezza di una "linea ligustica" nella poesia italiana dell'ultimo secolo. Che la voce dei poeti liguri risuoni alta e riconoscibile in uno speciale accordo di cadenze e figurazioni non autorizza però a tracciare un percorso di diretta derivazione e programmatica assimilazione.

Lo scarto dall'impressionismo cromatico e sensoriale e la risoluzione in termini psicologici ed esistenziali della terra scabra e arsa della Liguria, il definirsi di un mondo poetico caratterizzato fortemente dalle sue ragioni morali e dalla natura scavata del suo linguaggio apparentano, secondo il suggerimento di Bertone (ma la letteratura su questo snodo critico è fitta di contributi, da Guerrini a Cattanei, da Mariani a Sapegno, da Verdino a Orlando), esperienze molto diverse nella precursoria idea del paesaggio come «luogo e personaggio privilegiato del drammatico dialogo del soggetto novecentesco» o, come voleva Caproni (sul «Corriere Mercantile» del 28 luglio 1959), nella traduzione del proprio paesaggio, «diventato tutt'uno con la [...] parola spinta fino al limite della autocritica e dell'essenzialità», nel «più lucido geroglifico della nostra desolata anima contemporanea, con un anticipo d'oltre un decennio sulla eliotiana *Waste land*». Siamo, tuttavia, di fronte al portato dell'affinità spirituale e intellettuale cresciuta su una condivisa radice socio-antropologica, su un rabesco di letture e iniziative culturali partecipate, sulle occasioni di incontro – nei salotti pubblici della Genova degli anni Venti, come la Società di Letture e Conversazioni Scientifiche, la Libreria Moderna di Giovanni Ricci e i caffè di Galleria Mazzini e del Teatro Carlo Felice, o in quelli privati, come la casa ospitale di Lucia Morpurgo Rodocanachi nella Arenzano degli anni Trenta – e sui riconoscimenti critici reciprocamente tributati – Boine a Sbarbaro, Montale a Ceccardi, Boine e Sbarbaro, Caproni ai poeti di «Riviera Ligure» e a quelli di «Circoli» a far perno sull'opera montaliana –.

Prendendo congedo dalla propria terra natale, Eugenio Montale delineava fra i primi nell'inverno 1926-1927, in un testo dal titolo *Poeti e pae-*

saggi di Liguria consegnato ad un numero unico dell'almanacco «Atlas» della Atlantic Refining e riscoperto da Contorbia (2001), un retroterra ligure attivo nella propria stessa formazione di poeta e tracciava la genealogia delle figure a sé e alla propria ricerca poetica consanguinee non mancando, fra l'altro, di evocare il nome di Sbarbaro, «scrittore nato, botanico di valore e *flâneur*» del quale, in obbedienza ad una predilezione che non conobbe ripensamenti, ricordava, accanto ad appena quattro versi di *Pianissimo*, soltanto i “trucioli” di prosa scoperti sulla «Riviera Ligure» di Mario Novaro. La precoce conoscenza e, quasi, il “debito” contratto nei confronti dei poeti liguri, in particolare laddove «essi meglio aderivano alle fibre del nostro suolo», vengono ribaditi nell'*Intervista immaginaria* del 1946 e nella prosa *Genova nei ricordi di un esule* del 1968. Se da una parte il peso rivestito dai poeti di «Riviera» sulla nascita della raccolta prima di Montale è terreno critico e filologico ancora fertile di indagini (saggiature dense di indicazioni e suggestioni si devono a Nozzoli, Boero e Ioli 1996 e a Giusti 2000), è innegabile dall'altra che le origini della “linea” affondino proprio nella consapevolezza di un «gruppo ligure» aggregato intorno alla rivista di Oneglia manifestata da Boine addirittura nel 1915.

In fuga dalla città dello scagno – nei grigi anni Venti della precoce fascistizzazione e del provincialismo delle iniziative culturali «matriigna» davvero per chi coltivava un sogno diverso da quello economico – Montale (1896-1981), al contrario di Sbarbaro, si sradica dalla terra ligure. Nella Firenze di «Solaria» e delle Giubbe Rosse prima e nella Milano del «Corriere della Sera» poi la sua lunga ricerca poetica raggiunge la maturità e gli esiti più alti e attraversa svolte radicali. Ma lontano da Genova prende concretezza anche la raccolta di versi dell'esordio, frutto dell'incontro con la Torino di Gobetti e di Debenedetti, di «Primo Tempo» e del «Baretti»: con essa, e in particolare con i collaboratori de «La Rivoluzione Liberale», intratteneva un fitto e proficuo scambio di risorse, auspice l'attivismo di Giovanni Ansaldo (1895-1969), anche la terza pagina del «Lavoro», quotidiano di ispirazione socialista diretto dalla fondazione nel 1903 dall'onorevole Giuseppe Canepa e “ospite” delle prime prove giornalistiche del giovane Eugenio.

Il tratto distintivo di *Ossi di seppia* (1925), la marcata connotazione ligure del referente culturale e geografico (le Cinque Terre delle estati dell'infanzia), è tale da catalizzare la centralità di Montale al vertice della presunta “linea ligustica” con il risultato di appiattare la prospettiva critica su quella che è solo la prima e per certi versi non ripetuta stazione della sua vicenda poe-

tica e di autorizzare un retrospettivo apparentamento di predecessori e di epigoni. Il sostrato della raccolta è, innegabilmente, riconducibile al legame biografico e intellettuale con Genova e alle esperienze intellettuali che vi si consumavano a cavallo dei due secoli: l'inquietà religiosità modernista dei padri Barnabiti accanto agli studi filosofici della sorella Marianna, il classicismo resistente dei poeti locali e le curiosità avanguardistiche dischiuse dall'amico Mario Bonzi, la lezione pascoliana e le molte strade della letteratura primo novecentesca a fecondo confronto nelle proposte antologiche dell'esile rivistina di Oneglia. In *Ossi di seppia* si ritrova tutto: l'energia immaginativa di Roccatagliata Ceccardi, l'interrogazione metafisica di Novaro, la coscienza dell'inganno del reale e della propria diversità, insieme privilegio e condanna, di Sbarbaro. Ma l'assunzione del paesaggio è fortemente emblemizzata e, accanto alle riconoscibili e connotate immagini, offre un vero e proprio linguaggio; lo sguardo sulla faticata e scabra natura, rotto il rapporto fiducioso e amoroso, si carica di problematicità e sofferenza; l'inchiesta esistenziale e metafisica viene sostenuta da una risentita implicazione morale, l'esperienza di inautenticità sofferta e contrastata con l'energia del « rifiuto » che informa l'intera raccolta e impone una precisa opzione di poetica (Croce 1990). Le plurivoche e dialettiche soluzioni perseguite si riflettono qui, come nelle raccolte successive, nella imprescindibile articolazione del libro in parti mentre il ricco retroterra del proprio apprendistato (al quale vanno ascritti pure Gozzano e la tradizione e letteratura francese largamente diffuse nella Liguria della prima metà del secolo) appare pienamente attraversato, presentandosi da subito Montale come titolare di una poesia nuova.

Il conflitto drammatico fra la suggestione della cultura e ideologia vitalistica incontrata nelle pagine di Boine, Bergson e D'Annunzio – la dissonanza dell'arsa estate monterossina rovescia, per così dire, il panismo come comunione sensuale di *Alcyone* – e la quotidiana certificazione della sua impraticabilità nella prigionia ostile del reale esplose nei testi aggiunti all'edizione 1928 degli *Ossi*: alla terribilità dell'autoritratto di *Arsenio*, a sbalzo su un infernale scenario urbano fitto di correlativi oggettivi, risponde, con identica ambientazione e deciso stacco dallo sfondo paesistico della prima sistemazione, il "miracolo" che "si incide", la vita « altra » lambita in *Incontro* (Verdino 2002). L'amarezza di Montale per l'*exécuteur* toccato all'edizione del 1925 viene riscattata dal riconoscimento incontrato dalla raccolta nel 1928 e dal vivo apprezzamento tributato da Eliot e Pound ad *Arsenio*, scoperto nella traduzione di Mario Praz apparsa lo stesso anno su « The Criterion ».

Presentita nella seconda edizione di *Ossi di seppia*, distillata in successive, disperse apparizioni su periodici, la maturazione di una nuova stagione poetica raggiungeva la propria *acme* proprio quando le sorgenti dell'ispirazione montaliana parevano doversi prosciugare al fuoco della storia personale e pubblica. In essa, al contrario, si ripensano e arrivano alla combustione sul complementare fronte delle *Occasioni* (1939) e della *Buferà e altro* (1956). La profonda istanza morale che innervava *Ossi di seppia* si trasforma in un agonistico certame con i « disguidi del possibile », secondo un'idea di poesia come forzatura e non più solo rappresentazione e interpretazione del mondo. Il segno positivo, l'esattezza e la nitida oggettività del dettaglio conferiscono una valenza salvifica alle "occasioni" che all'interno della raccolta einaudiana da soccorsi inizialmente episodici e senza garanzia di durata aprono il compasso della speranza all'incombere della catastrofe bellica. Di nuovo, se l'*obscurisme* del quale può essere tacciata la nuova raccolta – dalla forte tenuta interna a dispetto della minore compattezza cronologica e immaginativa – accorda il Montale fiorentino alle coeve ricerche poetiche, l'aspirazione ad una "poesia pura" non ammette per il reale il riscatto della trasposizione analogico-simbolica: sono le epifanie e i "segni" dell'Amata ad accendere nel buio improvvisi e labili barlumi di senso.

Il tema amoroso, già degli *Ossi*, evolve progressivamente nel mito della donna angelo, ripresa di uno stilema stilnovista a dare forma alla sola trascendenza pensabile per il poeta (a differenza di Eliot che, alla caduta degli strumenti razionali, risponde con una decisa scelta di fede): la cui irriducibilità umana conferisce, però, uno stigma di sgomento ai testi conclusivi delle *Occasioni*, nei quali la consapevolezza "politica" della resistenza opposta nella solitaria « veglia » si fa più netta e più ferma l'accettazione della vita. Nella *Buferà* il "libro d'amore", la *quête* che investiva di un'unica e complessa problematica morale e civile una fenomenologia femminile dalle molteplici ispiratrici, diventa "romanzo" e Iride-Clizia consuma tutta intera la sua funzione di "cristofora". Al culmine della propria vicenda poetica Montale attinge ad un irripetuto rapporto religioso con l'Altro (*Silvae*) e sfiora una via di salvezza senza precedenti, per verificare poi la forza dei motivi destinati a ricordare il primo al secondo tempo della sua lunga parabola di autore: il rifiuto della prospettiva elitaria, il "distruggersi" come garanzia di persistenza, la salvezza cercata nel *di qua* e condivisa con la schiera dei « viventi », la difesa dell'umano nei suoi più alti valori (la memoria, la solidarietà degli affetti, la « decenza quotidiana ») e l'involgersi dei propri versi dentro la storia e la cronaca. L'« altro » oltre e dopo la « bufera » della guerra,

del male insieme storico e metafisico, è nell'abbassamento del registro e nella rinuncia al sublime di *Flashes* e *dediche* e dei *Madrigali privati* (con l'emersione dell'anti-beatrice Volpe), oltre che nelle potenti figurazioni grottesche e allegoriche di *Piccolo testamento* e de *Il sogno del prigioniero*, con una apocalittica e testamentaria icasticità e con una riduzione prosastica che anticipa futuri sviluppi.

Gli anni Quaranta e Cinquanta traghettano Montale, come altri scrittori a lui contemporanei, da una sponda all'altra dell'ispirazione ed evoluzione poetica sul « guscio » della prosa: quella del traduttore (del teatro e dei *Sonnets* shakespeariani dalla significativa interferenza con il "canzoniere" che va dalle *Occasioni* alla *Buferà*, ma anche dei romanzieri americani e spagnoli), del prosatore di fantasia e di invenzione, del giornalista e redattore del maggiore quotidiano nazionale. Nello stesso 1956 de *La bufera e altro*, e perfettamente omogeneo al progetto implicito alla raccolta, vede le stampe in una prima edizione anche *Farfalla di Dinard*, sorta di romanzo autobiografico per frammenti. La decantazione del materiale poetico delle prime tre raccolte, davvero ripensabili in una valutazione unitaria come un solo grande libro posto sotto il segno dell'"attesa", prepara la strada all'ultima stagione poetica, nella quale l'agonismo della giovinezza e la direzione morale e civile della maturità cedono il passo al disincanto e ad un autoironico *snobisme*. Consapevole ormai della propria statura di "classico" (misurata nella "lunga fedeltà" dei lettori, nella moltiplicazione inesauribile e senza pari delle interpretazioni sviluppatasi dentro la propria opera e nell'approdo della stessa ad una delle prime edizioni filologico-critiche riservate ad un autore vivente) e dell'autorevolezza riconosciuta della propria figura, Montale si immerge nel presente per chiosarne tratti e contraddizioni ma rivisita anche luoghi e temi della personale storia poetica, in un *repêchage* salvifico che coinvolge la terra e la città d'origine, protagoniste di splendide "visitazioni" di prosa e di illuminanti "ritorni" di versi.

La sensibilità e lucidità critica con la quale Montale ha accompagnato sempre la personale esperienza e quella degli autori del suo tempo lo portano, più grande forse tra i poeti della generazione dei maestri, a interpretare e direttamente elaborare la svolta degli anni Sessanta, consentanea come tutte quelle che l'hanno preceduta ad una mutata visione del mondo: la consapevolezza della relatività del giudizio, dell'impossibilità di distinzione fra positivo e negativo, bene e male, e il pessimismo generalizzato sincronizzano la voce dell'anziano poeta-senatore allo sdegno dei giovani contestatori. Fu

lui a coniare nel 1964 la definizione di «poesia inclusiva» per descrivere il processo di esautorazione del valore trascendente ed elettivo della poesia e il suo progressivo avvicinamento alla «situazione» e alla prosa sotto la spinta della traumatica trasformazione storica, economica e sociale del neocapitalismo. Alla «presa d'atto della crisi della lirica e delle sue convenzioni formali e sociali» ogni autore rispose individualmente: da *Satura* (1971) al *Diario del '71* (1972), alle divertite variazioni delle ultime raccolte, in una prodigalità a tratti dispersiva di versi e pretesti, Montale «procede – per citare Enrico Testa e la sua recente antologia poetica (2005) –, bruciandola con gli acidi dell'ironia, ad una liquidazione della sua vicenda di poeta [...] mette all'incanto, tra parodia e amarezza, i suoi beni, indebolendo ogni specificità del poetico e abbassando tono e lingua al livello della prosa». Ma nel solo panorama della letteratura del Novecento riconducibile per anagrafe ed elezione alla Liguria sono almeno altri tre i percorsi poetici che si confrontano con misure e obbiettivi diversi con lo snodo degli anni Sessanta: a discriminare nel già lungo itinerario di Caproni, a esordio, invece, per l'assunzione programmatica di Giudici e per la contestazione radicale del codice letterario di Sanguineti.

Uno degli ultimi atti del Montale già fiorentino per residenza ma genovese nell'attenzione per i fatti culturali della città d'origine fu la partecipazione all'avventura editoriale di «Circoli» (1931-1939), il primo periodico di natura eminentemente letteraria sorto nella sua regione natale dopo «La Riviera Ligure». L'interesse per l'intrapresa dei compagni, che nella specializzazione ritagliatasi come «rivista di poesia» avrebbe rapidamente conquistato il proprio prestigio nel ricco panorama dei periodici italiani degli anni Trenta, trova la sua conferma nella mediazione operata da Montale rispetto alla collaborazione degli scrittori di «Solaria» e nella sua stessa partecipazione alla redazione, sia pur nella quasi esclusiva veste di traduttore (di Guillén, di Leonie Adams e di Eliot, versione quest'ultima preceduta da un *Omaggio* che resta una delle prime notizie critiche apparse in Italia sull'autore di *The Waste Land*). Non diverso dallo spazio che altre riviste del tempo dedicavano alle letterature straniere, quello riservato da «Circoli» si distinse per la felice individuazione di alcune delle più rimarchevoli figure della poesia europea e americana del Novecento (Jules Supervielle, James Joyce, Max Jacob, Ernest Hemingway, Ezra Pound e Tristan Tzara fra gli altri), sebbene ascrivibile in prevalenza alla sensibilità critica dei singoli traduttori piuttosto che a una preordinata scelta editoriale e instradata nelle cronache letterarie della rubrica «Punti cardinali» dalle linee guida dettate dalla «Nouvelle Revue française».

«Circoli» avrebbe presto patito una progressiva provincializzazione e, attraverso il cambio di pelle di almeno quattro diverse serie, la pronunciata fascistizzazione degli anni romani, ma rimane una significativa parentesi nel panorama letterario genovese, nelle premesse garantite dalla generosa intraprendenza del suo fondatore Adriano Grande e dal sostegno del primo comitato di redazione che riuniva, oltre a Montale, gli amici Sbarbaro e Barile e alcuni antichi collaboratori di «Primo Tempo» come Solmi e Debenedetti. E se Montale sarebbe stato severo stigmatizzatore del taglio antologico assunto dal periodico a detrimento di una critica di sostegno e diffusione della conoscenza della «nuova» letteratura, va riconosciuto a «Circoli» di aver saputo rappresentare lo stato della poesia del tempo e di aver coagulato alcune autentiche ricerche letterarie e critiche – la migliore attività di Adriano Grande (1897-1972), instancabile organizzatore culturale prima che poeta (fecondo ma in dissipazione dopo *Avventure* del 1927 e *La tomba verde* del 1929), e il distillato esercizio critico e poetico di Angelo Barile (1888-1967), dalla pronuncia discreta e dalle ascendenze poco liguri e molto sabiane ed ermetiche (*Primavera* del 1933) – della Liguria d’anteguerra. Nella quale vanno opportunamente rilevati anche alcuni notevoli appuntamenti: i soggiorni a Rapallo di Yeats e Pound, animatore per una breve stagione del supplemento letterario de «Il Mare» e attento a seguire le proposte dell’avanguardia; la presenza di Filippo Tommaso Marinetti a La Spezia, dedicataria dei suoi “aeropoeimi” e teatro del primo Premio Nazionale di Pittura “Golfo della Spezia”; il secondo futurismo savonese – tra i più interessanti d’Italia – fiorito intorno ai forni della ceramica di Tullio d’Albisola (1899-1970) e alle funamboliche e anarchiche trovate di Farfa (1879-1964), in uno straordinario intreccio di arte e letteratura. Un quadro articolato a negare il torpore intellettuale della regione e del suo capoluogo – dove la cultura dominante trovava semmai espressione nella violenta polemica dell’«Indice» (1930-1931) di Gino Saviotti contro il rondismo e la prosa d’arte, gli scrittori dell’«Italia letteraria» e la «sperimentazione “infranciosata” dei solariani» – e ad evidenziarne, al contempo, il persistente vizio d’origine dell’assenza di comunicazione interna, di catalizzazione e proiezione fuori dai propri confini.

Il «giudice segreto» dei primi “ossi” montaliani, Angelo Barile, e il dedicatario dell’edizione 1925, Adriano Grande, sono solo due delle voci poetiche con le quali la “linea ligustica”, che nei poeti di «Riviera Ligure» allaccia in strette maglie di parentela la famiglia degli illustri “antecedenti”, sconta, alla prova del “dopo Montale”, la propria estenuazione. L’altezza e la centralità nella storia letteraria del Novecento non solo italiano accampano

l'indiscutibile preminenza del magistero montaliano ma non la diretta filiazione. Se ne rese conto per primo il teorico della linea, Giorgio Caproni, che con Barile e Grande e, più in generale, con i poeti di «Circoli» (Descalzo, Laurano, Servadio) avrebbe tentato la chiusura del cerchio di una tutta personale ascendenza. Tanto più singolare se si considera che proprio la rivista di Grande rifiutò i suoi versi di esordio, ospitati invece sull'«emanazione ribelle» di «Circoli», il mensile «Espero», diretto dall'*enfant prodige et terrible* della critica militante degli anni Trenta in Liguria: ad accogliere sotto l'ala di prefatore la prima raccolta a stampa del giovane poeta toscano trapiantato nel capoluogo ligure nel 1922 fu Aldo Capasso (1909-1997), mentore della collana «Scrittori nuovi» delle edizioni Emiliano degli Orfini di Emanuel Gazzo, altra iniziativa culturale degna di sottolineatura nella Genova d'anteguerra.

Della breve vicenda di «Espero» (1932-1933), e di quella di «Lirica» (1934-1938) che, non meno effimera nelle ambizioni, ne raccolse l'eredità, sia sufficiente richiamare i numi tutelari, Ungaretti e Valéry, la strenua difesa dell'«aura poetica» e la rigida normatività dell'estetica sposata dal direttore, il quale pure seppe richiamare l'attenzione e collaborazione dei giovani critici Anceschi e Contini e riconoscere il valore del misconosciuto Caproni.

Livornese di nascita e romano per lunga residenza e fitte relazioni con gli ambienti culturali della capitale, Giorgio Caproni (1912-1990) occupa un posto di primo piano nella civiltà letteraria ligure del Novecento. A ricondurvelo è il vincolo biografico di una prolungata permanenza negli anni dell'adolescenza e prima maturità e quello ideale di una appropriazione poetica replicata nel corso della sua parabola di autore attraverso variate e sempre centrali prospettive. In Caproni, anzi, si riconosce uno dei componenti di maggior spicco di quella famiglia dei liguri e genovesi di adozione e, soprattutto, di elezione che può dirsi fenomeno culturale rappresentativo della civiltà letteraria della regione e che annovera nell'ultimo secolo altri poeti – come il Campana del trittico genovese *Crepuscolo mediterraneo*, *Piazza Sarzano* e *Genova* – e alcuni narratori innamorati di questa terra e della sua città maggiore – a partire dal Soldati di tante pagine memorialistiche e romanzesche –.

Un unico, marcatissimo filo rosso intrama non solo i versi, ma anche gli scritti diaristici e giornalistici, le scorciate narrazioni e le interviste dell'intera esistenza di Caproni: il desiderio, la volontà di dire della città della propria formazione, della scoperta di Montale, dell'incontro rivelatore

con i poeti della « Riviera Ligure », la cui lezione opera nella disposizione di fondo dell'uomo e del poeta, nutrita « di rigore etico, di opzione antiretorica, di ricerca d'essenzialità » (Surdich 1990). Vere e proprie professioni d'amore (« amore da lontano », *amor de lonh* come suggeriva Raboni in un saggio uscito su « Paragone » nel 1977, mutuando l'espressione da un repertorio stilnovista e cavalcantiano peraltro direttamente attivo in una raccolta come *Il seme del piangere*) si affiancano a dichiarazioni di poetica (« Fu in primo luogo la sua verticalità ad esaltarmi fin dal primo impatto. [...] Genova è infatti una città tutta verticale. Verticale e quindi, almeno per me, lirica, se non addirittura onirica »), in una rievocazione e invocazione inesausta amplificatasi nel tempo della Roma del dovere e dell'« enfasi » architettonica, dove si sarebbe definitivamente trasferito nel dopoguerra.

L'orizzonte immaginativo che accompagna l'avvio e la conclusione della poesia di Caproni è però, più in generale, quello della Liguria: la Liguria marina dalla dimensione commerciale e mercantile, e non quella mitica della divinità indifferente e dell'inattingibile vitalismo, e soprattutto la Liguria dell'entroterra, della Val Trebbia dell'insegnamento, della conoscenza della moglie Rina, della lotta partigiana. Quasi un dittico per esilità di struttura e agili soluzioni formali, le raccolte d'esordio, *Come un'allegoria* (1936) e *Ballo a Fontanigorda ed altre poesie* (1938), traggono dalla quotidianità operosa e festevole dei borghi appenninici e dalla natura delle valli quadri di esuberanza vitale fermati da una ricca tavolozza sensoriale di colori, odori e suoni. Il senso della realtà accorda, tuttavia, per il canale di un'istintuale percezione, l'allegria e pienezza del vivere al sentimento della sua irrevocabile fuggevolezza e immediata dissolvenza. All'acuirsi di quest'ultimo il ripensamento del proprio universo poetico giovanile all'interno di *Finzioni* (1941), il « primo libro » di Caproni in quanto comprensivo di tutti i versi d'anteguerra, accampa una consapevolezza dell'esistenza e del reale come illusorietà, « giuoco delle finzioni » al quale assimilare quello dei versi, con una sfumatura di ironia sconosciuta, di contro, alla sgomenta e nichilistica coscienza del vuoto di Sbarbaro o Montale.

Nata nel cuore del conflitto, la successiva raccolta avrebbe segnato, oltre che l'approdo ad una casa editrice di importanza nazionale come Vallecchi, il punto di maggiore tangenza con la ricerca poetica dominante di un autore dall'esordio stravagante per temi, scelte metriche e collocazione geografica. La struttura diaristica e l'alto tasso analogico e sinestetico del linguaggio di *Cronistoria* (1943) dialogano con i modi dell'ermetismo, mentre un luttuoso orizzonte privato e storico insinua il dolore e l'inquietudine in

passati emblemi di pienezza vitale. La desolante verità del mondo si fa strazio che urge sotto la solida compattezza formale dei sonetti monoblocco disarticolandone dall'interno la tenuta. E così anche rispetto alla salda compagine della stanza, colmando in una fondamentale assenza di soluzione di continuità i nove anni di silenzio editoriale del poeta. *Stanze della funicolare* prima e *Il passaggio d'Enea* poi (1952 e 1956) stabilizzano una vera e propria mitologia ligure e genovese in flagrante coincidenza temporale con l'avvio del discorso su una linea ligure della poesia del Novecento che, suggerito forse dall'antologia 'lombarda' di Anceschi, si snoda tra il 1954, il novembre del 1956 e il luglio-ottobre del 1959, da una trasmissione radiofonica dell'«Approdo» alle colonne della «Fiera Letteraria» a quelle del «Corriere Mercantile»: quasi una «personale ricerca di identità e di apparentamenti», come sottolinea Adele Dei (2003).

Rispetto alla trasformazione a paesaggio interiore e all'assunzione della puntuale e concreta topografia del capoluogo ligure a emblema e allegoria utili all'intelligenza del reale e alla riflessione sulla condizione dell'uomo contemporaneo e sul grande tema dell'angoscia – ratificate, per così dire, negli anni Cinquanta – operano, inoltre, una mediazione non secondaria i poco noti racconti. Scritti per arrotondare negli anni della «bianca e forsennata disperazione» (1945-1950) e mai confluiti in un *corpus* compiuto, questi appaiono, infatti, come «i relitti di un più ampio progetto narrativo, se non addirittura di un romanzo mancato», testimoniando la fondamentale «nostalgia del narrare» (Dei 2003) che percorrerà buona parte della poesia alla quale faranno da serbatoio. La leggerezza cantabile della lingua e la tensione narrativa della struttura si congiungono, infatti, al raffinato lavoro metrico che ricalifica l'apparente discorsività e tallona abilmente, ne *Il seme del piangere* (1959), le successive fasi della vita della madre Annina, costruendo insieme un personaggio e una storia dalla luminosa Livorno della giovinezza via via dentro il buio, fino *ad portam inferi*, nella diffrazione totale fra sapere del narrante e non-sapere della protagonista.

Giunta ad una splendida e individuata maturità la parabola poetica di Caproni sarà ancora tutta in ascesa: non solo le raccolte degli anni Cinquanta delimitano il campo tematico e stilistico futuro, ma verranno addirittura superate nell'oltranza di una ricerca che non esaurisce, anzi rinnova le proprie fonti e ragioni in almeno altre due significative stagioni. La prima coincide con il rinnovamento della poesia italiana degli anni Sessanta realizzando, attraverso l'opzione retorica per la figura della prosopopea – inusuale per la tradizione letteraria italiana e investita di motivi esistenziali as-

soliti – e l’impennata di una lingua tutta implicata nei modi dell’oralità e della dialogicità, quella che Mengaldo definisce come la «fuoriuscita dai confini della lirica» del *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (1965). La consolidata facilità del verseggiare in rima e la traboccante loquacità drammatica del viaggiatore e delle altre voci dialoganti dischiude *loci* poetici destinati a stagliarsi nella rastremazione della parola, nella rarefazione sintattica e nelle complesse geometrie del vuoto degli spazi bianchi sulla pagina, «insegna viviva e iconica» del «silenzio che sta dietro e tra le parole» (Testa e Colletti 2000).

Una profonda rivoluzione metrica, sintattica e lessicale investe l’opera caproniana a partire da *Il muro della terra* (1975) e, di seguito, *Il franco cacciatore* (1982), *Il Conte di Kevenhüller* (1986) e la postuma *Res amissa* (1991), le raccolte della fervida e mai estenuata o dispersiva vecchiezza. Deprivato di ogni impressionismo coloristico, vi torna il paesaggio dell’entroterra ligure con i borghi spopolati, le plaghe desolate, i posti di confine a riflettere la spoliatura del reale e oggettivare il relativismo dell’essere e del conoscere, la perdita di consistenza del soggetto e l’interscambiabilità della vita e della morte. Su questo scenario si alternano «abissali perlustrazioni» e «folgoranti rivelazioni» e si accampa il motivo dominante, ricorrente da una raccolta all’altra e tradotto in una finzione insieme narrativa e operistica, della caccia, dell’inseguimento, su una «Terra guasta» di matrice dantesca (il Dante richiamato sin dai titoli delle raccolte) ed eliotiana, di una preda che è ora il Dio negato e cercato della teologia negativa di Caproni ora la cosa afferrata e persa dalla parola poetica, il cui statuto definitorio e conoscitivo il poeta scardina alle basi asserendone l’intransitività con un’intuizione e potente trasposizione che ne sigla il rilievo e la grandezza nella storia letteraria del secondo Novecento.

La «radicale asserzione del vuoto» (e del niente dopo la vita, per cui un motivo frequentato con ben diversa valenza da Montale e Sereni come quello dei cari “perduti” cede ogni valore di soccorso) e del male dentro la storia (la «Bestia [...] spietata» del *Conte*) amplifica la consapevolezza del «bene perduto», forse mai posseduto e certo non più conosciuto, e con essa la portata della scommessa strenuamente perseguita da Caproni: l’accerchiamento del vuoto e la risoluzione di quella equazione tutto-nulla che fu rovello condiviso con Eugenio Montale. E se la formula indicata dal poeta livornese – «in musica + idee», come riassume Luigi Surdich (1998) in un importante contributo all’indagine critica sul confronto con i temi capitali

della modernità condotto dai due maggiori poeti che la Liguria abbia formato e accompagnato fuori dai propri confini nel secolo trascorso – individua la risposta alla caduta del *logos* nella rete di corrispondenze degli elementi ritmici (una musica di contrappunti e dissonanze dopo la cantabilità agile della giovinezza e al trasformarsi del rapporto io-realtà), la contrapposizione stessa muta i termini, da gnoseologica e ontologica si fa etica e al niente raffronta il « poco » inteso come dignità: passibile a sua volta di misurarsi con la montaliana opzione per la « decenza quotidiana ».

3. *Dalla Liguria al mondo, e ritorno*

Quanto desiderato ed elaborato poeticamente e teoricamente è il legame istituito da Caproni con la Liguria tanto contingente resta quello di Giovanni Giudici, che pure nella regione d'origine ha fatto volontario ritorno nel 1989, stabilendo la propria residenza prima a La Serra e poi a Le Grazie, ai due estremi del Golfo della Spezia che ne ha visto i natali nel 1924. Nell'ultimo articolo dedicato alla « linea ligustica » pubblicato nell'ottobre 1959 sulla « Fiera Letteraria » – periodico al quale Giudici aveva collaborato continuamente fino a due anni prima – Giorgio Caproni annoverava il più giovane collega fra i liguri per scelta, inscrivendone il percorso, piuttosto che nell'orbita dei poeti di « Riviera Ligure », nella scia di Montale, in ragione di « alte significazioni metafisiche e morali » riconducibili nondimeno alla diretta frequentazione dei testi sacri, dei Metafisici inglesi e di Eliot. Il portato del debito montaliano si dimostrava d'altronde cogente, in particolare sul piano linguistico, nell'ultima raccolta di Giudici, *L'intelligenza col nemico*, alle stampe per i tipi di Scheiwiller l'anno successivo l'uscita de *La bufera e altro*, sebbene riaccordato alla complessiva esautorazione degli altri « maestri » riconosciuti della propria formazione: Pascoli – al quale in uno dei tanti giochi di sdoppiamento e sovrapposizione (nel caso persino biografica) caratteristici della sua poesia Giudici dedicherà un'intera sezione dell'assai più tardo *Il ristorante dei morti* (1981) – e Saba – nel cui cerchio d'ombra si collocavano, invece, le esili e mai riprese *plaquettes* d'esordio e della cui opera curerà la selezione del doppio « Oscar » Mondadori del 1976 –; accanto a questi, poi, la lezione di Campana e Jahier, di Sbarbaro e dello stesso Caproni, che « sul far degli anni '50 », spiegherà Giudici, rappresentava per le nuove generazioni di poeti « il modello più immediatamente proponibile », « un fratello maggiore » del quale naturalmente rintracciare l'orma fresca poco più avanti senza avvertire l'« astrale distanza » di « uomini-libri, lontani, quasi mitici » come Ungaretti, Saba o Montale.

La “chiusura dei conti” coincideva per Giudici con il passaggio al Nord del miracolo economico e della cultura aziendale e con l’abbandono definitivo della Roma del trasferimento-«deportazione» dell’infanzia, della mai elaborata orfanità materna, dell’isolamento e della rigida «educazione religiosa». Il contesto sociale e intellettuale della sua maturità si definisce proprio fra la Ivrea (1956) della Olivetti e di «Comunità di fabbrica» e, dopo una breve parentesi torinese, la Milano del *boom*, della conoscenza di Fortini e Noventa, Vittorini e Ferrara, Sereni e Raboni, delle collaborazioni fitte ai periodici «Menabò» (che sul numero dedicato al tema *Industria e letteratura* ospiterà, accanto al *Taccuino industriale* di Ottieri e a *Una visita in fabbrica* di Sereni, i primi testi de *La vita in versi*), «Questo e altro», «Quaderni piacentini» e «L’Espresso» e a quotidiani come il «Corriere della Sera». Le profonde trasformazioni economiche e antropologiche degli anni Sessanta impongono il ricorso a nuovi strumenti culturali e letterari di interpretazione e per Giudici, assestatosi in una visione del mondo socialista o, meglio, da «cattolico di sinistra», diventano prioritarie la ricerca di un «linguaggio democratico» e l’interrogazione sull’utilità della poesia e sulla sua responsabilità di «comunicazione sociale».

È sulla spinta di queste e altre sollecitazioni che Giudici, assecondando una preesistente vocazione poematica, arriva a osare e vincere la scommessa totalizzante della «vita in versi», costruendo, nel tempo della crisi dei tradizionali istituti romanzeschi e in scacco di ogni trasfigurazione o riduzione lirica, un vero e proprio romanzo poetico, ironico, moralistico e impietoso, con un personaggio-uomo a tutto tondo, doppio e proiezione dell’autore, dalle azioni e dalla lingua determinate in una precisa dimensione sociale e sociologica dell’esistenza e dalla coscienza della inappartenenza allo «scherma» delle cose. Prima vera raccolta di Giudici, *La vita in versi* (edita da Mondadori nel 1965) rivela una congruità rivoluzionaria con il rinnovamento della poesia italiana del tempo negli strumenti linguistici e formali, nella loro adesione funzionale e non meramente mimetica, né dissonante o dissacrante come per altri poeti contemporanei, al parlato e ai lessici settoriali, al *sermo humilis* dell’impoetico vissuto massificato e conformista, del grigio quotidiano di una media borghesia della civiltà del benessere, per la quale si dà la sola scappatoia del travestimento e della regressione nell’onirico o nel biologico (Testa). A riaffiorare in clausola è, però, l’opposizione originale “essere”-“dire” e il valore di resistenza del secondo alla nientificazione del primo che la dissipazione esistenziale dell’impiegato (anche se intellettuale, pur sempre dentro la “macchina” del capitale) portata in scena

(poiché di vera drammatizzazione si tratta, stante la polifonia dei parlanti e delle maschere dell'autore) ha solo storicamente contestualizzato.

La riflessione sulla lingua poetica e sulla superiore ricchezza e autonoma "esistenza" di essa rispetto alla comunicazione parlata e romanzesca imprime una direzione netta e ascendente alla ricerca letteraria di Giudici, auspice l'incontro con l'esperienza culturale di Praga e le versioni di Tynjanov e Puškin (ma sull'importante accompagnamento all'opera poetica dell'attività di traduttore molto si potrebbe aggiungere a riscontro di un capitolo non minore della storia letteraria del Novecento, quella dei poeti-traduttori ovvero delle traduzioni d'autore). Da *Autobiologia* (1969), neologismo riman-dante ad un'idea di poesia come corpo vitale e autoreferente, a *O beatrice* (1972), vertice della ricerca giudiciana quanto a oltranza sperimentale di metri e contenuti, da *Lume dei tuoi misteri* (1984), silloge che radicalizza il metalinguismo come unica possibile percezione di sé e del mondo (con l'influenza che questo lavoro dall'interno sulla lingua, *ab origine* interesse centrale della sua opera e portato ora alle estreme possibilità, avrà sulle ultime generazioni di poeti), a *Salutz* (1986), canzoniere per la dama-poesia nel quale la rarefazione raffinata dello stile e il modello trobadorico segnano la riappropriazione del lirismo e del registro del sublime denunciando, tut-tavia, con la loro stessa accentuazione e con il conseguente effetto straniante, il parallelo slontanamento e il nuovo travestimento.

Il mai abbandonato motivo della memoria, richiamato nel 1977 ne *Il male dei creditori*, libro di cruda investigazione di quel sentimento della colpa che è nodo tematico intorno al quale s'aggrumano sempre tensioni e teatralizzazioni dell'uomo Giudici (Morando 2001), detta il controcanto della tensione alla lirica assoluta e autoreferenziale di *Salutz*, mentre la fedeltà all'esperienza e al vissuto si aggancia a decisivi nodi speculativi, esi-stenziali e metafisici, su una linea mai esaurita nel Novecento. *Fortezza* (1990) misura, a cupe tinte barocche, la resistenza dell'«amaritudo» della vita alla appropriazione della lingua, alla poesia come «esercizio» *mentis* (memore degli *Esercizi spirituali* di Ignacio de Loyola tradotti nel 1984). Gli anni Novanta riconducono Giudici sulla sponda ligure e ne esaltano geo-graficamente ed esistenzialmente la percezione di liminarità spaziale e tem-porale. *Quanto spera di campare Giovanni* (1993) rivendica la «dimensione fondamentale» negata dal presente, quella della speranza che «la parola, il verbo, come il (*si parva licet*) verbo incarnato di Dio o di chi per Lui, [...] possa forzare la cosa, la materialità, la complessità della vita e dei rapporti, prendere all'amo un pezzetto minuscolo di realtà» (*La Musa inquietante*,

1983), riscattando le occasioni feriali come terreno fertile alla casualità dell'ispirazione. Barbaglio di luce ad arrestare la caduta precipite nel Nulla, a lampeggiare «benigno» nella «melancòlia» e nella riflessione sul tempo delle ultime raccolte, *Empie stelle* (1996) e *Eresia della sera* (1999), a trattenere dal silenzio una voce poetica e uno sguardo sul mondo agostinianamente interiorizzati: «Scommessa di ogni fede è postulare un futuro senza poterne mai essere certi; e quindi la sola via è “parlare, parlare / Parole senza denti e amore vano”, cioè seguire a *vivere* (che nella bio-grafia del poeta si traduce semplicemente in *scrivere*)» (Morando).

Se la storia della letteratura del primo Novecento in Liguria può schematicamente riassumersi in un “canone ligure” scandito dai nomi di Roccatali Ceccardi, Novaro, Boine, Sbarbaro e Montale, con un deciso sbilanciamento, per i primi, sul fronte elettivo e angolato della defilata regionalità, nella seconda metà del secolo si staglia rappresentativa una non meno canonica «trimurti», ligure solo “di ritorno” e pienamente organica, invece, ai più vivaci scenari della civiltà letteraria e del dibattito culturale nazionale: a Roma Caproni, con nel cuore e nella poetica una genovesità innamorata; a Milano Giudici, con lo sguardo proiettato sulla società del benessere e protagonista, nella vena di ironia e moralismo, della cosiddetta “linea lombarda” di Sereni, Risi, Erba, Modesti e Orelli; a Torino Sanguineti, a partecipare della cultura filosofica, artistica e letteraria da essa dischiusa (Albino Galvano e Giovanni Vittorio Amoretti, Enrico Baj e Giovanni Getto) e ad anticipare straordinariamente la stagione più intensa della neoavanguardia, auspice l'incontro con Luciano Anceschi che nel 1956 apre nella collana «Oggetto e Simbolo» di Magenta (inaugurata nel 1952 dall'antologia *Linea lombarda*) ai versi, composti nel quinquennio precedente, di *Laborintus*. Come per Giudici, così per Edoardo Sanguineti, che a Genova è nato nel 1930, la formazione e i contatti per essa determinanti si collocano altrove, in un confronto con la vita intellettuale non solo italiana proseguito anche dopo il ritorno, avvenuto nel 1974, nella città natale, sulla cui scena culturale e pubblica ha rivestito ruoli di rilievo (la docenza universitaria e l'attività politica di consigliere comunale e, poi, di deputato al Parlamento).

Maggiore fra i “Novissimi”, la cui antologia curata da Giuliani lo accoglie nel 1961, Sanguineti è il solo poeta del Gruppo '63 a potersi dire veramente europeo nei riferimenti: le avanguardie storiche, surrealismo e dada, Apollinaire e Lorca, Pound e Eliot, la cui lezione viene radicalizzata in una liquidazione completa del codice lirico della tradizione poetica. Tutto è già

dentro il poemetto dell'esordio: la rappresentazione della crisi dell'identità storica e della comunicazione impossibile propri della società e della cultura del dopoguerra, l'attacco all'ideologia dominante veicolato dal sovvertimento del linguaggio che ne è diretta emanazione, il viaggio allegorico e conoscitivo di un io poetico letteralmente invaso dalla opaca « Palus Putredinis » del mondo. Sono la ferrea sorveglianza mentale e la coerenza conferita dalla tessitura ritmica e dal gioco delle equivalenze e ripetizioni a preservare la compattezza minata dalla cumolazione e contaminazione parossistiche dei materiali tematici e linguistici. Scritto, come afferma l'autore, per « chiudere un discorso », nella produzione di Sanguineti *Laborintus* è un *unicum* nel quale germina anche la successiva evoluzione della sua opera che, al pari della vita (il lungo insegnamento e la militanza comunista), può dirsi davvero, con sua definizione, « compatta » per la continuità della convivenza dell'una con l'altra e per la costanza dei motivi nella vastità della produzione e nella frequentazione plurima dei generi: oltre alla poesia, il teatro e i libretti per musica (in feconda collaborazione con Luca Ronconi e Luciano Berio), il romanzo (*Capriccio italiano*, 1963 e *Il Giuoco dell'Oca*, 1967) e le traduzioni dei classici (i tragici greci, Aristofane, Petronio, Seneca, ma anche Shakespeare, Molière e Brecht), il giornalismo (testimoniato dalle successive riproposte in volume, da *Giornalino* e *Giornalino secondo* degli anni Settanta ai *Gazzettini* del 1993) e, naturalmente, l'attività critica dello studioso di Dante, di Boccaccio e del Novecento e del profondo conoscitore di Marx e Freud, Artaud e Benjamin.

Se la riproposizione inesausta dei “luoghi” ricorrenti della propria opera e l'idea della scrittura come una incessante riscrittura che certifica l'impossibilità del discorso concluso possono essere assunti a cifra della produzione di Sanguineti, è allora forse lecito partire dalla sua ultima o penultima prova per risalire alle origini. Ecco dunque, nel 2004, *mikrokosmos* nel quale, ad eversione del principio stesso di antologizzazione – e obbedendo ad un intento non di mera selezione esemplificativa ma di autonoma ricreazione di una correlazione significativa – si destrutturano e riassemblano *Segnalibro. Poesie 1951-1981* (1982) e *Il Gatto Lupesco. Poesie 1982-2001* (2002). Ovvero la seconda maniera, con il recupero di una pur straniata tensione comunicativa, il diretto autobiografismo, la misura della cronaca di viaggio e dell'appunto diaristico di *Triperuno* (1964), di *Wirrwarr* (1972), e in particolare della sezione *Reisebilder*, e di *Postkarten* (1978); quindi la nuova via degli anni Ottanta e Novanta, di *Stracciafoglio* (1980) e *Scartabello* (1981), di *Bisbidis* (1987) e *Senzatitolo* (1992), di *Corollario* (1997) e *Cose* (1999): « con

il suo caratteristico verso lungo – onnivoro e segmentato di parentesi – e con una lingua che ibrida la naturalezza del parlato con l'artificialità della retorica più ostentata (iterazioni, paronomasie, processi derivativi) Sanguineti continua qui la sua guerra contro la Letteratura e la Poesia, intese come dominio del sublime, codice separato o superiore alle altre attività umane, vocabolario canonico dell'“anima” e del suo corredo spirituale di forme e atteggiamenti» (Testa) in un progressivo incupirsi dei resoconti «nel senso di un eccesso psichico e verbale» (Curi 1991) e sotto l'assedio della tematica funebre (e testamentaria, come già nel raffinato rifacimento del poemetto in ottave di *Novissimum Testamentum*, 1986), della sfrenatezza sensuale (a sviluppo della centralità del corpo in un orizzonte poetico fisico e psicoanalitico insieme), della prospettiva materialistica (la «prosa pratica» e il «magazzino» del mondo che invadono il soggetto alle prese con la questione capitale della propria individuazione).

Raccogliendo la sfida della destrutturazione come requisito della ricostruzione – del disordine del mondo come dell'«entità disgregata e scissa» dell'io autoriale – per via di giustapposizione, riassetto e inesauribile rivisitazione, si potrebbe forse azzardare un ingresso nell'opera di Sanguineti attraverso la “porta stretta” e insidiosa di un viaggio memoriale per Genova, una “guida sentimentale” (solo all'apparenza, naturalmente) dei suoi spazi e delle occasioni poetiche ad essa legate. Si parte di nuovo dalla fine, da un libretto uscito anch'esso nel 2004, nella collana «Ritratti di città» di un piccolo editore napoletano, per pedinare un itinerario urbano e insieme metapoetico, fitto di autocommenti e ammicchi autodefinitivi: l'idea di un «trauma originale» nella cui infinita ripetizione consiste la scrittura e lo sgranarsi di quest'ultima «come sbandando» su «una serie di minimi aneddoti, irrelati e, così irrelati, anche piuttosto insensati, al primo impatto»; le «incontrollabili astuzie dissimulate» dell'inconscio e la mania del catalogo e dell'inventario del mondo, nel quale anche «la pura nominazione [...] viene a caricarsi di significato» e si conciliano ordine minimo e aspirazione alla totalità; l'espressionismo come «strategia costruttiva» e l'impossibilità del tragico nella società borghese; la «deliberata leggerezza» dei motivi sviluppati attraverso un «giuoco concettuale» intricato ma divertito e il messaggio ideologico come «professione di fede nella volontà di capire, che è già un bell'ossimoro»; la ricerca, infine, di una poesia «che, per così dire, desoggettivandosi a fondo, nascesse dalle cose stesse, quasi esentata da qualunque intervento autoriale».

Se poi il valore del luogo natale viene ricondotto appena all'occorrenza del « minimo lacerto, un fotogramma quasi subliminare, innestato e subito travolto in una sequenza che è orientata in tutt'altra direzione », è altresì vero che la *Genova per me* di Sanguineti funziona – in personale rielaborazione di un *topos* di consolidata tradizione – quale specchio di una dimensione dell'io articolata nella imprescindibile antitesi con Torino: di contro alla città « tutta squadrata come un cruciverba, con tutte le caselle bene a posto, secondo uno schema assolutamente geometrico », assunta da Sanguineti come corrispettivo del proprio « radicale imprinting razionale », Genova, « tempestoso pelago urbano », « luogo [...] fatalmente informe, destrutturato, imprevedibile », si rivela inattesa trascrizione spaziale e oggettivazione del mondo come « polimorfo perverso » da assimilare a sé, onde assimilare sé al labirinto delle sue vie: « l'universo, che altrove si squaderna, è qui raccolto, [...], miniaturizzato come si deve. [...] anche perché Genova è un po' una replica del mondo, e un po' è un suo archetipo ristretto ». Senza trascurare, da ultimo come si riedifica sulla pagina l'immagine della città, con i « mattoni » delle tante Genova d'autore, in una esemplare attestazione della modalità intertestuale propria dell'opera di Sanguineti: le infinite citazioni di cui è disseminata altro non sono che un'esibizione di « rovine », non più poetiche ovvero impoeticamente trattate, riassorbite nella poesia nell'orizzontalità assoluta dei materiali letterari e quotidiani dai quali questa si lascia costruire. Ecco allora l'avvio sotto il segno del misconoscimento della città « d'oggi » affatto diversa da quella dell'infanzia, in calco delle prose memoriali dedicate a Genova da Montale (poeta genovese e di altra generazione, ragione l'una e l'altra per un confronto a distanza dall'autonomo rilievo in sede critica); lo sbarbariano « cuore pietroso della città »; la Genova bifronte nello stesso lessico descrittivo (« suolo marino ») e « verticale, verticalissima », *a la manière* di Caproni, nella quale « infunicolarsi » verso l'alto e nella quale leggere « un'allegoria del mondo »; e poi Guerrini, con il suo viaggio in sopraelevata, e Campana, con la tensione anarchica e la consonanza con la propria poesia « tutta delirante, tutta allucinata [...] tutta malata ».

4. *L'altra storia: la Liguria e i suoi narratori*

La storia letteraria del Novecento ligure è stata fino a qui una vicenda da raccontare in versi piuttosto che in prosa. Nobili esperienze poetiche, di levatura non solo nazionale ma spesso anche europea, “ingombrano” la scena e adombrano le presenze degli autori in prosa che, numerose, delineano

di rispetto un ritratto articolato e disomogeneo, nel quale a prevalere, almeno fino allo spartiacque dell'ultima guerra, è la frequentazione, a tratti straordinariamente fortunata, della narrativa di consumo. Fra avventura e sentimento, costume e storia sono di frequente le appendici dei giornali e le alte tirature di editori come Treves e Sonzogno a laureare alcuni campioni dell'affermazione e diffusione del genere romanzesco in Italia (rammentando appena, al riguardo, la preminenza assoluta guadagnata da Edmondo De Amicis, legato alla Liguria da circostanze biografiche, la nascita a Oneglia nel 1846 e la morte a Bordighera nel 1908, e assai meno dalle rade occorrenze registrabili nell'opera narrativa o giornalistica, il cui baricentro di valori è nella Torino e nell'Italia postunitaria). Dall'anziano Barrili, attivo ancora ad inizio secolo, al suo "discepolo" Alessandro Varaldo, divenuto, fra l'altro, prima firma italiana di polizieschi nella neonata collana «Libri Gialli» di Mondadori, per arrivare alle giornaliste-scrittrici (Flavia Steno, Willy Dias, Irene Brin, Marise Ferro), che conferiscono e mantengono inalterato alla regione un primato di consistenza rispetto al fenomeno della scrittura al femminile (dal dopoguerra, per richiamare alcuni nomi, Milena Milani, Camilla Salvago Raggi, Beatrice Solinas Donghi, Gina Lagorio, Elena Bono).

Oltre a quella di Giovanni Boine, il cui anti-romanzo *Il peccato*, dal «lirico intrecciarsi di molto pensiero sulla scarsezza di pochi fatti» (come esplicitava l'autorecensione di «Plausi e botte»), gettava un ponte tra il frammentismo vociano e la narrativa lirica in misure brevi di alcuni liguri d'eccezione, sono però almeno altre due le figure di primo piano che, muovendo dalla Liguria o rimanendo avvinte alla sua anima ruvida e malinconica insieme, hanno partecipato pienamente della civiltà letteraria del secondo Novecento.

In una lontana intervista del 1960 Carlo Bo, dalla Liguria all'Italia voce critica individuata allo spartiacque fra rigore etico e religioso della tradizione cattolica e posizione esistenzialistica, distingueva i coregionali in due grandi categorie: «quelli attaccati ai propri luoghi come patelle allo scoglio» e «quelli che per casa hanno il mondo e dovunque siano si trovano come a casa loro» ma che a casa «tornano regolarmente [...] restano attaccati al loro paese non meno dei primi». In questa seconda famiglia può legittimamente trovare accoglienza Italo Calvino che, nato vicino a L'Avana nel 1923, fu ligure per ascendenza paterna e nell'estremo Ponente crebbe, studiò, visse il tempo drammatico della guerra e della Resistenza e il trauma della speculazione edilizia e della progressiva provincializzazione della San Remo del do-

poguerra, trasformata da cittadina cosmopolita a periferia lombardo-piemontese. Ma sulla spinta degli studi universitari (condotti a Firenze e Torino), della sempre più attiva militanza nel PCI (interrotta nel 1957 dopo i fatti di Ungheria), dei contatti stabiliti prima con Cesare Pavese e poi con Vittorini, Ferrata e gli intellettuali, storici e filosofi orbitanti intorno alla casa editrice Einaudi (Natalia Ginzburg, Franco Venturi, Delio Cantimori, Norberto Bobbio e Felice Balbo), della quale divenne collaboratore dell'ufficio stampa e, in seguito, redattore stabile, e nell'*habitus* del movimento continuo fra Roma, Torino, Parigi, la campagna toscana e San Remo Calvino ebbe davvero per orizzonte esistenziale oltre che culturale il mondo. Alla cui comprensione, in una tensione intellettuale che è *leitmotiv* dell'intero suo percorso di pensiero e scrittura, la Liguria offre piuttosto alcune fondamentali chiavi interpretative (*Dall'opaco*, 1971), sulla linea dell'incontro speciale tra riflessione filosofica e paesaggio ligure più volte riscontrato nel nostro profilo storico-letterario.

Inaugurando nel 1945 la collaborazione al « Politecnico » di Vittorini, Calvino pubblicava un articolo dal titolo indicativo dell'immaginario derivato dalla natura e dal carattere della regione della giovinezza, *Liguria magra e ossuta*. Se fu l'esperienza partigiana a far reagire un paesaggio a tal punto « gelosamente » proprio da pretendere lo schermo distanziante di una storia d'altri per essere rappresentato, è lo stesso Calvino, dalla prefazione alla ristampa del romanzo d'esordio (1964) alle tarde interviste (1979), a denunciare su tanti il filtro del magistero incontrastato di Eugenio Montale: « Montale fin dalla mia adolescenza è stato il mio poeta e continua ad esserlo [...] Poi sono ligure, quindi ho imparato a leggere il mio paesaggio anche attraverso i libri di Montale ». Quello dei rapporti fra le due voci più alte della letteratura ligure del Novecento, rispettivamente in versi e prosa, rappresenta d'altro canto, come suggerisce il richiamo, un passaggio di rilievo, e in buona parte ancora tutto da attraversare, della critica.

La lotta partigiana combattuta sui contrafforti dell'Appennino ligure dell'estremo ponente e l'umanità misera e popolare che lo abita sono la vicina memoria storica e personale che informa *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) – voluto da Vittorini e Ferrata e sostenuto da Pavese per la pubblicazione nei « Coralli » di Einaudi – e *Ultimo viene il corvo* (1949), raccolta dei racconti usciti su quotidiani e periodici, fra i quali quel *Campo di mine* che guadagnò al giovane scrittore (*ex aequo* con Marcello Venturi) il primo riconoscimento pubblico nel concorso indetto nel 1946 dall'edizione genovese dell'« Unità ».

La “lezione facile” della collocazione di Calvino nel cuore della tempe-rie ideologica e tematica del neorealismo non deve indurre a trascurare i segni rivelatori di un itinerario d’autore instradato alla completa autonomia e originalità; né il punto di vista adottato, quello deformante e favoloso del bambino protagonista, raggiunto l’obiettivo di scansare e l’oggettività documentaria e la trappola autobiografica e i limiti strutturali e tematici dell’epica partigiana, può e deve offrire retroattiva conferma ad una formula tanto fortunata quanto fuorviante spesa da Vittorini per descrivere le due vie maestre della successiva produzione di Calvino: il «realismo a carica fiabesca» di racconti come *La formica argentina* (1952), *La speculazione edilizia* (1957), *La nuvola di smog* (1958) e *La giornata d’uno scrutatore* (1963) e la «fiaba a carica realistica» della trilogia araldica dei *Nostri antenati* (*Il visconte dimezzato*, 1952, *Il barone rampante*, 1957 e *Il cavaliere inesistente*, 1959) e di *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* (1963), senza dimenticare l’immagine del “favolista” consolidata dal successo della raccolta di trascrizioni delle *Fiabe italiane* (1956). Grigi e scabri nella lingua come nella materia, i racconti non hanno nulla di avventuroso e favolistico; frutto di un’operazione intellettuale e di un moralismo da romanzo illuministico, i romanzi da fiabe si ergono a vere e proprie allegorie. Risvolti complementari di una lucida e tesa intelligenza dei fatti, capace di ricostituire una visione organica del reale e di esperirvi interpretazione, giudizio e riflessione, le due strade, all’apparenza prive di tangenze, accerchiano invece dappresso la realtà e assecondano in diversa misura tanto lo sperimentalismo strutturale e stilistico quanto l’esigenza di penetrare con adeguati e potenti mezzi conoscitivi una condizione umana e sociale.

Gli scritti teorici testimoniano (da *Il mare dell’oggettività*, uscito nel 1960 sul secondo numero del «Menabò» diretto con Vittorini, ai molti altri testi ripresi in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* nel 1980 e in *Collezione di sabbia* nel 1984) la dolorosa frattura che si consuma alla svolta degli anni Sessanta nell’atteggiamento maturato da Calvino nei confronti della crisi culturale in atto: viene meno la fiducia nel proposito di una rifondazione morale e nell’«ideale stilistico e morale di ostinazione volontaria, di riduzione all’essenziale, di rigore autocostruttivo» che lo aveva portato a operare nel solco della grande tradizione narrativa e nel «rifiuto di ogni compiacenza romantica», mentre non solo i valori etico-civili ma anche i consueti strumenti di comprensione e il senso stesso della vita umana e dell’ordine del mondo appaiono messi in discussione alla radice. Origina da qua, e dall’interrogazione continua sul significato del far letteratura e sulle potenzia-

lità della lingua (ricondata sempre al fondamentale dettato di concretezza e precisione sostenuto ne *L'antilingua* del 1965), lo sperimentalismo ineshausto della successiva stagione dello scrittore Calvino, in bilico fra amara coscienza della disgregazione delle risorse espressive, demistificazione e raffinata eleganza, talvolta sospettabile di un gratuito gioco di intelligenza: dalla fantascienza de *Le Cosmicomiche* (1965) e di *Ti con zero* (1967) al metaracconto de *Le città invisibili* (1972), *Il castello dei destini incrociati* (1973) e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979). Nel sentimento oscuro della dissoluzione che ancora domina il romanzo ultimo, *Palomar*, uscito due anni prima dell'improvvisa morte avvenuta nel 1985, sembrava tuttavia farsi largo una rigenerata esigenza di verità umana e una rinnovata aspirazione alle parole significanti.

Al termine della stagione «combinatoria» e all'avviarsi di quella «semiologica» Calvino porta «al culmine dell'elaborazione temi che s'affissano sulla conversione grafico-spaziale [...] delle idee ricorrenti e ossessionanti» (Bertone): la riflessione sul rapporto natura-storia, concreto rovello filosofico focalizzato sul primo termine del confronto in originale scarto dalla cultura idealistica e cattolica prevalente in Italia, e l'attenzione riservata allo sguardo come «categoria antropologica», in linea con quell'esercizio della vista che ha introdotto la vera rivoluzione nella percezione novecentesca del paesaggio e che in Liguria, complici la configurazione stessa del territorio e la conseguente relazione intrattenuta con essa dall'uomo, ha dettato la modernità assoluta dello scenario urbano del *Pianissimo* sbarbariano o quell'«esperienza soggettiva dello spazio [che] si separa dall'esperienza del mondo oggettivo» per la quale nel 1977, in una accusata lettura del montaliano *Forse un mattino andando*, Calvino evocava il nome di Merleau-Ponty. Partito «da una rivolta contro l'idea geografico-sentimentale di paesaggio [...] dallo studio spaziale e sempre meno compositivo, figurativo e armonico del "paese" per scovare le linee di un paesaggio all'altezza dei tempi», Calvino, come ha evidenziato Bertone, doveva passare dai boschi fiabeschi e mitologici «alle terre desolate e lunari innestate nei grattacieli di New York», dalle città turrite e fantastiche a quelle utopiche e invisibili. In tale «dimensione spaziale, nella costruzione e invenzione o costruzione combinatoria di figure paesistiche, sta lo sforzo gnoseologico e artistico» e quello, di carattere etico, «di orientamento, nonostante tutto». La statura del Calvino autore e teorico, perennemente e coraggiosamente impegnato nel confronto con ricerche di pensiero e di scrittura internazionali, sta proprio nell'agone diretto con la modernità, nella «sfida ai modelli più avanzati del mondo industriale tecnologico ci-

bernetico » affrontata « sul loro stesso terreno ». Una sfida ad armi pari, se si considera quale precoce “canonizzazione” sia toccata allo scrittore italiano forse più famoso e tradotto nel mondo.

L'ultimo scorcio del Novecento letterario in Liguria riconduce il percorso fino a qui compiuto là dove ha preso le mosse, nelle terre dell'estremo Ponente, dalla cui angolata prospettiva lo sguardo sul mondo pare doversi specialmente affilare e accuminare. E così, se nell'orizzonte culturale e sociale dello spezzino e della Val di Magra, e negli ambienti anarchici da là trapiantati nell'Egitto di Ungaretti e Pea, si avvia il primo romanzo di successo di Maurizio Maggiani (Castelnuovo Magra, 1951), *Il coraggio del pettirosso* (1995), e se nella *couche* dialettale di un borgo di contadini e pescatori aggrappato alle pendici del Golfo dei Poeti affonda l'immaginario e la lingua dei versi e dei racconti di Paolo Bertolani, legato a La Serra dalla nascita nel 1931 e amico di Sereni e Bertolucci, di Giudici e Soldati, è nella culla delimitata dal tratto di costa compreso fra San Remo e Nizza e dalle incavate ed erte valli Argentina e Ròia che sono cresciute tre importanti figure di narratori dell'ultimo ventennio. Da una parte quella di Giuseppe Conte (nato ad Imperia nel 1945), intrisa agli esordi dell'intensità lirica della parallela ricerca poetica (*Equinozio d'autunno*, 1987) e poi trasposta sul terreno avventuroso dell'incontro fra mito e storia (*L'impero e l'incanto* del 1995 e *Il ragazzo che parla col Sole* del 1997) e condotta con scrittura camaleontica a difesa della vitalità dell'invenzione attraverso un esibito codice letterario (D'Annunzio e Montale, Shelley e Lawrence); dall'altra quella di Nico Orengo (1944), torinese per nascita ma ligure per ascendenza ed elezione, tanto da individuare nel paesaggio ponentino di costa e di entroterra alcuni scenari privilegiati per la sua osservazione ironica della società contemporanea (si pensi alla rivoluzione indotta dalla televisione nel tempo immobile della provincia raccontata in *Ribes*, del 1988, o all'inquinamento che insidia l'isola incontaminata delle vacanze ne *La guerra del basilico*, del 1994, senza trascurare le sottili e sfumate investigazioni esistenziali de *Le rose di Evita* e de *L'autunno della signora Waal*, rispettivamente del 1990 e del 1995).

Di una generazione precedente, ma, con i tempi riflessivi e lenti di una maturità lungamente coltivata, giunto anch'egli all'esordio letterario nei primi anni Ottanta, era Francesco Biamonti (1928-2001). Iniziata, consumata e conclusa nel piccolo paese di San Biagio della Cima, nell'immediato retroterra bordigotto, la biografia di Biamonti descrive un uomo schivo e appartato, ligure per una reticenza vicina al silenzio e per misura e discrezione; ma di-

schiude, al contempo, nelle letture, nei viaggi e negli incontri degli anni che separano la giovinezza dal tardivo affacciarsi sulla scena editoriale, il retroterra di un autore della cui opera e poetica sempre più si chiariscono in sede critica le sorprendenti e feconde intersezioni con le esperienze di pensiero (l'esistenzialismo di Camus e Sartre, la fenomenologia di Husserl e Merleau-Ponty) e letteratura (in particolare quella della contigua Francia di Char e Bonnefoy, dove i suoi romanzi sono stati presto apprezzati e tradotti, ma anche quella italiana di metà Novecento, di Pavese, Fenoglio e D'Arzo sopra tutti), di arte (Cézanne, De Staël e Morlotti) e musica (Oliver Messiaen e il suo senso religioso dell'esistenza e della natura come fonte primigenia del suono) che incardinano rivoluzioni e trasformazioni del secolo trascorso.

Gli esili intrecci che sostengono i quattro romanzi editi in vita – nel 2003 Einaudi, la “sua” casa editrice, ha licenziato postumo l'abbozzo di un racconto lungo apponendovi un titolo, *Il silenzio*, che può essere assunto a sigla di una ricerca di stile e temi strenuamente affacciata sulla soglia del vuoto, della parola, del sacro minacciato dalla sua stessa assenza, della contraddizione insanabile e della perseguita terza dimensione del reale – si dispiegano in un *continuum* di personaggi (*passeurs* e clandestini, ieratici pastori e stanchi coltivatori di olivi e mimose, naviganti pensosi ed enigmatiche figure femminili), situazioni e immagini di paesaggio su uno spartiacque occitanico, un territorio di transito che conferisce spicco al sentimento della frontiera, fra realtà e simbolo, sofferta umanità e vertigine esistenziale e metafisica. Un'idea di confine che, precisava Biamonti, «coinvolge tutto il Mediterraneo» e i suoi golfi geografici e letterari (Genova, Marsiglia, Orano), i cui «paesi diventano aspri e emblematici di una civiltà umana legata a una sorta di corrosione dell'esistenza» e alimentata «dalla luce e dal sapere, dalla lucidità e dalla corrosione».

Fra le rovine di una remota società rurale Biamonti insinua le inquietudini e le deviazioni della contemporaneità, con una partecipazione alla concretezza storica che la seduzione lirica, malinconica e dolce, del paesaggio e della lingua non svapora. Il senso tragico della decadenza dell'umanità e della natura raccorda *L'angelo di Avrigue* (1983) a *Vento largo* (1991), *Attesa sul mare* (1994) a *Le parole la notte* (1997), trasfondendo, secondo il suggerimento di Coletti (2005), i miti di «un Novecento originario, centrale, da decadentismo europeo» nelle acquisizioni «di un Novecento consunto, declinante, da postmodernismo». Su questo sottile discrimine il male si accampa come «la cifra ontologica dell'esistenza e il segno ineludibile del secolo» e non ammette lenimenti o consolazioni ma solo la lucida dichiarazione e

l'accettazione stoica come destino o colpa, richiamando nel suo cono d'ombra tanto la costante paesaggistica quanto le soluzioni stilistico-formali dell'opera biamontiana.

Orchestrata tutta "in levare", la scrittura, con la sua prosodia e la tensione lirica, l'impasto linguistico, le spezzature sintattiche e la paragrafazione marcata diventa, come evidenzia ancora Coletti, vero e proprio « meccanismo narrativo » conteso fra le leggi del romanzo e le ragioni della poesia; non meno, tuttavia, delle plurime e rilevate tessere paesistiche, dal naturale e interno risalto romanzesco: proprio e « a causa » e non « a dispetto » di queste, giusto un sapiente ricorso alla tecnica del « montaggio », il mosaico di pensieri, dialoghi e azioni dei personaggi non appare mutilo e indecifrabile, ora perfino insignificante ora fastidiosamente sentenzioso. Al punto che la definizione di « romanzo-paesaggio » coniata nel risvolto di copertina scritto per l'*Angelo* da Italo Calvino – mentore e in qualche misura anche ispiratore di un'idea del narrare che « è, più che eventi e contenuto, forma e ritmo, movimento più che materia », sebbene poi tanta distanza intercorra fra l'identità stilistica, scolpita e uniforme, dell'uno e l'esplorazione a più direzioni delle forme dello scrivere dell'altro –, opportunamente sciolta e riscontrata, è in grado di ricondurre al cuore della poetica di Biamonti prospettive critiche anche divergenti. Lo ha magistralmente dimostrato, nell'intervento al convegno del 2003 e nel contributo preparato per gli atti, Franco Croce, in quello che resta forse l'ultimo atto della sua acuta e sensibile convivenza di lettore e interprete con i più importanti autori che la Liguria abbia offerto alle lettere.

Nota bibliografica

D'obbligo è il rimando complessivo ai volumi collettanei e agli studi dedicati alla letteratura dell'Otto e Novecento ligure e, naturalmente, alle minute bibliografie, distinte per periodi, argomenti e autori, delle quali sono corredati: « Studi di Filologia e Letteratura », V, *Scrittori e riviste in Liguria fra '800 e '900*, Università degli Studi di Genova-Istituto di Letteratura Italiana, Genova 1980; A. DE GUGLIELMI, *Liguria*, Brescia 1987; *La letteratura ligure. Il Novecento*, Genova 1988; P. MAURI, *La Liguria*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, III, *L'età contemporanea*, Torino 1989, pp. 338-384 (poi in *Nord. Scrittori in Piemonte, Lombardia e Liguria*, Torino 2000, pp. 208-264); *La letteratura ligure. L'Ottocento*, Genova 1990 (in particolare i contributi di Matilde Dillon Wanke, Stefano Verdino, Franco Della Peruta, Carlo Muscetta, Marziano Guglielminetti, Giuseppe Sertoli, Luigi Cattanei, Edoardo Villa, Giorgio Bertone e Giorgio Luti); *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Liguria*, a cura di A. GIBELLI e P. RUGAFIORI, Torino 1994 (soprattutto i saggi di Massimo Quaini, Giorgio Bertone, Giovanni Assereto e Franco Sborgi); *Bilancio della Letteratura del Novecento in Liguria*.

Atti del Convegno, Genova, 4-5 maggio 2001, a cura di G. PONTE, Genova 2002 (in particolare i capitoli di Paolo Zoboli, Stefano Verdino, Luigi Surdich, Francesco De Nicola e Alberto Beniscelli). Ad integrazione si vedano, inoltre, i seguenti saggi e cataloghi: N. SAPEGNO, *Faticata e scontrosa maturazione*, in *Tuttitalia. Enciclopedia dell'Italia antica e moderna*, Firenze 1962, pp. 35-40 (poi, con il titolo *Liguria*, in W. BINNI e N. SAPEGNO, *Storia letteraria delle regioni d'Italia*, Firenze 1968, pp. 65-104); *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, a cura di G. VIAZZI e V. SCHEIWILLER, Milano 1967-1972; E. VILLA, *Scapigliatura e verismo a Genova*, Roma 1969; R. ZENA, *Verismo polemico e critico*, a cura di E. VILLA, Roma 1971; E. VILLA, *I mercanti e le parole. Letteratura in Liguria*, Genova 1983; *Narratrici liguri del Novecento*, a cura di P.A. ZANNONI, Genova 1985; *Genova, il Novecento* [catalogo della mostra: Genova, Centro dei Liguri, 20 maggio-10 luglio 1986], a cura di G. MARCENARO, Genova 1986; S. VERDINO, *La poesia del Novecento in Liguria*, in *La poesia in Liguria*, Forlì 1986; F. DE NICOLA, *La linea dell'avventura. Studi sui narratori e la narrativa in Liguria nel Novecento*, Savona 1987; ID., *Nove scrittori per un'idea di Liguria*, Genova 1989; ID., *Dal best seller all'oblio. Scrittori liguri nella letteratura italiana*, Genova 1992; S. VERDINO, *Storia delle riviste genovesi da Marasso a Pound (1892-1945)*, Genova 1993; P. ZOBOLI, *I poeti liguri*, in *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, saggi critici e antologia di testi a cura di G. LANGELLA e E. ELLI, nuova edizione accresciuta, Novara 1997, pp. 155-163; E. VILLA, *I mercanti e le parole. Letteratura in Liguria (serie II)*, Genova 1998; G. BERTONE, *Letteratura e paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua*, Lecce 2001.

Nell'impossibilità di rendere conto in questa sede di una bibliografia della critica relativa ai secoli affrontati dalla amplissima e continua evoluzione, mi limito a segnalare uno dei più aggiornati repertori, quello offerto dal volume *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. MALATO, XIV, *Bibliografia della letteratura italiana. Indici*, Roma 2004, pp. 489-807. Richiamo, invece, di seguito le principali edizioni delle opere degli autori presi in esame al fine di consentire un diretto riscontro sui testi dell'itinerario proposto:

I. L'Ottocento

Giuseppe Mazzini: *Scritti editi e inediti*, Imola 1906-1943 (gli scritti letterari occupano la seconda delle tre sezioni di cui si compone l'Edizione Nazionale delle Opere e, nel dettaglio, i volumi I [1906], VIII [1910], XVI [1913], XX [1915], XXIX [1919] e XCIV [1943]; all'edizione si sono aggiunti, quindi, i volumi dell'*Appendice*, i 4 volumi degli *Indici* e quelli dello *Zibaldone giovanile*, a cura di A. CODIGNOLA, e delle *Lettere familiari*); *Scritti di letteratura e di arte*, a cura di G. RISPOLI, Firenze 1931; *Opere*, a cura di L. SALVATORELLI, Milano-Roma 1939 (poi 1967); *Dei doveri dell'uomo*, a cura di F. SANGUINETI, presentazione di G. SPADOLINI, Genova 1990 (ora, a cura di M. SCIOSCIOLI, Roma 2005); sugli scritti d'arte e letteratura è costruito il recentissimo catalogo *Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, a cura di F. MAZZOCCA, Torino 2005.

Giovanni Ruffini: *Lorenzo Benoni. Ricordi giovanili di un patriotta*, riduzione e traduzione dall'inglese a cura di G. FUSAI, Firenze 1964; *Il dottor Antonio*, con una nota di O. DEL BUONO, Palermo 1986 (ora, a cura di F. DE NICOLA, Genova 2000); *Ritorno a Sanremo - Sanremo revisited*, a cura di F. DE NICOLA, Genova 1998.

Goffredo Mameli: *Scritti editi e inediti*, a cura di M.G. CANALE, Genova 1849; *Scritti editi e inediti*, ordinati e pubblicati con proemio, note e appendici a cura di A.G. BARRILL, Genova 1902;

La vita e gli scritti, a cura di A. CODIGNOLA, Venezia 1927; *Poesie*, a cura di F.L. MANNUCCI, Torino 1927; *Poesie. I canti della patria. Liriche d'amore. Poesie minori e frammenti. Traduzioni*, introduzione e note di A. BASCONE, Milano 1932.

Giuseppe Cesare Abba: 9 degli 11 volumi previsti dall'Edizione Nazionale delle Opere hanno visto le stampe fra il 1983 e il 2001 nelle edizioni Morcelliana di Brescia: si segnalano i primi tre dedicati agli *Scritti garibaldini*, curati rispettivamente da L. CATTANEI, E. ELLI e C. SCARPATI, da E. TRAVI e, di nuovo, da L. CATTANEI e L. DOSIO (1983 e 1986), e i due tomi in cui è suddiviso il sesto volume, *Poesie a Spartaco e Racconti, novelle e commedie*, a cura di G. CALORI (1993).

Anton Giulio Barrili: *Romanzi e racconti*, a cura di A. VARALDO, Milano 1947; *I Rossi e i Neri. I misteri di Genova*, a cura di F. DE NICOLA, Genova 2004 (e Millesimo 2004).

Remigio Zena (Gaspare Invrea): C. BOITO, A.G. CAGNA, R. ZENA, *Opere scelte*, a cura di G. SPAGNOLETTI, Milano 1967; *Romanzi e racconti*, a cura di E. VILLA, Bologna 1971; *La bocca del lupo*, introduzione di G. SPAGNOLETTI, Milano 1974 (poi, a cura di C. RICCARDI, Milano 1980; quindi, con introduzione di G. MARCENARO, Genova 2000; infine Milano 2003); *Tutte le poesie*, a cura di A. BRIGANTI, Bologna 1974; *Confessione postuma. Quattro storie dell'altro mondo*, a cura di A. BRIGANTI, Torino 1977; *L'ultima cartuccia*, a cura di S. JACOMUZZI, Milano 1983 (poi Genova 2000); *In yacht da Genova a Costantinopoli. Giornale di bordo*, prefazione di F. DE NICOLA, Genova 1999.

II. Il Novecento

Ceccardo Roccatagliata Ceccardi: *Tutte le opere*, vita e saggio critico a cura di P.A. BALLI, apertura su Ceccardo di L. RÉPACI, Carrara 1969 (poi Pisa 1979); *Ultimi inediti di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi*, a cura di E. PISTELLI RINALDI, Savona 1981; *Tutte le poesie*, a cura di B. CICCHETTI e E. IMARISIO, Genova 1982; *Sonetti e poemi*, a cura di A. ANDREANI, con un saggio di G. BARBERI SQUAROTTI, Milano 1995; *Lettere di crociera*, a cura di P. ZOBOLI, Genova 1996; *Lettere a Gemma*, a cura di R. CAROZZI, Massa 2000; *Il libro dei frammenti*, a cura di P. ZOBOLI, Genova 2003; *Colloqui d'ombre. Tutte le poesie (1891-1919)*, a cura di F. CORVI, Genova 2005.

Poeti de «La Riviera Ligure»: «*La Riviera Ligure*». *Antologia*, a cura di E. VILLA e P. BOERO, Treviso 1975; P. BOERO, «*La Riviera Ligure*» *tra industria e letteratura*, Firenze 1984; *La Riviera Ligure. Momenti di una rivista* [catalogo della mostra: Genova, Banco di Chiavari e della Riviera Ligure, 16 novembre-6 dicembre 1984], a cura di P. BOERO e M. NOVARO, Genova 1984; R. BOSSAGLIA, *La Riviera Ligure. Un modello di grafica liberty*, con un saggio di E. SANGUINETI, Genova 1985.

Mario Novaro: *Murmuri ed echi*, edizione definitiva a cura di G. CASSINELLI, Milano 1975 (poi, con una premessa di P. BOERO e M. NOVARO, Milano 1994).

Giovanni Boine: alla cura di Mario Novaro si devono, prima nelle edizioni della Libreria della Voce (1914, 1918 e 1921) e poi per i tipi di Guanda (1938 e 1939), le successive edizioni de *Il peccato ed altre cose*, *Frantumi*, *Plausi e botte* e *La ferita non chiusa*; *Il peccato e le altre Opere*, con un *Ritratto di Boine* di G. VIGORELLI, Parma 1971; *Scritti inediti*, edizione critica e saggio introduttivo di G. BERTONE, Genova 1977; *Il peccato. Plausi e Botte. Frantumi. Altri scritti*, a cura di D. PUCCINI, Milano 1983; *Il peccato ed altre cose*, a cura di F. CONTORBIA, Imperia 1987; *L'esperienza religiosa e altri scritti di filosofia e di letteratura*, a cura di G. BENVENUTI e F. CURI, Bologna 1997; *Frantumi. I materiali preparatori*, a cura di L. GATTI, Alessandria

1998; *Esperienza religiosa*, prefazione di C. BO, Torino 2000; *Il peccato*, saggio introduttivo, annotazioni, commento e bibliografia a cura di U. PEROLINO, Bologna 2003.

Camillo Sbarbaro: *L'opera in versi e in prosa. Poesie. Trucioli. Fuochi fatui. Cartoline in franchigia. Versioni*, a cura di G. LAGORIO e V. SCHEIWILLER, Milano 1985; ad essa vanno accostati *Pianissimo*, a cura di L. POLATO, Milano 1983 (poi Venezia 2001); "*Trucioli*" *dispersi*, a cura di G. COSTA e V. SCHEIWILLER, Milano 1986; *Resine*, edizione critica a cura di G. COSTA, Milano 1988; *Trucioli (1920)*, edizione critica a cura di G. COSTA, Milano 1990; *Fuochi fatui (1958)*, a cura di P. ZOBOLI, Milano 1997.

Eugenio Montale: a *L'opera in versi*. Edizione critica a cura di R. BETTARINI e G. CONTINI, Torino 1980 e all'edizione dei testi poetici, narrativi e critici nei 4 volumi (5 tomi) dell'opera completa, *Tutte le poesie*, a cura di G. ZAMPA, *Prose e racconti*, a cura di M. FORTI e apparati a cura di L. PREVITERA, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979 e Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, ancora a cura di G. ZAMPA per la collana « i Meridiani » Mondadori (1984, 1995 e 1996), si affiancano le raccolte *Diario postumo. Prima parte. 30 poesie*, a cura e con una postfazione di A. CIMA, testo e apparato critico di R. BETTARINI, Milano 1991, e *Diario postumo. 66 poesie e altre*, a cura di A. CIMA, prefazione di A. MARCHESE, testo e apparato critico di R. BETTARINI, Milano 1996; quindi le edizioni commentate a cura di D. ISELLA di *Mottetti*, Milano 1980, *Le Occasioni*, Torino 1996, e *Finisterre (versi del 1940-1942)*, Torino 2003 e quella di *Ossi di seppia*, a cura di P. CATALDI e F. D'AMELY, Milano 2003.

Poeti di « Circoli »: *Circoli (1931-1939)*. Antologia a cura e con introduzione di M. BOSELLI e G. SECHI, Genova 1962; *Circoli (1931-1935)*, a cura di C. DANIELE, presentazione di C. BO, Napoli 1997.

Adriano Grande: *Poesie (1929-1969)*, Milano 1970; *Avventure*, a cura di P. ZUBLENA, Genova 1997; *La tomba verde. Liriche*, prefazione di S. SOLMI, Genova 2003 (edizione anastatica).

Angelo Barile: *Primasera*, Genova 1933 (ora, in ristampa anastatica, Genova 2003); *Quasi sereno*, Venezia 1957; *A sole breve*, Milano 1965; *Poesie (1930-1963)*, nuova edizione a cura di D. ASTENGO, Milano 1986.

Giorgio Caproni: *L'opera in versi*, edizione critica a cura di L. ZULIANI, introduzione di P.V. MENGALDO, cronologia e bibliografia a cura di A. DEI, Milano 1998; ad essa si aggiungano *Genova di tutta la vita*, a cura di G. DEVOTO e A. GUERRINI, Genova 1997 e *I faticati giorni. Quaderno veronese 1942*, a cura di A. DEI, Genova 2000; resta frammentario il panorama editoriale dei racconti: sono stati pubblicati dall'autore *Giorni aperti. Itinerario d'un reggimento al fronte occidentale*, Roma 1942, *Il gelo della mattina*, Caltanissetta-Roma 1954 e *Il labirinto*, Milano 1986 (ora Milano 1992); a cura di A. DEI hanno, invece, visto la stampa *La Valigia delle Indie e altre prose*, Pistoia 1998 e *Aria celeste e altri racconti*, Milano 2003; con introduzione di D. VALLI e postfazione di R. LUPERINI è uscito *Aeroporto delle rondini e altre cartoline di viaggio*, Lecce 2000; una scelta delle più importanti versioni poetiche d'autore si legge in *Quaderno di traduzioni*, a cura di E. TESTA, prefazione di P.V. MENGALDO, Torino 1998, mentre una selezione dei testi critici si trova ne *La scatola nera*, prefazione di G. RABONI, Milano 1996; quattro importanti interviste sono, infine, raccolte in "*Era così bello parlare*". *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, prefazione di L. SURDICH, Genova 2004.

Giovanni Giudici: *I versi della vita*, a cura di R. ZUCCO, con un saggio introduttivo di C. OSSOLA, *Cronologia* a cura di C. DI ALESIO, Milano 2000; le prose letterarie si leggono in *Frau Doktor*, prefazione di E. ESPOSITO, Milano 1989, quelle saggistiche nelle raccolte *La letteratu-*

ra verso Hiroshima e altri scritti (1959-1975), Roma 1976, *La dama non cercata. Poetica e letteratura (1968-1984)*, Milano 1985, *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, Roma 1992, *Per forza e per amore*, Milano 1996; i testi teatrali in *Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d'esta stella. Satura drammatica*, prefazione di F. BRIOSCHI e con uno scritto di F. TIEZZI, Genova 1991 e in *Prove del teatro (1953-1988)*, introduzione di C. OSSOLA, Torino 1998; le traduzioni poetiche sono raccolte in *Addio, proibito piangere e altri versi tradotti (1955-1980)*, Torino 1982, *A una casa non sua. Nuovi versi tradotti (1955-1995)*, postfazione di M. BACIGALUPO, Milano 1997 e *Vaga lingua strana. Dai versi tradotti*, a cura di R. ZUCCO, Milano 2003.

Edoardo Sanguineti: l'opera poetica successiva a *Laborintus*, Varese 1956, è confluita nelle risistemazioni antologiche di *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano 1982, e *Il Gatto Lupesco. Poesie 1982-2001*, Milano 2002, a loro volta riprese con la raccolta d'esordio nella selezione di *mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, a cura di E. RISSO, Milano 2004 (con una bibliografia aggiornata degli scritti); fra i testi narrativi si vedano *Capriccio italiano e Il Giuoco dell'Oca*, Milano 1963 e 1967, fra quelli teatrali *Teatro*, Milano 1969, *Per Musica*, Modena 1993, e *Tracce*, Roma 1995; *Giornalino e Giornalino secondo* (Torino 1976 e 1979), *Scribilli* (Milano 1985), *Ghirigori* (Genova 1988) e *Gazzettini* (Roma 1993) ripropongono le prose giornalistiche, mentre tra i volumi saggistici si ricordino *Ideologia e linguaggio*, Milano 1965 (poi 1970 e, a cura di E. RISSO, 2001) e *La missione del critico*, Genova 1987, *Il chierico organico*, Milano 2000, e *Atlante del Novecento italiano*, Lecce 2001, anch'essi a cura di E. RISSO.

Italo Calvino: nella collana « i Meridiani » di Mondadori sono usciti, sotto la direzione di Claudio Milanini, i *Romanzi e racconti*, tre volumi a cura di M. BARENGHI e B. FALCETTO e con prefazione di J. STAROBINSKI (1991, 1992, 1994), le *Fiabe italiane*, introdotte da un saggio di M. LAVAGETTO (1993), i due tomi dei *Saggi (1945-1985)*, sempre a cura di M. BARENGHI (1995) e le *Lettere 1940-1985* curate, invece, da L. BARANELLI (2000).

Maurizio Maggiani: *Màuri Màuri* (1989), *Vi ho già tutti sognati una volta* (1990), *Felice alla guerra* (1992), *Il coraggio del pettirosso* (1995), *La regina disadorna* (1998) e i recenti *È stata una vertigine* (2003) e *Il viaggiatore notturno* (2005) sono alcuni dei romanzi usciti da Feltrinelli.

Paolo Bertolani: le poesie in dialetto e in lingua e i racconti si leggono in *Incertezza dei bersagli* (Parma 1976), *Racconto della Contea di Levante* (Milano 1979 e Genova 2001), *Seinà* (Torino 1985), *E' góse, l'aia* (Parma 1988), *Diario greco* (Bergamo 1989), *Die (Dire)* (Reggio Emilia 1991), *Il custode delle voci* (Genova 2003) e *Raità da neve* (Novara 2005).

Giuseppe Conte: le raccolte poetiche sono *L'Oceano e il Ragazzo*, Milano 1983, *Le stagioni*, introduzione e note di G. FICARA, Milano 1988 e *Dialogo del poeta e del messaggero*, Milano 1992, *Canti d'Oriente e d'Occidente*, Milano 1997 e *Nuovi canti*, con prefazione di R. COPIOLI, Genova 2001; fra i romanzi si vedano *Primavera incendiata*, Milano 1980, *Equinozio d'autunno*, Milano 1987, *L'impero e l'incanto*, Milano 1995, *Il ragazzo che parla col Sole*, Milano 1997, *Il Terzo Ufficiale*, Milano 2002, *La casa delle onde*, Milano 2005.

Nico Orengo: si rammentino, tra gli altri romanzi, nelle edizioni Einaudi *Ribes* (1988), *Le rose di Evita* (1990), *La guerra del basilico* (1994), *L'autunno della signora Waal* (1995), *Il salto dell'acciuga* (1997), *L'ospite celeste* (1999), *La curva del latte* (2002), *L'intagliatore di nocioli di pesca* (2004) e *Di viole e liquirizia* (2005).

Francesco Biamonti: l'opera narrativa è costituita da cinque i titoli, licenziati tutti per i tipi di Einaudi, *L'angelo di Avrigue* (1983), *Vento largo* (1991), *Attesa sul mare* (1994), *Le parole la notte* (1997) e il postumo *Il silenzio* (2003).

La cultura storica in età medievale

Giovanna Petti Balbi

I. La memoria cittadina

Una delle peculiarità delle città e dei comuni della penisola è quella di aver dato vita ad una ricca e variegata fioritura di scritture storiche attente alle singole realtà locali, difficilmente riconducibili entro schemi e parametri definiti: *laudes* o *versus civitatum*, componimenti di sapore più letterario e retorico come quelli per Milano, Bologna o Bergamo; testi lapidei elaborati allo scopo di celebrare eventi eclatanti come avviene con la ricca produzione epigrafica pisana; opere in prosa più squisitamente storiche, in genere redatte anno per anno, definite annali. Di quest'ultimo genere è ben nota e da tutti sottolineata la precocità e l'unicità del caso genovese, di quegli *Annales Ianuenses* iniziati intorno al 1100 da Caffaro di Caschifellone e continuati senza soluzione di continuità fino al 1293, dovuti alla vocazione e all'iniziativa di un eminente cittadino, ma già nel 1152 avallati dalle autorità di governo e recepiti tra i documenti autentici del comune, non tanto come fatto culturale, quanto come messaggio e coscienza di sé.

Questi annali, scaturiti dalla convergenza di una volontà individuale e degli interessi delle istituzioni hanno costruito l'identità politica, culturale e storica di Genova e sono assurti ad esempio e modello di scrittura che si fa documento, di cronaca come documento, di documenti e monumenti insieme come sono stati definiti. È quindi inevitabile che anche nell'ottica di una produzione storica regionale si debba partire da questi, sia per la mancanza di altre scritture storiche coeve, sia per lo spazio che negli annali viene riservato alle periferie, alla costruzione di quel dominio regionale di cui Caffaro è stato un deciso fautore.

Il panorama cronachistico ligure-genovese anteriore alla redazione degli annali è desolante e vuoto, anche se si è ipotizzata l'esistenza di scritti memoriali in ambito ecclesiastico, sulla base di qualche accenno a *historie* o *cronica* fatto da Caffaro e dagli annalisti successivi di non facile individuazione, in quanto potrebbe trattarsi di riferimenti interni agli annali stessi.

L'unico autore che emerge dall'oscurità, dopo alcune Vite di santi o di presuli anonime riconducibili all'ambito episcopale, è Sallustio, un collaboratore del vescovo Airaldo, vissuto tra la metà e la fine del secolo XI, autore di un resoconto sulla traslazione delle reliquie di san Fruttuoso, a cui recentemente è stata attribuita in via ipotetica anche la primitiva redazione del testo relativo alla traslazione delle ceneri del Battista: si tratta comunque di *historiae sanctorum*, di una produzione agiografica più che cronachistica vera e propria. Un caso a sé è il Registro della curia arcivescovile, una sorta di libro dei diritti della chiesa, redatto nel 1143 dal chierico Alessandro: nel prologo accenna ai rischi di dimenticare il passato o di ricevere danni dal venir meno di testimoni o dalla perdita di documenti, manifestando quindi un'esigenza di conservazione della memoria analoga a quella che anima ogni testo storico e gli stessi annali.

1. Caffaro

Per qualificare e comprendere le sue modalità di scrittura e di costruzione dalla memoria collettiva, i suoi intenti civici e didascalici, è indispensabile tracciare un breve profilo dell'annalista. Nato intorno al 1080 da una famiglia di origine viscontile, Caffaro partecipa con altri Genovesi alla prima crociata: un'esperienza che si rivela fondamentale per la sua formazione di cittadino e per la sua vocazione di storico. Imbarcatosi il 1° agosto 1101 su una delle navi che portano alla conquista di Cesarea, una volta raggiunta la Terrasanta, per un anno è testimone di importanti eventi, dal miracolo dei lumi all'elezione di Baldovino di Fiandra a re di Gerusalemme. Ritornato in patria diventa uno dei protagonisti della vita cittadina, dando un impulso decisivo alla formazione del comune, favorendone l'espansione nel retroterra e lungo le riviere e l'affermazione nel Mediterraneo. Console o console dei placiti per sette volte, si segnala come uomo d'armi a capo di eserciti e di flotte e come abile diplomatico presso il papa, l'imperatore, i potenti del tempo, rivelando doti di acuto osservatore, intuizioni geniali e altre qualità ripetutamente sottolineate negli annali con un senso di orgoglio, ma non di protagonismo.

È probabile che proprio le molteplici esperienze politiche e commerciali, il contatto con altre culture e forme di vita, la frequentazione di persone e di paesi diversi, ove cresce di giorno in giorno il prestigio e la fama dei Genovesi, abbiano agito sulla sua innata curiosità, sulla sua predisposizione a ricordare e a scrivere, lo abbiano indotto intorno al 1150, nel momento in

cui abbandona temporaneamente la vita pubblica e vede minacciata la coesione sociale, a riprendere, organizzare e divulgare gli appunti e le annotazioni stese per proprio diletto. E per comprendere appieno questa decisione, bisogna ricordare che gli anni attorno alla metà del secolo XII sono cruciali per le vicende del giovane comune: di fronte all'infuriare delle rivalità intestine, alla resistenza opposta dall'Oltregiogo e dalle Riviere ad essere assoggettate, alle difficoltà di natura finanziaria sfociate nella maona di Ceuta, sembrano venire meno quegli stimoli, quegli entusiasmi, quella coesione che avevano portato i Genovesi a dilagare nel Mediterraneo, verso Occidente e verso Oriente, alla ricerca di nuovi mercati e di nuovi sbocchi commerciali oltre che a difesa della cristianità.

Ecco quindi che nel 1152, forse proprio per ricordare ai propri concittadini le tappe, gli eventi e i valori con i quali Genova si è affermata nel Mediterraneo, Caffaro, che ha precocemente intuito il ruolo ed i destini della città, con un'acuta sensibilità ai problemi del presente e alla convivenza civile, legge in pieno parlamento le proprie memorie e i governanti, comprendendone il valore e l'efficacia didattica, le fanno trascrivere ed inserire tra i documenti ufficiali e gli ordinano di continuarle. Prendono così forma gli *Annales Ianuenses*, con un preciso marchio di scrittura educativa ed edificatoria impressovi dallo stesso Caffaro ed imposto ai colleghi di governo, certamente meno acculturati o convinti del valore educativo della storia, ma senz'altro sensibili al suo prestigio e alla sua autorevolezza. In questa circostanza viene anche composto un breve proemio, una sorta di prologo in cui sono esplicitati il carattere ed il fine degli annali, l'andamento sincronico della narrazione senza alcuna concessione al passato, la scansione temporale per anno e per console, il senso corale delle vicende, la sua visione ottimistica della storia *magistra vitae*, l'orgoglio di essere genovese.

«Quicumque sua utilitate vel aliena preteritorum annorum a tempore stoli Cesarie usque nunc noticiam habere voluerit, hoc scriptum a memoria Cafari inventum legat et lecto veritatem cognoscat. Cafarus namque, quoniam a tempore predicti stoli usque nunc partem consulatuum Ianuensis civitatis rexit et habuit et alios consules qui infra predictum tempus fuerunt vidit et agnovit, corde et animo meditando, nomina eorum et tempora et varietates consulatuum et compagnarum et victorias et mutationes monetarum in eodem consulatu factas, sicut subtus legitur, per semet ipsum dictavit et consulibus... in consilio pleno scriptum istud ostendit. Consules ... publico scribano preceperunt ut librum a Cafaro compositum et notatum scriberet et in comuni cartulario poneret ut deinceps cuncto tempore futuris hominibus Ianuensis civitatis victorie cognoscantur» (*Annales*, I, pp. 3-4).

(Chiunque per sua o altrui utilità voglia aver notizia del passato dalla spedizione di Cesarea ad oggi, tutto questo lo può leggere scritto e ricordato dalla memoria di Caffaro e attraverso questa lettura conoscere la verità. Infatti Caffaro, poiché dal tempo della sopracitata spedizione fino ad ora ha avuto e retto il consolato della città di Genova e conosciuto gli altri consoli di questo periodo, pensando con il cuore e con l'animo, spontaneamente da sé ha scritto i nomi dei governanti, la durata e la successione dei consolati e delle "compagne", le vittorie, le mutazioni delle monete avvenute durante i consolati, come si legge sotto, e in pieno consiglio ha mostrato questo scritto ai consoli allora in carica ... I consoli hanno ordinato al pubblico scrivano di copiare il libro composto e annotato da Caffaro e di inserirlo nel cartulare del comune, affinché d'ora innanzi in ogni tempo le vittorie della città di Genova siano conosciute dalle generazioni future).

A differenza della maggior parte dei cronisti cittadini i quali cercano di presentare memorie senza vuoti, di collegare il presente al passato, ad un inizio assoluto o relativo fin quasi a risalire al tempo cosmogonico attraverso un eroe-fondatore o la divinità, Caffaro entra subito in *medias res*. La sua è una storia contemporanea di contenuto prevalentemente socio-politico, priva di agganci e di riferimenti al passato, senza una visione escatologica, incentrata sull'*historia Ianuensium* o meglio *historia victoriarum Ianuensium*, con un'esaltazione della collettività. Non gli pare opportuno indagare su di un passato, che certamente esiste, ma che non è adeguato al presente né utile ai suoi fini. Da tempo i Genovesi solcano i mari, combattono o commerciano con gli infedeli in Occidente, sono apprezzati come mercanti o guerrieri, ma solo ora con la costituzione della compagna e con la partecipazione alla crociata ottengono una sorta di riconoscimento e di legittimazione a livello internazionale. La storia di Genova non può quindi che iniziare da questi due eventi, causa ed effetto l'uno dell'altro; i suoi eroi non possono essere che Guglielmo Embriaco, l'artefice della conquista di Cesarea in Oriente, o Caffaro stesso, non per le sue doti di uomo d'armi e di governo, ma perché *auctor* nel senso medievale del termine, per la sua capacità di proporre una propria lettura dell'origine e delle vicende cittadine in una forma decisamente originale, con la trasposizione della storia nel mito, con la creazione del "mito di Caffaro" o "delle origini", di una storia che non scende oltre il fatidico 1099, che guarda non al passato, ma al presente e al futuro e che è perfettamente in linea con il "tempo lineare e reale" del mercante e con il pragmatismo tipico dei Genovesi.

Il legame instaurato tra nascita del comune e proiezione mediterranea appare una cosciente operazione ideologica, una sorta di intervento progettuale sul presente e sul futuro, una giustificazione alle vocazioni marittime e alle aspirazioni egemoniche della propria città. Parla esplicitamente di *initium*, un inizio, che identifica quasi l'origine della città con gli annali, a cui devono ispirarsi le generazioni future. Al di là dell'entusiasmante esperienza giovanile e delle suggestioni personali, la scelta del 1099, il cosciente legame tra comune e crociata in cui si manifesta il valore dei concittadini, è un'abile operazione di propaganda che inserisce i Genovesi "nella milizia cristiana" e conferisce una copertura legale al comune con la tutela vescovile. La memoria storica di Caffaro diventa così la memoria del comune, un messaggio di forza e di stabilità da parte delle istituzioni e del ceto consolare di governo, trasmesso proprio nel momento in cui questi valori sembrano entrare in crisi. Caffaro colloca le vicende in una precisa dimensione temporale e spaziale, ancorata al presente, conscio che i destini della città si giocano sul mare e si valutano in un'ottica non strettamente municipalistica o regionale, ma mediterranea, come del resto sostiene efficacemente di fronte all'imperatore Federico Barbarossa nel 1158 quando, come inviato del comune, difende le posizioni dei Genovesi che non vogliono versare alcun tributo all'imperatore. Genova è quindi posta al centro del mondo, una città e una comunità senza passato, di fondazione recente, libera da onerosi legami con il papato o l'impero, che scandisce le proprie azioni ed il proprio tempo sulla falsariga della successione dei propri governanti. Il cronista intuisce le molteplici valenze del tempo in relazione a un prima e a un dopo, a un presente sospeso tra l'eredità del passato e la tensione del domani in un'inarrestabile evoluzione

«Nam ab antiquo concessum et firmatum est per Romanos imperatores ut ab omni angaria et perangaria habitatores civitatis Ianue debeant perpetuo excusari solamque fidelitatem imperio debeant et maritimarum contra barbaros tuitionem nec in aliis possint ullo modo adgravari. Unde cum hec que debent bene prestiterint et divinitate propitia barbarorum impetus et insultus, quibus tota maritima a Roma usque Barchinoniam cotidie vexabatur, procul expelerant ut ab eis quisque securus dormiat et quiescat sub ficu et vite sua, quod annuali dispendio decem milia marcharum argenti imperium fecisse non poterat, ulla ratione non possunt indebite postulari » (*Annales*, I, p. 50).

(Infatti da tempo è stato concesso e messo per iscritto dagli imperatori romani che gli abitanti della città di Genova debbano in perpetuo essere esentati da ogni contribuzione e tenuti alla sola fedeltà verso l'impero e alla difesa marittima contro i barbari e non possano essere richiesti di nessun

altra cosa. Perciò poiché hanno fatto bene quello che devono e con l'aiuto divino hanno allontanato gli attacchi e le incursioni dei barbari dai quali ogni giorno era infestata tutta la Marittima da Roma a Barcellona, in modo che ciascuno può dormire sicuro e riposare sotto il fico e la vigna, cosa che l'impero non avrebbe potuto fare nemmeno spendendo ogni anno diecimila marchi d'argento, per nessuna ragione possono essere richiesti di quanto da loro non dovuto).

La vivacità, l'immediatezza, l'efficacia del racconto in cui abbondano ricostruzione di discorsi diretti, la capacità quasi di coinvolgere il lettore e di farlo partecipe e non solo spettatore è una delle qualità di Caffaro. Lo stile, il periodare, la sintassi assai lontani dai modelli classici si avvicinano al linguaggio mediolatino in uso nell'amministrazione, con periodi brevi e semplici, con l'uso quasi esclusivo della paratassi, riuscendo comunque a conferire un andamento solenne e maestoso alla narrazione, in virtù anche di un latino asciutto ed essenziale scevro da citazioni di autori classici. Si è discusso anche sulla laicità o sulla religiosità del cronista prendendo spunto dal tono della narrazione del miracolo dei lumi o del fuoco sacro nel Santo Sepolcro e dal silenzio su quelle reliquie, come il corpo del Battista o il Sacro Catino, che i Genovesi avrebbero riportato dall'Oriente in patria ove diventano oggetto di culto e di particolare devozione come episodi fondanti dell'identità cittadina. Gli annali rivelano familiarità con la Sacra Scrittura ed una cultura religiosa intrisa di temi e di immagini veterotestamentarie; tuttavia il cronista, pur riconoscendo immanente la presenza e la volontà divina, non si rifugia nel comodo provvidenzialismo, non assegna una finalità teologica alla storia e punta ad una sorta di compenetrazione tra valori etico-religiosi e politico-militari.

Sul piano storiografico rimangono e forse rimarranno irrisolte altre problematiche legate al momento della redazione e dell'interruzione degli annali, alla presenza di un collaboratore, ai legami con le operette minori del cronista. Da taluni è stata ipotizzata una prima revisione degli appunti intorno al 1147, anteriore cioè a quella effettuata in occasione della presentazione ai consoli del '52. La definitiva interruzione della redazione degli annali, che abbracciano gli anni 1099-1163, cade sicuramente nel '63, benché Caffaro muoia nel '66: il peso degli anni, ma non solo questo, sembra avergli impedito di attendere sino all'ultimo alla funzione di custode della memoria cittadina. Comunque già dal 1155 nel testo degli annali al suo nome viene spesso affiancata l'espressione "di buona memoria" o altre analoghe

riservate ai defunti, ragion per cui è legittimo ritenere che, lui vivo, l'insinuazione degli annali nel codice autentico dal comune non sia andata oltre le vicende del '54. Anche una qualche modifica nell'impianto testuale (ad esempio l'inserimento diretto di documenti) ha indotto gli studiosi a postulare la presenza di un altro estensore, di un collaboratore, generalmente identificato nel giovane notaio Macrobio, raffigurato accanto al vecchio Caffaro nella miniatura del codice autentico degli annali conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi. L'immagine rappresenterebbe anche il passaggio dalla parola alla scrittura: Caffaro, intento a dettare, compare nella sua veste di testimone e di storico che affida le proprie memorie al giovane notaio, detentore della *publica fides* e dell'autenticità, intento a tradurre i ricordi in scritto. In ogni caso Caffaro rimane fonte di autorevolezza, l'*auctor* nel senso medievale del termine, il modello, e non solo per Macrobio, che suggerisce il tono e la prospettiva in cui devono essere viste e narrate le *res gestae* dei Genovesi trasposte nel mito, con cui devono confrontarsi quanti dopo di lui scrivono di storia.

Caffaro aveva comunque annotato altri eventi in forma assai più ampia di quanto non appaia negli annali. È probabile che, quando dopo il '52 si accinge a dar forma agli annali in conformità al mandato dei consoli, abbia operato una selezione ed eliminato taluni fatti o perché ritenuti troppo personali o perché poco pertinenti all'assunto didascalico, preferendo iniziare dal 1099, dalla terza spedizione genovese in Oriente, quella collettiva, voluta ed organizzata dalla compagnia, che conquista Antiochia. Questi ricordi "scartati" sui prodromi della crociata, la minuziosa descrizione della conquista di Antiochia, le tregue tra cristiani e mussulmani, i successivi interventi genovesi in Terrasanta, la conquista di altre città costiere di cui vengono calcolate le distanze, fatti che hanno fatto ipotizzare altri viaggi di Caffaro in Oriente, insieme con cenni all'aspro confronto in atto tra i Genovesi all'interno della città, confluiscono in un'operetta, la *Liberatio civitatum orientis* posposta agli annali e attribuita a Caffaro dall'annalista Iacopo Doria (cfr. oltre I.3). La *Liberatio* è uno scritto di contenuto storico-geografico che si arresta bruscamente al 1109 con il racconto della conquista di Tripoli, benché all'interno si ricordi anche la presa del castello di Margat in Siria attuata nel 1140: è probabile che per il calcolo delle distanze si ricorra ad un portolano o a quel patrimonio di nozioni che circolavano tra i naviganti. Non ha né il tono né l'impianto solenne degli annali: è un testo "disperante", che pare cresciuto su se stesso con note preparatorie e stratificazioni diverse, senza successivi interventi d'autore, messo insieme forse intorno al

1155 anche con il ricorso a fonti estranee all'ambiente genovese per rivendicare di fronte al papato l'impegno profuso e i diritti acquisiti dai concittadini in Terrasanta, frutto quindi di un ripensamento nella piena maturità, senz'altro riconducibile alla percezione storiografica dell'annalista e alla dimensione mediterranea ed europea della storia genovese.

A quest'opera, per la quale è stata recentemente proposta una rivalutazione anche nell'ambito della "storiografia crociata" e come trama utile a comprendere i rapporti tra Genova e l'Occitania nella prima metà del secolo XII, si affianca un altro testo la *Regni Iherosolimitani brevis historia* che copre gli anni dal 1099 al 1187, fatta insinuare nel 1294 nel codice autentico tra le opere di Caffaro sempre dal Doria. Come fanno intuire i limiti cronologici l'opera non può essere sua, se non per un breve periodo. È una scrittura composita, con notazioni dovute a più mani, scandita dal succedersi dei re gerosolimitani, composta da un anonimo dopo il 1197 con notizie atinte anche alle opere di Guglielmo di Tiro, conclusa dal Doria che vi inserì una propria digressione di carattere religioso-antiquario sulle principali reliquie cittadine. E non si può non sottolineare come, per conferire autorevolezza e credibilità a un testo anonimo, forse di suo nonno, il Doria non trovi di meglio che richiamarsi a Caffaro e insinuarlo tra le sue opere.

Tra queste, oltre una paginetta contenente una *Notitia episcoporum Iannuensium*, un breve cenno ai presuli succedutisi sulla cattedra genovese dal 1099 al 1130, compare anche un altro testo storico, *l'Historia captionis Almeriae et Tortosae*, cioè il racconto della spedizione attuata da Genova nel 1147-1148 in Spagna contro i saraceni, senz'altro di Caffaro. Come afferma egli stesso, l'intervento genovese nella penisola iberica matura nel clima di fervore religioso e di *militia Christi* suscitato dalla predicazione di san Bernardo; ma non è improbabile che con questo impegno in Occidente i Genovesi abbiano voluto giustificare la loro mancata partecipazione alla seconda crociata in Terrasanta ove non hanno più stimoli e interessi economici, forse perché distolti dalla ribellione in atto nell'entroterra ligure. Caffaro non è il capo della spedizione, ma conosce bene i luoghi, i retroscena e l'ambiente spagnolo, perché nel '46 era stato il negoziatore degli accordi intervenuti tra Genova e il re di Castiglia che permettono la realizzazione dell'impresa. Questa pare significativa al cronista che, non volendo appesantire gli annali ove ne fa solo un breve cenno, rinvia per i particolari a libri e *historie*, forse la stessa *historia* o, come è stato di recente prospettato, a possibili memorie orali circolanti a Genova dopo la vittoriosa spedizione. L'opera dovrebbe

essere stata redatta poco dopo le vicende narrate, con lo scopo di valorizzare in senso esemplare l'unanimità degli intenti e la coralità dell'iniziativa contro gli infedeli, oltre l'insostituibile contributo dato da Genova alla difesa e all'espansione della cristianità, quindi come un altro prezioso tassello del mito propagandistico e dell'autocoscienza cittadina.

Del resto questo clima certamente intenzionale e finalizzato a sottolineare l'ampiezza dell'azione genovese è riproposto da un esplicito riferimento all'impresa di Almeria e Tortosa insieme con più vaghi riferimenti ad Africa ed Asia in una delle iscrizioni inserite nella Porta Soprana eretta con le mura a metà del secolo contro il Barbarossa, iscrizioni che si fanno risalire a Caffaro o almeno al suo milieu: riconducono al vissuto storico della lotta contro gli infedeli e della liberazione del Mediterraneo, ad una vicenda politica e culturale stratificata con un repertorio di memorie che in un modo o nell'altro riportano al primo annalista.

2. *I continuatori*

Nel panorama non solo culturale genovese Caffaro diventa, come si è detto, un preciso punto di riferimento non solo per le sue intuizioni, ma anche per le modalità di conservazione e di trasmissione della memoria cittadina, affidata dopo il 1152 senza soluzione di continuità fino al 1293 a dei notai come tramite di un continuo dialogo con le istituzioni, in una prospettiva decisamente "politica" ed ufficiale che costituisce il primo esempio di pubblica storiografia. Questo periodo rappresenta uno dei momenti più alti della storia genovese durante il quale, nonostante la vivace dialettica intestina, da potenza tirrenica Genova si trasforma in signora del Mediterraneo, capace di prevalere su Pisa e su Venezia eliminando ogni rivale. Se Caffaro, pur impegnato politicamente, aveva scritto di storia per passione personale e sistemato i fatti in un'ottica pedagogica, i continuatori, ad eccezione dell'ultimo, sono funzionari o cancellieri al servizio del comune che impone loro la continuazione degli annali come uno dei tanti servizi resi all'amministrazione da cui traggono ordini.

Mutano quindi gli stimoli e le condizioni psicologiche. Gli annalisti sono sì scelti per la loro preparazione retorico-grammaticale, per la loro familiarità con la penna e con il linguaggio burocratico e per la loro affidabilità, ma non hanno né la libertà di giudizio, né l'ampiezza dell'informazione e tantomeno la possibilità di innovare rispetto al modello creato da Caffaro: per taluni di loro lo scrivere di storia è veramente un'attività secondaria,

un'occupazione accessoria “nella febbre degli uffici” come sostiene il Gue-
née. Sono parzialmente a conoscenza dei fatti che devono registrare nella
prospettiva gradita ai governanti e devono rifarsi al taglio e all'impianto
dell'illustre predecessore chiamato sempre in causa nei loro proemi, anche
se con il topos della falsa modestia o forse con la consapevolezza dei loro
limiti si proclamano assai inferiori a lui. Marchisio Scriba arriva addirittura
ad usare l'espressione classica di non essere nemmeno degno di slacciargli i
calzari. La loro scrittura rimane quasi sempre contemporanea perché narrano
eventi di cui sono testimoni, anche se talora con qualche lieve scarto cro-
nologico, in quanto il conferimento del mandato di annalista non sempre
avviene subito dopo la scomparsa o la destituzione del predecessore. Alla
caratteristica quindi di una storia immediata o di una storia-testimonianza,
che pare essere l'aspirazione massima dello storico medievale, fa così talora
da contrappeso la mancata decantazione dei fatti o la sudditanza psicologia
nei confronti delle istituzioni, che impone di preoccuparsi del presente più
che del futuro, benché sia sempre sbandierato anche da loro il fine didasca-
lico. Tuttavia, nonostante queste cautele e queste riserve, non si possono
definire gli annali documenti politici, anche se “politico” è il carattere delle
loro scritture, o ritenerli mere espressioni della volontà del potere o cronache
d'ufficio o di cancelleria, perché gli autori rivelano atteggiamenti e vocazioni
diverse nell'affrontare temi e problemi del loro tempo, talora con una rifles-
sione sulle più profonde ragioni dell'agire umano in determinate forme. Il
loro scopo è quello di *tradere ad memoriam*, di trasmettere alle generazioni
future una racconto, una memoria quasi mai asettica o neutra, perché sottesa
da più o meno esplicite mediazioni e fini didattico-didascalici.

Il primo continuatore Oberto Nasello, che abbandona il cognome per
assumere quello più carismatico di Cancelliere in virtù della lunga consue-
tudine con l'ufficio e che copre il periodo 1164-1173, mostra doti di lette-
rato più che di storico, esperto di *cursus* e di clausole ritmiche, ma prolisso
nel ricostruire e riportare in forma diretta discorsi, alterchi, scontri verbali,
convinto di riuscire in questo modo ad attrarre l'attenzione dei lettori. Inse-
risce talora nella prosa degli annali esametri e versi ritmici e due lunghe se-
quale poetiche che rivelano scarsa vena: si passa da invocazioni a Dio elar-
gitore di pace e di concordia a notizie sul corso degli astri con un certo
sfoggio di scienza astronomica e con l'uso di qualche espediente retorico. Si
avverte comunque già nel preambolo la presenza e la preoccupazione per il
pubblico, per i potenziali lettori ai quali si rivolge con la speranza di incon-

trarne l'approvazione, a partire proprio dai consoli che gli hanno offerto l'opportunità di dar sfogo alla propria vena letteraria.

Con Ottobuono Scriba, che va dal 1174 al '96, con Ogerio Pane, annalista dal '97 al 1219 e con Marchisio Scriba, che copre gli anni 1220-1224, gli annali acquistano una maggiore connotazione "politica": frequente è l'insinuazione letterale di documenti o lettere ufficiali allo scopo di investire di maggior credibilità il testo, la ricostruzione di discorsi in forma diretta e l'insistenza sul valore pedagogico della storia. Così se Ottobuono cerca di trarre e di proporre ammaestramenti dall'ambiguo comportamento tenuto nei confronti dei Genovesi dall'imperatore Enrico VI ed è tutto preso da questa vicenda, Ogerio sembra maggiormente attento ed informato sugli eventi esterni e sulla politica europea in cui Genova si trova spesso coinvolta. Marchisio invece mostra un maggior interesse per il passato e certe curiosità "archeologiche", proponendo la derivazione del toponimo *Ianua* dal latino *porta*. Dopo Marchisio, senz'altro in conseguenza delle convulse lotte intestine e dell'instabilità del vertice, non viene nominato un annalista e ci sia avvia verso l'annalistica anonima affidata per il periodo 1225-1264 collegialmente a scribi e notai della cancelleria, forse a partire dal 1229 dal podestà Iacopo de Balduino che fa riprendere la tradizione interrotta ed introduce altri strumenti di conservazione della memoria, come la redazione dei *libri iurium* del comune.

Gli annali diventano sempre più sensibili alle esigenze di vertice, ma anche espressioni della cancelleria che nel corso del Duecento è il centro del movimento culturale genovese, in cui agiscono uomini di legge, notai, letterati, come maestro Bartolomeo uno dei primi notai di cui è attestata anche l'attività di maestro elementare, o Ursone da Sestri, autore del poema *De victoria quam Ianuenses ex Frederico II imperatore retulerunt anno MCCXLII*. Proprio la presenza di taluni versi ritmici all'interno degli annali, simili nella struttura a quelli del poema oltre la fondazione di Genova attribuita a Giano in ambedue i testi, sembrano confermare la presenza, se non proprio il ruolo guida, di Ursone tra i redattori degli annali tra il 1228 e il '46. Frutto di un lavoro collegiale d'équipe non sono omogenei né per forma né per contenuto e, pur rivelando una discreta conoscenza dei fatti, sono cauti nei giudizi e mancano di ogni elaborazione critica. Le stesse considerazioni valgono per il periodo 1265-1279 quando si esce dall'anonimato e la redazione degli annali è affidata a quattro persone, in genere due giureconsulti affiancati da due cittadini autorevoli, che si presentano nel proemio e ricordano i

nomi dei governanti da cui ricevono il mandato. Il ricorso alla redazione collegiale rivela il difficile clima politico del momento in cui si acuiscono le tensioni e gli scontri tra i nobili, gli esponenti dell'antico ceto dirigente ed i popolari, le nuove forze emergenti e all'interno della stessa nobiltà tra le famiglie carismatiche di Doria e Spinola da una parte, Fieschi e Grimaldi dall'altra, così che gli annali devono abbandonare i toni trionfalistici e piegarsi a parlare *tam prosperis quam etiam de adversis*, assumendo talora la concitazione ed il disordine dell'agitato presente, al punto che viene dimenticato ogni riferimento a Caffaro.

Un mutamento di tono, un ritorno alla consuetudine antica si coglie nel preambolo agli annali nel 1270, forse per l'intervento di Iacopo Doria che fino al '79 è uno dei quattro incaricati di stendere gli annali prima di assumerne l'onere da solo. Si ritorna a ricordare il *primus historiographus qui opus cepit laudabile* (il primo storico che ha iniziato quest'opera lodevole), ricompare il prologo in cui gli annalisti presentano se stessi e manifestano il proposito di scrivere con obiettività e senza spirito di parte, certamente a seguito della rinnovata concordia intestina e della stabilità del vertice dopo l'avvento della diarchia Spinola-Doria.

3. Iacopo Doria

Esponente di un'autorevole famiglia cittadina, fratello del capitano del popolo Oberto, Iacopo non è una figura di primo piano o un protagonista della vita politica. Pur ricoprendo cariche di un certo rilievo, preferisce dedicarsi alle lettere, alle ricerche storico-archivistiche, postillando di propria mano annali e *libri iurium*, così che pare particolarmente congeniale la carica di custode dei privilegi o come diremmo noi di archivista del comune conferitagli nel 1284. Forse dalla consuetudine con la documentazione pubblica, con i precedenti annalisti e con i classici nasce in lui la vocazione di farsi custode dalla memoria cittadina. Mentre Caffaro era giunto spontaneamente all'annalistica direttamente dall'azione, Iacopo vi giunge dopo una sorta di apprendistato come membro della commissione dei quattro incaricati di stendere gli annali, che forse proprio per suo desiderio o per volontà dei due capitani viene sciolta: in città si doveva sapere o almeno lo sapevano i congiunti che Iacopo si dedicava a ricerche sul passato di Genova ed era impegnato nella narrazione degli eventi contemporanei, ragion per cui non pare più necessario continuare la redazione collegiale.

Il mandato gli dovrebbe essere stato conferito solo nel 1294 e a lavoro compiuto quando si procede all'insinuazione nel codice autentico dei suoi annali che coprono il periodo 1280-1294. A differenza di quanto accaduto con il primo annalista, al momento dell'ufficializzazione non è invitato né a continuarli né a rielaborarli. Del resto lo stesso Doria pare esplicito nel rifiutare di procedere oltre: è scomparso di scena il fratello e sono mutate le condizioni che l'avevano trasformato in annalista; soprattutto è cessata la guerra tra Genova e Pisa per il controllo del mare e delle isole tirreniche, argomento che costituisce, come è sottolineato da una sorta di secondo prologo anteposto all'82, quasi una sorta di monografia a sé, pur correlata al contesto mediterraneo del tempo. Ma il prestigio di Iacopo è tale che nel '94 non solo viene recepita ed insinuata seduta stante tra i documenti ufficiali la sua cronaca, ma vengono accolte anche altre scritture storiche da lui presentate e attribuite a Caffaro di cui già si è detto. È questo un tipico esempio di avallo ufficiale, di una sorta di patronato culturale interessato conferito a un cittadino, senza la pubblica lettura e il consenso generale che avevano accompagnato l'insinuazione degli annali di Caffaro.

Il modello rimane Caffaro ed anche per lui lo scrivere di storia è un servizio civico: *multa et magna utilitas est preterita et presentia scribere ne in futuris temporibus non solum oblivioni tradantur, sed etiam per preterita cognoscantur futura*. (È di grande utilità scrivere le cose presenti e passate, affinché in futuro non solo non cadano in oblio, ma si conoscano le cose future attraverso le passate). Tuttavia il contesto culturale è molto mutato: a Genova si sono insediati gli ordini mendicanti che hanno trasformato i loro conventi in vivaci cenacoli culturali in cui circolano autori latini, testi volgari, autorità universitarie, nuove idee e personalità eminenti, in cui si muove anche il Doria che ne assimila gli orientamenti. Nel nuovo clima storiografico, in cui città e popoli fanno a gara nel costruirsi progenitori o illustri fondatori tratti dal mondo biblico o da quello classico, pur rimanendo fedele alla forma annalistica e alla storia contemporanea, Iacopo non si esime dal recupero del passato, da un'indagine retrospettiva, affidando a tre paginette *extravagantes* anteposte agli annali le proprie considerazioni storico-archeologiche sull'origine di Genova.

Questo intento ricostruttivo di tipo antiquario rimane però accessorio rispetto alla narrazione del presente. Iacopo non intende infatti rompere con la tradizione ormai consolidata o mettere in discussione il modello annalistico, adottando una diversa scansione dei fatti come fa ad esempio il contem-

poraneo Iacopo da Varagine con la sua *Cronaca di Genova* (cfr. II.1), nei confronti del quale pare in atto quasi una sorta di competizione: ed è un problema ancora aperto quello dell'interferenza tra la tradizione annalistica genovese e il modello di cronaca storico-enciclopedica di tipo mendicante posto in essere dal da Varagine. E alla frequentazione di quest'ambito risale la componente provvidenziale che permea gli annali, la sua visione della storia come proiezione della grandezza e della provvidenza divina, sottolineata anche dalla scansione del tempo sulla base della natività che precede la periodizzazione politica "consolare" propria degli annali. Iacopo subisce anche il fascino del miracoloso, dello straordinario, che sembra voler trasmettere e partecipare ai lettori, conscio però che taluni eventi narrati possono sembrare frutto della fantasia in mancanza di una precisa attestazione.

Significativo è il proemio del Doria, con il richiamo a Caffaro, l'orgoglio di appartenere ad una grande famiglia, la coscienza di sé, la convinzione del valore pedagogico della storia e della sua utilizzazione a scopo propagandistico e anche un nuovo atteggiamento critico sia per la selezione delle fonti, sia per la volontà di non limitare la narrazione alle mere vicende cittadine, ma a quanto accade *in diversis mundi partibus*, in quell'orizzonte geografico in cui ha coscienza che Genova si è prepotentemente inserita. Di conseguenza i suoi annali hanno ampi orizzonti, sono una vera e propria *historia gentium* in cui si alternano *prospera et adversa*, in cui si manifestano anche *gesta Dei*, in cui le *res gestae Ianuensium* sono calate in una dimensione meno municipalistica, con una frequente commistione di avvenimenti locali e internazionali. La sua narrazione è sempre efficace, dal tono apparentemente distaccato e impersonale, in realtà permeata di pathos e quasi compressa nello schema annalistico. Interviene talora in prima persona ed esprime le proprie valutazioni, facendo ricorso a proverbi, versetti evangelici o lapidarie frasi in volgare. Non abbandona il collaudato espediente di ricostruire discorsi diretti, ma preferisce la forma impersonale che gli permette di utilizzare ricordi personali, testimonianze altrui, documenti, scritti, dietro i quali fa capolino il suo io.

Particolarmente suggestive sono le pagine finali dei suoi annali, in cui si coglie una lucida valutazione ed un giudizio critico del presente, perché dietro gli strepitosi successi militari e commerciali dei concittadini Iacopo intravede già i sintomi della debolezza e del declino che attribuisce al degenerare dell'etica mercantile, al venire meno del senso civico, delle tensioni ideali, della ricerca del bene comune sopraffatto dagli egoismi e dagli inte-

ressi individuali, ragion per cui non rimane che sperare nella divinità a cui affida la città in quella sorta di preghiera che suggella la sua opera.

«Precemur ergo humiliter et devote Deum patrem omnipotentem ut Ianuensem civitatem letificet et eam quiete temporum concessa assidua protectione regere, gubernare et conservare dignetur. Sit libera a iugo cuiuslibet servitutis et ab omne impugnationis incursu et totius nequitiæ purgata discessu. Letare igitur tu, civitas Ianuensium, quoniam tempus bellorum et pacis usque huc peregisti: alia cognoscas a domino Deo tuo, non tuis meritis potentia et virtute, sed potius ipsius bonitate tibi fore largita » (*Annales*, V, p. 175).

(Preghiamo perciò umilmente e devotamente Dio padre onnipotente perché allieti la città di Genova e si degni di custodirla, governarla e proteggerla con una continua protezione nel tempo. Sia libera dal giogo di qualsiasi servitù e da ogni attacco nemico e purificata da ogni iniquità. Rallegrati dunque, città di Genova, perché fino ad ora hai felicemente superato il tempo delle guerre e della pace: possa tu conoscere altre cose, elargite da Dio non per la potenza, il valore o i meriti tuoi, ma per la bontà divina).

E nonostante la sua convinzione che qualcun altro avrebbe continuato gli annali, questi cessano con lui. Il silenzio può avere varie motivazioni, soprattutto di natura politica per l'acuirsi della dialettica intestina che distoglie i cittadini da ogni altra attività che non sia la gara per il potere. Si possono chiamare in causa anche l'impossibilità di trovare un degno continuatore o la divulgazione della cronaca del da Varagine costruita con un disegno provvidenziale *di historia salutis*, di storia della salvezza, con una cosciente contaminazione tra mito e storia, tra passato e presente, con un intervento progettuale sul presente ed un'abile operazione di mitopoiesi più confacente al gusto dell'epoca che potrebbe aver appagato il nuovo ceto dirigente.

L'aver assimilato gli *Annales Ianuenses* ai documenti ufficiali del comune e l'averne imposta la gelosa conservazione ne impedirono la divulgazione ed in ultima analisi anche l'utilizzazione come strumento di ammaestramento per i cittadini esclusi, salvo pochi privilegiati, dalla fruizione di un simile monumento, come del resto accade per la produzione storiografica delle città dovuta a notai-cronisti che ha ovunque scarsa circolazione fuori da un preciso contesto territoriale. Tuttavia proprio attraverso queste memorie ancorate a fatti e date precise, nel lungo fluire del tempo i Genovesi riescono a fissare e a trasmettere ai posteri il proprio carattere, le proprie vocazioni, la propria identità e la propria autocoscienza.

II. Dalla storia al mito

1. *Iacopo da Varagine*

Per influsso dell'ambiente mendicante e per la diaspora di parecchi Genovesi alla corte pontificia al seguito della potente famiglia Fieschi, anche a Genova verso la fine del Duecento si ampliano gli orizzonti culturali e maturano nuovi progetti storiografici. Alla voce degli annalisti si affianca l'operosità erudita e didascalica di religiosi e laici che si muovono nell'ambiente mendicante e danno un'interpretazione provvidenziale ed esemplare del passato. Su tutti emergono le multiformi e ricche personalità di Galvano da Levanto, autore di trattati morali e medico-scientifici nonché del *Liber sancti passagii* sull'attualità della crociata e soprattutto di Iacopo da Varagine, celebre per la poderosa raccolta agiografica della *Legenda Aurea*, i Sermoni e la *Cronaca* di Genova, l'opera che interessa in questo contesto.

Famoso predicatore, priore della Provincia di Lombardia, il domenicano giunge a Genova al termine della sua carriera quando nel 1292 viene nominato arcivescovo della città con una scelta tesa ad comporre i dissidi che, anche a livello episcopale, vanno dilaniando la cittadinanza. Chiamato così dalla solitudine del chiostro alla vita pubblica, come scrive lui stesso, il da Varagine non intende però trascorrere la vita immerso solo nelle faccende pubbliche, impegnarsi in opere destinate a perire e rinunciare del tutto ad opere il cui frutto persista in cielo; a questo scopo sceglie di usare la penna e di mettere per iscritto cose che possano giovare all'istruzione dei lettori e all'edificazione degli ascoltatori.

«*Quamvis Domino volente vel saltem ipso permittente de secreto claustris simus reducti ad publicum palatium, non debemus tamen publicis actibus semper intendere nec non causis forensibus igitur immiscere; nec enim convenit rebus semper incumbere perituris, sed illa potius agere in terris quorum fructus perseveret in celis... Nonnunquam etiam utile est aliqua scripto mandare que ad instructionem legentium et ad hedificationem perveniant auditorum*» (*Cronaca*, II, pp. 3-4).

(Sebbene per volere o almeno con il permesso divino siamo stati condotti dal silenzio del chiostro al pubblico palazzo, non dobbiamo tuttavia dedicarci continuamente a faccende pubbliche o mescolarci nelle cause forensi: infatti non conviene attendere sempre a cose destinate a perire, ma piuttosto fare in terra cose i cui frutti perseverino nei cieli ... Talora pertanto è anche utile affidare allo scritto cose che possono giovare all'istruzione dei lettori e all'edificazione degli ascoltatori).

Con questi intendimenti compone, probabilmente tra l'inizio del '96 e la morte, avvenuta il 26 luglio 1298, la *Chronica civitatis Ianuensis ab origine usque ad annum MXXCVII*, opera in cui attingendo alla sua vasta cultura e alle esperienze personali racconta le origini della città, i fondamenti etimologici del toponimo e le principali vicende del passato e del presente inquadrata in una prospettiva teocentrica tipicamente medievale che assegna a Dio un ruolo fondamentale nella storia e riconduce tutto a Lui, con un fine pedagogico e con un impianto e un taglio decisamente nuovi in ambito locale. Ignora scientemente tutti gli aspetti più caratteristici della tradizione storiografica genovese, passando dagli annali alla storia, abbandonando la mera narrazione contemporanea anno per anno scandita dal succedersi dei governanti, postulando la presenza di un pubblico di ascoltatori o di lettori per un'opera comunque nata e destinata a circolare. Per la composizione della cronaca, articolata in dodici parti che si propone come modello ideale san Tommaso e costituisce una sorta di compilazione di storia universale in cui è inserita l'intera storia cittadina, attinge a fonti eterogenee, materiale agiografico e leggendario, autori classici e medievali, raccolte di *exempla*, che costituiscono il fondo comune della cultura storica del Duecento, a cui aggiunge gli annali e i documenti ufficiali genovesi. E questo materiale disparato confluisce in una scrittura unitaria e compatta in cui ogni elemento si collega all'altro come le tessere di un mosaico, nell'interpretazione del presule volta ad esaltare la città e la sua chiesa.

Nelle prime quattro parti tratta delle origini della città ricondotte a progenitori illustri e della conversione al cristianesimo; nella quinta delinea i progressi della città ed i principali episodi vittoriosi fino alla battaglia di Curzola; tra la sesta e la nona affronta il governo secolare della città, le qualità dei governanti, i doveri dei cittadini, sviluppando un'originale etica politica basata su citazioni ed *exempla* tratti dalla storia biblica e pagana. Nelle ultime tre parti affronta il governo spirituale di Genova, soffermandosi nella decima sul conseguimento della dignità arcivescovile e nell'undecima e nella dodicesima sulle biografie dei presuli che hanno governato la città fino a lui, con informazioni particolarmente preziose a partire dal 1293 quando la sua è l'unica voce coeva agli eventi in ambito locale. In questa cornice viene delineata a vari livelli la storia della città e dei principali eventi europei in cui si trovò coinvolta, con uno spazio privilegiato riservato a Dio, alla Provvidenza, alla Chiesa e ai suoi ministri come unici veri custodi e garanti della pace, della concordia e del bene comune, oltre che a Iacopo stesso il quale talora diventa protagonista e per questo scrive in terza persona identificandosi con

i concittadini, con una collettività che ha sempre manifestato alti valori militari e cristiani e trasformando talora la storia in epica.

« Anno Domini MCCLXXXV de mense ianuarii facta est pax generalis et universalis in civitate Ianue inter illos qui dicebantur mascarati sive gibelini et illos qui dicebantur rampini sive guelfi, inter quos quidem fuerant longo tempore grandes animositates, multe divisiones et periculose dissentiones. Que quidem dissensiones, divisiones et parcialitates per annos LV et amplius duraverunt, sed, faciente gratia Salvatoris, omnes ad pacem et concordiam sunt reducti, ita quod facta est inter eos una societas, una fraternitas, unum corpus. De quo tanta leticia est secuta quod tota civitas fuit plena iubilo, plena tripudio, plena gaudio immenso. Nos quoque in publico parlamento, in quo pax fuit iurata, pontificalibus induti, proposuimus verbum Dei et ibidem cum clero nostro Te Deum cantavimus alta voce, habentes nobiscum IIII mitratos inter episcopos et abates. Sumpto vero prandio, tota militia nos sequente, pontificalibus induti, super palafredum sindone coopertum per totam civitatem nostram leti et gaudentes equitavimus, Dei benedicionem et nostram omnibus largiendo et Deo gratias referendo » (*Cronaca*, II, pp. 411-412).

(Nell'anno del Signore 1295 nel mese di gennaio venne conclusa una pace generale e universale nella città di Genova tra coloro che si chiamavano mascherati o ghibellini e coloro che si dicevano rampini o guelfi, tra i quali da lungo tempo esistevano grandi dissidi, molte divisioni e pericolose discordie. E queste divisioni, discordie e parzialità sono durate per 55 anni e più, ma per grazia del Signore tutti sono stati ricondotti alla pace e alla concordia, così che si è conclusa tra di loro un'alleanza, una fraternità, un corpo solo. Da questo è derivata una così grande letizia che tutta la città fu piena di giubilo, di esultanza e di immensa felicità. Anche noi nel parlamento pubblico in cui fu giurata la pace abbiamo divulgato la parola del Signore e lì abbiamo cantato ad alta voce il *Te Deum* con il nostro clero, tra cui erano quattro mitrati tra vescovi e abati. E dopo che fu consumato il pranzo, con tutto il corteo che ci seguiva, vestiti dei paramenti sacerdotali, su di un palafreno coperto dal baldacchino, abbiamo cavalcato lieti e felici per tutta la città, distribuendo la nostra e la divina benedizione e rendendo grazie a Dio).

Un'ideologia politico-istituzionale permea soprattutto le parti centrali della cronaca che con i suoi precetti evangelici, con l'attenzione alle varie componenti sociali, con la stretta unione tra città e sede vescovile, diventa « un manuale di teologia politica e comunale », un tentativo per risollevarle le sorti della città e delle sue istituzioni nel periodo di crisi seguito alla fine della diarchia ghibellina, ricordando i comportamenti del buon cittadino e facendo ricorso a un'abile operazione di rifondazione del mito cittadino

delle origini. Il da Varagine crea e propaga il mito del Giano fondatore o meglio dei tre Giano, tutte figure mitologiche provviste di nobiltà e antichità. Genova può gareggiare con Roma, Costantinopoli, Ravenna o con altre grandi città del passato che ora sono però in decadenza, mentre lei si è fatta sempre più potente, in costante progresso, in sintonia con un'altra interpretazione del toponimo *Ianua* che ne fa la porta verso l'entroterra e verso il mare, in posizione chiave nel Mediterraneo con una funzione di mediazione tra Oriente e Occidente. La possibile derivazione del toponimo dal termine *genue* cioè guance, dalla parte del viso in cui scorrono le lacrime, per questo interpretate come segno di misericordia, gli suggerisce la possibilità di elevare la città stessa a simbolo di misericordia, a rivendicarne il ruolo e lo spirito di servizio e di milizia sempre manifestato in favore della fede e della cristianità. È quindi ovvio che anche per il da Varagine la partecipazione genovese alla prima crociata, narrata sulla scia di Caffaro, sia uno dei momenti fondanti della storia cittadina, un racconto trionfale del consapevole impegno assunto dalla comunità in difesa della fede, contro i nemici di Cristo, quasi come premessa di quella pace e di quell'equilibrio che Genova *ianua* si è assunta il compito di instaurare e mantenere nel Mediterraneo.

Questa contaminazione, questa nuova chiave di lettura per la quale l'arcivescovo ricorre a varie fonti talora manipolate ad arte ed anche alla pubblica voce, lo spinge non solo a cristianizzare il mito delle origini, ma anche a calare il presente in questa prospettiva, a ricordare ai concittadini le tappe e gli strumenti con cui sono assurti a signori del mare, a ribadire per la città il ruolo di campione della fede, una rivendicazione al momento particolarmente opportuna e utile a fronte degli umori curiali antigenovesi, con un'abile opera di mitopoiesi subito condivisa ed accolta dalla cittadinanza. La memoria e l'identità cristiana riposano così sulle ceneri del Battista e sul Sacro Catino, su quelle reliquie ignorate da Caffaro, per le quali il da Varagine compie ampie digressioni all'interno della cronaca, discutendone l'autenticità o addirittura componendo un opuscolo ad hoc sulla traslazione del corpo del Battista, *l'Historia sive legenda translationis beatissimi Iohannis Baptiste*.

Con questi mezzi Iacopo si propone di risollevere le sorti della città, di superare quella crisi che anche il Doria aveva intuito, offrendo attraverso la sua cronaca ed in particolare attraverso lo *speculum civitatis* delle parti centrali, un modello di società urbana timorata di Dio, saldamente legata alla Chiesa, alla sede vescovile, alla rassicurante figura del presule, il vero mediatore tra la terra e il cielo. Tuttavia il suo disegno fallisce per la violenta ripresa

delle lotte intestine, su cui si arresta bruscamente la cronaca stessa, senza una conclusione o quelle considerazioni che i tempi bui avevano suggerito al coevo annalista. Tuttavia non è vanificato il progetto ideologico e culturale che sottende la cronaca, un'opera complessa e solo in tempi recenti adeguatamente valutata, in cui il mito si intreccia con la storia, in cui il bene e il male si affrontano al di là di ogni facile e comodo provvidenzialismo, in cui l'autore identifica nelle reliquie e nella stessa cattedrale il luogo di conservazione della memoria e dell'identità cittadina, al punto da suggerire qualche anno dopo la sua morte anche una sorta di "battesimo" per il Giano fondatore, accolto e raffigurato su una delle colonne della cattedrale, in un momento in cui il mito e il meraviglioso paiono profondamente organici a una ricerca dell'identità cittadina.

2. *Epigoni duecenteschi*

Nonostante le intenzioni e le aspirazioni del da Varagine, la sua Cronaca non pare aver conosciuto una larga diffusione o costituito un modello in sede locale. Forse la personalità e la cultura del presule, forse l'aspetto compositivo di storia universale a prima vista meramente ecclesiastica, possono aver distolto da un facile approccio. In realtà dopo le esperienze quasi contemporanee del Doria e del da Varagine cessa ogni produzione storica e si apre nella storiografia genovese un vuoto che dura quasi un secolo. Ancora una volta sono la convulsa realtà cittadina, il vorticoso alternarsi di forme di governo, l'instabilità delle fazioni e delle istituzioni, a creare un clima non solo psicologico poco consono alla conservazione della memoria: la precarietà, i dissidi tra fazione guelfa e ghibellina che sfociano in forme di signoria offerta in situazioni diverse all'imperatore Enrico VII, a papa Giovanni XXII, all'arcivescovo Giovanni Visconti, sono i soli argomenti che potrebbero essere ricordati.

Per tutto il Trecento in ambito ligure e genovese non si hanno scritte storiche, salvo qualche frammento citato dal poco più tardo cronista Giorgio Stella (cfr. a III.1), assiduo lettore degli annali e della cronaca del da Varagine, acuto ricercatore e profondo conoscitore di biblioteche e archivi locali. Così quando, sulla scia del da Varagine racconta la spedizione del 1295 contro Venezia, inserisce più ampi particolari, ad esempio sull'entità della flotta che *scriptam vidi per alium qui ab anno MCCLXXXII usque ad annum MCCXCV quedam de bellis Ianuensium suo libello notabat* (vidi scritta da un altro che dal 1282 al '95 scriveva in suo libretto qualche notizia sulle

guerre dei genovesi). Anche per narrare la vittoriosa battaglia di Curzola combattuta il 17 settembre 1297 dice di non potersi rifare né al da Varagine morto nel luglio né agli annali in quanto non esisteva un pubblico storiografo, ragion per cui ricorre a quanto *quibusdam notis sic scriptum, etiam in quibusdam locis Ianue sculptum* (scritto in alcune note e anche scolpito in alcuni luoghi della città). Lo scritto potrebbe identificarsi con l'anonima descrizione della battaglia di Curzola che compare in taluni manoscritti della cronaca varagininiana, mentre lo scritto epigrafico è senz'altro una delle iscrizioni murate sulla facciata della chiesa di San Matteo, chiesa gentilizia dei Doria, a gloria della stirpe e di Lamba Doria che guidava la flotta vittoriosa.

Esiste anche un breve testo, definito continuazione della cronaca del da Varagine solo perché inizia là dove termina l'arcivescovo: si tratta di un'arida elencazione in forma annalistica dei principali eventi locali, senza alcuna pretesa di organicità e di tecnica storiografica. A detta poi dello Stella, sarebbero state da lui rinvenute due altre brevi scritture che vanno dall'inizio del Trecento al 1331, anno della ricomposizione sociale, tra di loro spesso discordanti, ragion per cui le definisce cronaca di parte guelfa e cronaca di parte ghibellina. Forse è possibile identificare la fonte guelfa con un'anonimo e breve testo composto prima del 1334, pubblicato in una vecchia edizione: più che di cronaca si dovrebbe però parlare di una serie di annotazioni, di qualche breve cenno di storia locale e universale, dovute forse ad un frate che registra anche taluni eventi esterni che toccano marginalmente Genova e i suoi abitanti.

III. L'ambiente umanistico-cancelleresco

1. Giorgio Stella

Il vuoto storiografico del Trecento condiziona pesantemente l'opera di Giorgio Stella, costretto ad attingere fino agli anni ottanta soprattutto a documenti di cancelleria, a cronisti esterni o a testimonianze orali di Genovesi autorevoli. Da storico rigoroso, amante della verità qual è, indica i nomi e le cariche dei suoi informatori che costringe talora a giurare sulla veridicità delle loro testimonianze e tra questi annovera anche il padre Facino, notaio e cancelliere durante il secondo dogato di Simon Boccanegra. Nato attorno al 1370, primogenito di quattro figli, anche Giorgio diventa notaio e scriba in vari uffici dell'amministrazione pubblica fino al 1420 quando muore vittima delle peste. Un'esistenza apparentemente grigia, senza un *cursus honorum*,

senza la carica di cancelliere tenuta dal padre e poi raggiunta dal fratello minore Giovanni. Un'esistenza trascorsa presso le sedi del potere, a contatto con documenti e scritture pubbliche del passato e del presente, vivificata dalla passione per le lettere, la storia, le ricerche erudito-archeologiche, il culto delle memoria, rischiarata dalla consuetudine epistolare con esponenti di primo piano dell'umanesimo italiano come Coluccio Salutati e dalla frequentazione dell'élite culturale genovese del tempo. Giorgio è infatti elemento di punta nel panorama culturale locale, il prezioso tramite attraverso cui autori e tendenze culturali innovative penetrano nello stantio mondo genovese.

Su di una formazione giuridico-letteraria di stampo tradizionale lo Stella innesta la conoscenza dei maggiori autori classici, dei cronisti medievali e contemporanei, delle compilazioni di storia universale tipiche dell'enciclopedia mendicante, condividendo le principali istanze dell'umanesimo, dall'amore per la bella forma e lo stile rigoroso a una nuova coscienza del metodo e del ruolo dello storico. Pur essendo un letterato che gravita nell'ambito della cancelleria e del milieu culturale laico, ha familiarità e consuetudine anche con l'ambiente ecclesiastico: gode forse delle simpatie e del mecenatismo di Raffaele Adorno, fratello del doge Antoniotto, che possiede una ricca biblioteca e mostra una grande sensibilità per le lettere e la storia in particolare, e dell'arcivescovo Pileo de Marini, anche lui bibliofilo, attorno al quale sorge un cenacolo culturale. È quindi nella logica delle cose che su di lui, o meglio sull'opera storica a cui attendeva dal 1396, siano cadute le attenzioni del potere politico e religioso. Come infatti scrive nel proemio, nel 1405 il governatore francese Jean Lemeingre detto Boucicaut ne chiede una copia per farsela trascrivere, come pure l'arcivescovo Pileo de Marini. Nella circostanza Giorgio deve aver riveduto e sistemato gli annali dandovi la fisionomia attuale ed apponendovi il proemio, ma anche posto fine alla cronaca che stava scrivendo contemporaneamente ad un'altra opera. Nonostante altre date proposte, per una serie di ragioni esposte altrove, il 1405 è senza ombra di dubbio l'anno in cui termina la sua parte degli annali.

« In hec autem mea mente discurrens anno a Ihesu nativitate Dei nostri MXXnonagesimo sexto mihi molestum effeci quod de illustri Ianue contingentibus nullum scribentem noverim nec a centum ferme annis circa tot ardua eidem emergentia urbi fuerit ullus ordinate describens: hac quidem urbe fuerunt suntque facundia prediti, sed ad huius compilationem operis aut nolunt aut vacare non valent. Unde omnia que evenerint Ianue et quedam que partibus orbis evenerint, memoratu digna, quousque corporis salubritas mihi adfuerit, scribam, Numine prestante de cetero ... Scribendorum equidem quibus

ad notandum mea exit advertentia, dum occurrunt, ab introitu serenissimi Karoli regis Francorum in Ianuam sumpsit primordium, ea cum decursis tempore precedenti libro simul ordinare disponens ... Verum hoc anno a Verbi nativitate MCCCCV alios reservavi librum ipsum in dies: nam magnificus regius Ianuensium gubernator, collegisse me sciens tanti temporis acta que nullius libri serie fuerunt posita, de his asseruit velle copiam quam decreverat scribi facere, quibuscumque positis tam adversis quam prosperis, iuxta ritum Ianuensium priscorum annalium ... Egit hoc opus frequentia tam reverendi patris archiepiscopi Ianuensium ipsum instantius requirentis intuitu quam illustris gubernatoris premissi, eius celeriter appetentis exemplum » (*Annales*, pp. 1-3).

(Pensando a queste cose nella mia mente, ho ritenuto molesto che dal 1296 anno della natività del Signore non abbia trovato qualcuno che abbia scritto delle cose accadute all'illustre Genova e che da circa cento anni non sia esistito qualcuno che abbia scritto ordinatamente quanto accaduto alla città: eppure in questa città ci sono stati e ci sono uomini dotati di facondia, ma non vogliono o non sono in grado di attendere alla compilazione di quest'opera. Pertanto fino a quando me lo permetterà la salute del corpo, scriverò tutte le cose accadute a Genova e qualcuna avvenuta nel mondo degne di essere ricordate con l'aiuto divino ... Ho iniziato a scrivere i fatti contemporanei che la mia attenzione ritiene degni di ricordo dall'avvento del serenissimo re di Francia, decidendo di sistemarli insieme con le cose passate nel precedente libro ... Ma nel 1405 ho deciso di riservare ad altri giorni questo libro: infatti il magnifico governatore di Genova per conto del re, sapendo che io avevo raccolto gli eventi di tanti anni che non erano stati trattati ordinatamente in alcun libro, disse di volerne una copia che aveva decretato di farsi scrivere, contenente sia le avversità che le prosperità secondo il costume degli antichi annali ... Di quest'opera ha avvertito il desiderio anche l'autorevole e reverendo arcivescovo di Genova che lo richiede con maggiore insistenza di quella del governatore sopracitato e ne vuole una copia in tempi brevi).

Come era accaduto per Caffaro e per il Doria su di un'opera scritta per iniziativa personale e per proprio diletto c'è l'intervento a posteriori dei pubblici poteri. In questo caso però non avviene l'appropriazione da parte delle istituzioni attraverso l'inserimento degli annali tra i documenti del comune né viene imposta la custodia che ne avrebbe impedito la circolazione e la diffusione; inoltre allo Stella non è conferito né l'incarico di continuare l'opera né la patente di annalista, riconoscimento che forse potrebbe aver ricevuto in seguito, a lettura ultimata della sua cronaca. Pur muovendosi quindi nella scia dei precedenti annalisti, Giorgio non è un pubblico storiografo.

grafo. Propone un modello diverso di scrittura storica più rispondente alla sua formazione culturale e ai nuovi canoni della storiografia umanistica. Innanzi tutto *Annales Genuenses* e non *Ianuenses* perché, su suggerimento di Coluccio Salutati, usa la *lectio* dotta *Genua* e non quella vulgata di *Ianua*; poi un panorama assai più ampio, non limitato alla storia contemporanea, un recupero totale della memoria collettiva dalle origini al presente, una sorta di sintesi globale, con il difficile compito di colmare il vuoto di quasi un secolo.

Da queste esigenze dipende anche la struttura degli *Annales Genuenses* suddivisi in tre grossi libri o parti. Utilizzando i precedenti annalisti e la cronaca del da Varagine, talora posti a confronto per sottolineare convergenze o disparità d'informazioni, il primo libro ripercorre la storia di Genova dalle origini al 1298, facendo ricorso a fonti disparate e articolando il ricchissimo materiale per argomenti, quali origine e fondatore, vittorie, lotte intestine, visite di personaggi illustri, carestie, simboli del potere, per concludere con la successione dei presuli e dei governanti fino al 1405. Questa parte in cui, secondo la tradizione storiografica medievale lo Stella inizia dalla fondazione della città, gli offre la possibilità di far sfoggio della propria erudizione e di manifestare il proprio acume critico che non risparmia niente e nessuno. Tra le righe si avverte l'influsso dei nuovi autori, dal Petrarca al Boccaccio, dal Villani al Salutati, dai quali assimila il metodo di lavoro, l'impostazione critica dei problemi, il rigoroso vaglio delle fonti, l'eliminazione di ogni elemento leggendario o almeno la coscienza di riferirlo, l'inserimento della storia locale in un vasto affresco di storia universale. Con il secondo libro invece, che copre gli anni dal 1299 al 1396, si ritorna alla forma tradizionale degli annali contemporanei, come pure con il terzo che va dal 1396 al 1405.

La cesura tra il secondo e il terzo libro è suggerita non solo da esigenze interne di compilazione, perché già negli ultimi anni del secolo XIV il cronista racconta fatti coevi sulla base di esperienze personali o di persone a lui vicine, ma dalla convinzione che con il 1396, con la dedizione di Genova a Carlo VI re di Francia, inizi per Genova un'era nuova in cui la libertà, diventata anarchia permanente perché i dogi teoricamente a vita sono durati poco in carica, viene sostituita da una forma di governo esterno, da una tutela superiore che sola avrebbe potuto riportare pace alla città.

« Nunc regimen et dominium mutat Ianua, ad quod urbem ipsam impulit civilis belli molestia civiliumque discordiarum tempestas: valde quidem ipse discordie fugiende,

cum celesti Numini sint ingrate, cum pudoris et dispendii sit earum effectus. Verum si qua excusatione Ianuensium posset emendari reatus, deferatur exinde sermo quod instabilis huius evi talis est natura, insuper quod fundata fuit et habuit originem Ianua, ut astrologi volunt, sub scorpione in gradu decimo octavo: Mars namque in scorpione habet locum et gratulatur in eo, ergo sepe Martis impressiones et motus pati Ianua visa est. Utinam qui dominatur astris Rector supernus quique potest signorum et planetarum variare quod influunt, eamdem urbem solida stabilitate pacifcet » (*Annales*, p. 218).

(Ora Genova muta forma di regime e dominio, verso cui l'hanno spinta le moleste guerre civili e la nocive discordie intestine: queste si devono evitare, sia perché non gradite a Dio, sia perché i loro esiti sono danni e vergogna. Ma se con qualche scusa si potesse giustificare la colpa dei Genovesi, si potrebbe riferire l'opinione che l'instabilità è la caratteristica di questo tempo, inoltre che la città è stata fondata e ha avuto origine, come dicono gli astrologi, sotto lo scorpione nel diciottesimo grado: Marte infatti sta e imperversa nello scorpione, ragion per cui Genova sembra subire spesso gli influssi e gli atteggiamenti di Marte. Voglia il cielo che Dio supremo, che domina gli astri e può variare gli influssi dei pianeti e delle stelle, riporti ad una duratura pace la città stessa).

Come i cronisti precedenti attribuisce ai ricorrenti contrasti di famiglie e di fazioni, alle prepotenti ambizioni personali il declino delle fortune cittadine, anche se non esita a chiamare in causa la situazione generale e gli influssi nefasti di Marte, il dio della guerra, perché Genova sarebbe stata fondata nel segno dello scorpione da lui dominato. Questo mito astrologico è una concessione al gusto umanistico e al simbolismo diffuso dell'epoca; ma i sentimenti, i miti se vogliamo così chiamarli, che permeano i suoi annali sono quelli del rimpianto del buon tempo e delle virtù antiche, della fiducia nella divinità e della credenza nella fortuna arbitra dei destini umani. La sua opera, come del resto quella dei precedenti annalisti, tratta soprattutto di guerre e di imprese politico-militari, spesso coronate da successo; tuttavia lo Stella deve constatare che al presente le avversità superano i successi così che al trionfalismo e all'ottimismo contrappone un pessimismo venato di malinconia per il buon tempo antico, un atteggiamento più critico e disincantato, con l'abbandono dei toni trionfalistici in consonanza con la mutata mentalità del tempo.

Di fronte alle difficoltà del presente, al declino morale dei concittadini e all'esigenza di recuperare pace e giustizia, ricorre alla riproposizione delle virtù e delle imprese passate riscattate per la loro esemplarietà, con una sorta quasi di ricerca del paradiso perduto, che lo trasforma in un *laudator*

temporis acti, un lodatore del tempo passato. Fa quindi capolino tra le righe una persistente chiave di lettura di stampo moralistico, una visione ottimistica della storia *magistra vitae* perché la riproposizione del passato dovrebbe indurre i contemporanei al recupero dei valori positivi, come afferma esplicitamente nel proemio. Tuttavia lo spirito critico, la ricerca di imparzialità e di obiettività lo portano a far rivivere il passato nella sua giusta luce con un rigoroso vaglio delle fonti, a meditare sul presente con occhio critico e disincantato, sottolineando ora il peso delle passioni e degli interessi individuali, ora l'intervento di Dio, ora quello dell'irrazionale fortuna nelle vicende umane. Dallo Stella e dalla filologia umanistica viene così messo in discussione il mito delle origini creato dal da Varagine che perde la sua carica ideale e la sua progettualità per diventare una sorta di topos o di luogo comune; tuttavia l'annalista non è in grado o non vuole proporre uno nuovo, se non sottolineare come la coscienza e la memoria collettiva siano saldamente ancorate al passato e influenzati dalla facies mercantile della città, dalle strategie economiche che diventano anche scelte politiche.

Definirlo « intellettuale di regime », attento a non scontentare le istituzioni per il fatto che valuta positivamente l'operato caratterizzato da un'iniziale senso della giustizia e dell'ordine del maresciallo Boucicaut che gli chiese copia degli annali, è forse giudicarlo troppo severamente in quanto lo Stella esprime un sentimento condiviso da gran parte della cittadinanza assai favorevole alle iniziative "forti" del governatore francese. Certamente avverte di vivere in un momento difficile, in cui bisogna muoversi con circospezione e con prudenza; ha una propria coscienza del tempo, passato e presente, della necessità di adeguarsi ai nuovi ritmi di vita e ai mutamenti delle istituzioni, alle strutture mentali e alle personalità d'eccezione. L'attenzione ai singoli, la capacità di sintetizzare in poche parole il carattere e il giudizio su di una persona gli derivano forse dalla consuetudine con le vite, con le biografie di stampo classico riproposte dall'umanesimo: infatti nel prologo, là dove afferma di stare compilando anche un'altra opera, precisa che in questa avrebbero dovuto trovare posto anche biografie di storici, poeti, filosofi illustri: non si sa se solo genovesi, in quanto l'opera è andata perduta o, come pare più probabile, è rimasta allo stato di abbozzo. Comunque la sua cronaca, che tale è perché annalistica è solo la forma esteriore, il modello formale, rappresenta il « frutto maturo » della cronachistica genovese, segnata dall'assimilazione del metodo e degli orientamenti innovativi dell'umanesimo italiano.

2. *La pubblica storiografia nel Quattrocento*

Giorgio Stella deve essere considerato «il rifondatore» della cronachistica genovese perché i suoi annali semiufficiali composti da un pubblico ufficiale, incontrano fortuna, hanno ampia circolazione (lo attestano il gran numero di manoscritti coevi) e ripropongono una visione globale, una soluzione compositiva della memoria genovese che non sarà più messa in discussione, in quanto i continuatori si limiteranno a scrivere nella forma annalistica e contemporanea, partendo dal 1405. E nell'ambito familiare degli Stella e della pubblica amministrazione si collocano gli immediati continuatori, il fratello Giovanni e il figlio Battista, nonostante che Giorgio muoia nel 1420: e questo scarto potrebbe indurre a qualche riflessione sulla precarietà dello scrivere di storia a Genova.

Già in gioventù Giovanni aveva mostrato una certa propensione per le lettere perché aveva sottoposto al giudizio di Coluccio Salutati un suo breve componimento in versi composto per celebrare la pace intervenuta all'inizio del 1392 tra Firenze e Milano per la mediazione del doge genovese Antoniotto Adorno. La vocazione letteraria e poetica lo accompagna per tutta la vita, contestualmente alla carica di cancelliere: forse per dovere d'ufficio nel 1409 stende la redazione iniziale di una lettera indirizzata al re di Francia per giustificare la legittimità della ribellione genovese a Carlo VI, poi riveduta e rielaborata dall'arcivescovo Pileo de Marini. Non ha né la forma mentis, né il metodo dello storico, forse perché gli viene imposta dall'alto la continuazione degli annali che si trasformano in una sorta di resoconto o di commento a vicende di cui è stato testimone o personalmente coinvolto. È assai meno affidabile e impegnato del fratello, forse perché non riesce a rivedere la propria opera: nelle sue pagine regna un certo disordine; alcune vicende sono ripetute sotto anni diversi; è del tutto assente la narrazione degli eventi accaduti nel 1419; non c'è il prologo e manca la registrazione di importanti eventi cittadini, mentre abbondano notizie e curiosità esterne, come la lunga e particolareggiata digressione sulle vicende e la fine degli hussiti. L'attività storiografica sembra quindi marginale, una parentesi nella sua ricca vita professionale, che è anche il centro del suo orizzonte di cronista.

Giovanni si arresta bruscamente al 1435 sulla celebre battaglia di Ponza, evento che segna la fine del dominio visconteo su Genova e che ebbe larga risonanza in tutta la pensiola. Dopo il '35 gli annali vengono continuati fino al 1461 dal nipote, il notaio Battista figlio di Giorgio. Costui, impegnato come il padre in vari uffici dell'amministrazione in qualità di scriba,

è trattato come annalista ufficiale dalle istituzioni perché nel '61, alla sua morte, si ordina al figlio del defunto di consegnare tutte le scritture e le carte in possesso del padre a Gottifredo d'Albaro designato a continuare gli annali. La parte di Battista e quella di Gottifredo che va dal 1462 al 1477 sono andate perdute in un'epoca assai vicina alla loro compilazione. Sorte analoga dovrebbe essere toccata anche al primo libro degli annali del successivo annalista, il cancelliere Bartolomeo Senarega, di cui rimane solo la parte relativa agli anni 1488-1514.

Bartolomeo, nominato annalista nel 1492 dal governatore per conto degli Sforza, con il mandato formale di completare le cronache dal tempo in cui erano state interrotte e di dare veste più elegante a quelle immediatamente precedenti, è l'ultimo esponente di questa categoria di storiografi ufficiali usciti dall'ambito della cancelleria. Il Senarega pare avere saltuariamente atteso all'incarico: a parte il possibile intervento stilistico sull'opera degli immediati predecessori andata perduta, pone scarsa cura e assiduità alla conservazione della memoria, stante il disordine che regna tra le sue pagine, forse per la mancanza di un lavoro di revisione. L'aspetto formale lascia alquanto a desiderare: talora si usano date con errori e inesattezze; la narrazione degli eventi tra il 1503 e il 1508 è tutta unita senza il consueto stacco annalistico; parecchi anni sono liquidati in poche righe con la dizione di comodo *pauca sunt dicenda* (poche cose sono da ricordare). Ancora una volta sono probabilmente le turbinose vicende locali, la rapida alternanza di dogi e di governatori a suggerirgli prudenza e reticenza, passando sotto silenzio eventi o episodi che avrebbero potuto esporlo a gravi ritorsioni. Bartolomeo è l'ultimo annalista ufficiale; tuttavia il titolo stesso della sua opera, *De rebus Genuensibus commentaria*, tradisce il mutato clima culturale: non solo la lezione dotta *Genuensibus* suggerita e ripresa da Giorgio Stella, ma il termine *commentari* proprio della storiografia e dell'ambiente umanistico, soprattutto la corte aragonese, che il nostro frequenta per dovere d'ufficio. E proprio al segretario del sovrano Giovanni Pontano dedica una breve narrazione sull'impresa di Trebisonda del genovese Megollo Lercari, scritta in un elegante latino umanistico, assai discussa in tempi recenti.

Dimesso è invece il modulo di scrittura dei commentari, composti in un latino che ricalca il fraseggiare volgare con l'inserimento di molti neologismi. Un'ampia visione dei principali eventi del tempo, una buona conoscenza delle vicende extracittadine sulle quali indugia volentieri forse perché più libero nei giudizi, un gusto per le descrizioni, una certa psicologia nel tratteggiare i personaggi o nel cogliere gli umori della folla, un moralismo di

stampo tradizionale sono i caratteri più salienti di questo annalista. Egli cerca quasi di giustificare i propri limiti con la necessità di essere comprensibile e alla portata di tutti, in quanto pubblico storiografo, come scrive a proposito dei parenti di Colombo.

« Sed ne frontem contrahas, lector, quod carminatores dixerim, declarabo nomen, non quia omnibus vel mediocriter litteratis apertum non sit, sed cum publicum munus geram, ita aequum est et dicere cogor etiam pro plebeis hominibus et ut intellegant ... Volo etiam humili et plebeo meo dicendi genere incedere, cupiens etiam populo satisfacere et per manus omnium tractari, non curans quicquam preter veritate dicere » (*Commentaria*, p. 29).

(Ma affinché non ti adombri, o lettore, perché ho detto *carminatores* – cardatori –, spiegherò il termine, non perché non sia comprensibile a tutti anche mediocrementemente istruiti, ma perché, avendo un incarico pubblico, è giusto così e sono costretto a dirlo perché anche i plebei capiscano ... Voglio infatti procedere con il mio stile umile e piano, volendo piacere anche al popolo ed essere alla portata di tutti, non curandomi di altro che di dire la verità).

Con il Senarega si chiude l'annalistica ufficiale, la forma di pubblica storiografia nata come impegno civico individuale e subito recepita dalle istituzioni che sembrano averne intuito l'importanza per creare e gestire il consenso alla loro azione politica. Tuttavia questa esperienza iniziata precocemente e ad alto livello è andata scadendo nel tempo, sia per la modesta personalità dei singoli annalisti, sia per la ricorrente crisi delle istituzioni, come devono constatare nel '92 i governanti al momento della nomina del Senarega ad annalista, in un documento che è l'unico in cui vengono esplicitate le modalità e le finalità per l'assegnazione dell'incarico di cronista ufficiale. Si constata cioè che Genova non ha un letterato interessato alle memorie cittadine e alla continuazione di un impegno di grande prestigio consolidatosi nel tempo, proprio mentre tutte le città e le corti dispongono di un pubblico storiografo. La causa vera è da ricercarsi nel venir meno del senso civico e dello spirito di servizio, ma soprattutto nel diffondersi del mercenario tra i letterati che pongono la loro penna al servizio dei maggiori offerenti. Così per ovviare a questa carenza, giustamente attribuita *vel negligentia publica vel, quod credibilis est, quod non erat statutum premium aliquod scribenti* (a negligenza pubblica o, come è più credibile, al fatto che non era stato stabilito alcun compenso per chi scriveva) e indurre alla continuazione degli annali il Senarega, il quale pure scrive di essersi accinto all'opera *sponte et nulla lege adscripto* (spontaneamente e non obbligato da alcun decreto), gli assegnano lo stipendio annuo di 100 fiorini.

IV. Tra storia e propaganda

1. *La pubblicistica*

Nonostante l'apporto dato dall'ambiente mendicante alla produzione e alla trasmissione della memoria, la cancelleria e il ceto notarile genovese rimangono l'ambito privilegiato di ogni scrittura storica e letteraria in genere, la sede di elaborazione della memoria storiografica, l'istituzione attorno alla quale gravitano laici più o meno impegnati nell'attività pubblica che affiancano agli incarichi amministrativi attività di maestri, di copisti, di scrittori. In un clima politico estremamente fluido la cancelleria sembra essere a Genova il surrogato o l'equivalente della corte, il cenacolo che coagula gli elementi di punta e l'intelligenza locale. L'ampliarsi degli impegni politici del comune, la frequentazione delle principali sedi del potere italiane e straniere, la consuetudine con colleghi fiorentini, veneziani e romani mantenuta in vita da continui scambi epistolari, il contatto con personaggi eminenti, fanno sì che anche a Genova si affermino i costumi e la civiltà rinascimentali: dagli aspetti più esteriori e appariscenti, quali il gusto per il collezionismo, per il commercio di manoscritti, lapidi e monete, per gli scambi epistolari, in cui eccellono Iacopo Bracelli, Gottardo Stella, Andreolo Giustiniani, Nicolò Ceba, Eliano Spinola, alla diffusione di un tipo di cultura ricca di suggestioni classiche, imperniata sull'uomo *faber*, sull'impegno civile, su una nuova concezione della storia che aveva già fatto capolino tra gli Stella.

È stato affermato che Genova non partecipa attivamente al rinnovamento umanistico, ai margini della cultura e del movimento rinascimentali, perché qui si sarebbe attuato una sorta di iato o di cesura tra il mondo delle idee e la realtà dei fatti, nel senso che non sarebbero state messi in pratica o vissuti in prima persona le idealità e i concetti che venivano sbandierati negli scritti. Certamente ancora nel pieno Quattrocento, quando molte città e principati della penisola hanno raggiunto una stabilità politica e sociale, un assetto destinato a dar vita alla politica di equilibrio tra gli stati, Genova continua ad essere caratterizzata dall'instabilità, dalla continua rivalità tra Adorno e Campofregoso, dalle mire interessate di Milano e della Francia. Tuttavia l'acquisizione da parte dell'intelligenza genovese di nuovi gusti o il ritorno all'antico non si esauriscono in uno sterile esercizio retorico o in un aristocratico soliloquio: instaurano un colloquio "aperto" con i classici che vengono copiati, diffusi e fatti circolare tra un pubblico sempre più

vasto per proporre, attraverso gli *studia humanitatis*, ideali e modelli di rinnovamento culturale e di impegno civile.

Al di fuori della cancelleria e dell'annalistica ufficiale i problemi della difficile convivenza civile, delle lotte intestine, dell'espansionismo milanese, alimentano alcuni scritti d'occasione, da un testo tardo-trecentesco favorevole a Gian Galeazzo Visconti a un anonimo componimento in versi che sollecita l'intervento di Filippo Maria per restituire pace e tranquillità alla città, tutti espressione di una pubblicistica filo-milanese. L'operato dei governanti diventa infatti momento di riflessione in scritture storiche in versi o in prosa che ben lumeggiano la situazione del tempo: dall'*Ogdoas* del grammatico vercellese Alberto Alfieri, trasferitosi intorno al 1415 a Genova sotto la protezione degli Adorno, all'anonima *Collaudatio quaedam urbis Genuensis* di inizio Quattrocento, una sorta di panegirico in prosa sui pregi della città e dei suoi abitanti, ipoteticamente attribuito in tempi recenti a Giovanni Stella, al poemetto in terzine dantesche di Andreolo Giustiniani sull'assedio veneziano a Chio del 1431-32 fallito per la resistenza e il valore dei Genovesi. In particolare l'*Ogdoas*, pur animato da sentimenti filoviscontei, non pare solo un'interessata opera apologetica in cui ha un ruolo dominante il doge Antoniotto Adorno, ma una sorta di riflessione storico-morale sulla politica, alla luce delle teorie espresse da Platone nella *Repubblica* e da Cicerone nel *Somnium Scipionis*.

L'ascesa al dogato di Tommaso Campofregoso, colto, dotto e munifico mecenate, suscita tra l'intellighentia grandi entusiasmi e l'illusione in un'azione politica consona alla formazione dell'*homo novus*, amante delle lettere e degli scrittori di storia, assai numerosi nella sua ricca biblioteca, ritenuti forse utili non per l'*potium* di ciceroniana memoria ma per l'educazione dell'uomo di governo, per un'interpretazione dell'uomo e della natura diversi da quelli del pensiero medievale. I condizionamenti interni e le pressioni esterne gli impediscono di operare secondo lo spirito dei tempi, di dar vita o mantenere a Genova una criptosignoria, una forma di governo personale che riesce comunque ad attuare nella più piccola Sarzana dopo la rinuncia al dogato, facendo diventare questa località di confine un vivace centro culturale di elaborazione di nuove idee e di sistemi pedagogici innovativi, su influxo dell'ambiente fiorentino verso cui guardano gli abitanti di Sarzana.

In particolare la vittoria di Ponza riportata dai Genovesi nel 1435 contro Alfonso d'Aragona, la conseguente ribellione a Filippo Maria Visconti, la riconquista delle libertà e il ritorno al dogato di Tommaso accendono gli

animi e danno vita ad un'ampia pubblicistica, all'esaltazione dei Genovesi ritornati all'altezza del loro passato, campioni della libertà. Dello scontro navale esiste una scarna e concisa relazione dovuta allo stesso ammiraglio vittorioso, il cancelliere umanista Biagio Assereto, che è giunta in parecchie versioni, in volgare e in dialetto. Da fuori, Ciriaco d'Ancona, Enea Silvio Piccolomini, Matteo Vegio celebrano l'impresa ed esaltano il comportamento dell'ammiraglio che con le sue doti militari e con il suo amore per le lettere sembra percorrere entrambe le vie dell'antica virtù. Celebra la battaglia come espressione del valore dell'intera collettività Iacopo Bracelli, mentre Bartolemo Facio, un ligure passato al servizio di Alfonso d'Aragona, la ritiene risultato della fortuna che si accanisce contro il pur valoroso sovrano. Il fiorentino Giannozzo Manetti poi, prendendo spunto dalla battaglia e dalla successiva ribellione antiviscontea, scrive due Elogi dei genovesi, uno in forma più breve e l'altro più complesso dedicato al doge Tommaso. Questi eventi gli paiono calare nella realtà l'ardore repubblicano, i valori civili, l'affermazione della *libertas* repubblicana contro l'oppressione e la *pax* viscontea; i Genovesi diventano campioni ed eredi dei valori repubblicani, *alteri nostri temporis romani*, che combattono contro il tiranno, in difesa della propria e dell'altrui libertà. Il Campofregoso, ritornato al dogato, diventa agli occhi del Manetti il tutore e il garante della riconquistata libertà, che deve governare con giustizia ed equità, in questo suo abile montaggio di storia genovese, costruito per il passato sugli annali degli Stella e per il presente su testimonianze orali o sull'esperienza diretta del Manetti inviato a Genova qualche anno dopo come ambasciatore della Repubblica fiorentina.

2. Iacopo Bracelli

L'esponente più autorevole della cultura storica ligure di metà Quattrocento è Iacopo Bracelli, nato intorno al 1390, cancelliere del comune dal 1410 al '66, che segue da questo osservatorio privilegiato per oltre un cinquantennio le vicende del tempo, spesso inviato come ambasciatore a Milano, a Firenze, a Napoli, a Roma, a Bologna. A differenza di altri liguri, quali Bartolomeo Facio, Iacopo Curlo o Prospero da Camogli che, attratti da centri culturali più prestigiosi o blanditi dai potenti, abbandonano Genova, Iacopo resiste ad ogni tipo di lusinghe, anche alla possibilità di diventare segretario di papa Nicolò V. La sua produzione letteraria è assai ampia: un ricco carteggio con importanti uomini politici e letterati liguri e italiani, un'opera di carattere storico-geografico, la *Descriptio orae Ligusticae*, una serie di

biografie cioè il *Libellus de claris Genuensibus*, un opuscolo sulle famiglie genovesi più eminenti in forma di epistola scritta a richiesta dell'ambasciatore francese Arrigo de Merla, una compilazione squisitamente storica, il *Bellum Hispaniense*, oltre la corrispondenza ufficiale che va sotto il nome di dogi e di governatori e le lettere private scritte per cittadini illustri.

Nel narrare i fatti del passato o le imprese dei concittadini, nel tessere gli elogi di taluni personaggi o nel descrivere il territorio il Bracelli esprime una reale volontà di rinnovamento e una completa adesione allo spirito e ai modelli rinascimentali, oltre la concretezza e il pragmatismo proprio del genovese. Non è solo l'intellettuale che raccoglie notizie e testimonianze sul presente e sul passato o che mantiene un aristocratico colloquio con Leonardo Bruni, Giovanni Aurispa, Coluccio Salutati, Flavio Biondo; diventa la guida e il maestro per altri concittadini alla ricerca di nuove esperienze etiche, morali, spirituali, letterarie, raggiungibili attraverso la conoscenza degli antichi riproposti da una persona autorevole impegnata civilmente. Rappresenta in ambito locale il connubio tra intellettualità e apparati statuali, tra vita attiva e impegno culturale, tra cancelleria e storia secondo la sua teoria che bisogna agire in modo che *et negociis gerendis et litteris ita diem dividere ut alteri alterum non obsit* (dividere il giorno tra la gestione degli affari e le lettere senza che l'una ostacoli l'altra attività). E ai concittadini che sembrano estraniarsi dal mondo e dai problemi del presente per chiudersi nel privato e dedicarsi solo alle lettere, ricorda spesso la celebre frase di Platone ripresa da Cicerone che invita a non pensare solo a se stessi, perché è alla patria e alla collettività che si devono dedicare le maggiori forze e il maggior impegno.

Le molteplici esperienze professionali, la consuetudine con la vita politica del tempo, gli interessi culturali sembrano porlo nelle condizioni ideali per dedicarsi alla conservazione della memoria ed approdare alla storia. Tuttavia il Bracelli, che ben conosce la precedente produzione annalistica e che ha accesso alla consultazione dei documenti e degli annali, non intende inserirsi in questo filone e diventare un continuatore di Caffaro: non per un senso di arroganza, ma per un fatto epistemologico, per una diversa attrezzatura mentale, per una nuova valutazione del metodo, se non del fine, della storia. Manifesta ripetutamente il proprio distacco da una gloriosa esperienza storiografica che ritiene conclusa e non più attuale, soprattutto perché gli annalisti, preoccupati esclusivamente del presente e della verità, hanno guardato solo al contenuto, trascurando la forma, gli artifici retorici che possono

rendere più piacevole la lettura, lontani dalla visione prettamente umanistica della storia come opera d'arte capace di persuadere, come *opus oratorium* facondo e ornato. Anche lui attribuisce un valore educativo, una valenza sociale alla storia che, secondo i canoni tradizionali, è prettamente storia politica incentrata su imprese e trionfi, uomini virtuosi ed eroi magnanimi, capace di attrarre e di fornire ammaestramenti, come scrive nel prologo del *Bellum Hispaniense*:

« Inter maxima pluraque litterarum beneficia, quarum indulgentissimus generis humani parens Deus inventionem et usum ideo mortalibus contulit ut pluribus ac validioribus auxiliis animos nostros ad amorem virtutis exigeret, historia profecto in postremis habenda non est. Nam ut omittam voluptatem cuius expers nullus certe potest, quis est qui sine aliquo tandem fructu historiam legat? Haec docet non modo rerum ac temporum ordinem, sed, quod longe pluris habendum est, quibus artibus quibusque consiliis imperia creverint, quibus contra vitii infracta corruerint, que hominem virtutes in nomen et famam elexerint ... Nihil est denique quod homini vel appetendum vel vitandum sit cuius non invenias apud historicos vera documenta. At dum nostram prudentiam, fortitudinem, iustitiam, moderationem, animi magnitudinem mandata litteris admiramur, subiit animum aemulatio et quaedam velut necessitas ne degenerare neve illorum absimiles videamur »

(Tra i molteplici e maggiori benefici delle lettere, di cui Dio indulgente padre degli uomini ha dato ai mortali l'invenzione e l'uso per spronare all'esercizio della virtù i nostri animi con i più validi ed efficaci aiuti, la storia non deve certo essere collocata tra gli ultimi. Infatti anche tralasciando il piacere di cui nessuno può essere inesperto, chi è che può leggere di storia senza frutto? Questa insegna non solo l'ordinata successione dei tempi e delle cose, ma cosa che si deve stimare di più, con quali arti e con quali mezzi siano cresciuti gli imperi, da quali mali afflitti siano invece caduti in rovina, quali virtù abbiano sollevato in fama e celebrità gli uomini ... Non vi è nulla che l'uomo possa desiderare o evitare di cui non si trovino vere testimonianze presso gli storici. E mentre ammiriamo la prudenza, la forza, la giustizia, la moderazione, la grandezza d'animo dei nostri predecessori tramandate dagli scritti, ci coglie il desiderio di emularli e quasi la necessità di non degenerare o di non essere diversi da loro).

Nello spirito della tradizione annalista locale rimane fedele alla storia politica, ad una visione civica e apodittica con finalità didascaliche, ma mira anche a un'elaborazione stilisticamente corretta e a un discorso persuasivo, selezionando il presente ed il passato senza impegnarsi in una cronaca cittadina d'impianto generale, preferendo affrontare generi diversi, opere mo-

notematiche su persone e fatti che lui chiama *lucubrationes*. È impossibile in questa sede passare in rassegna tutta la produzione che introduce generi nuovi, biografie, storie del territorio, libri *nobilitatis*, limitandoci all'opera di maggior respiro, il *Bellum Hispaniense*. In cinque libri l'opera ripercorre con ampie digressioni le alterne vicende della lunga lotta tra Genova e Alfonso d'Aragona tra il 1420 ed il '44. Di questo conflitto che, a torto, gli pare trascurato dagli scrittori contemporanei, delinea le varie fasi e dopo un'ampia digressione sulla successione al trono aragonese, individua nell'annessione di Barcellona e delle Baleari al regno d'Aragona, nelle aspirazioni mediterranee verso Corsica, Sardegna e regno di Napoli le ragioni più profonde del conflitto tra due potenze marittime che si contendono il dominio del Mediterraneo occidentale. La diretta conoscenza dei fatti, la disponibilità di ampie informazioni di varia provenienza gli permettono di costruire un vivace e ampio affresco di storia in cui i Genovesi hanno ovviamente un ruolo preminente.

Nell'opera il cancelliere mette in mostra vere doti di storico, la sua predilezione per un racconto impegnato nei contenuti e nella forma, nell'introspezione dei personaggi e degli affreschi di massa, senza fini encomiastici o condizionamenti politici, attento solo a quella che ritiene la veridicità dei fatti. È stato a ragione ritenuto non solo "un battistrada", ma il frutto più maturo dell'umanesimo genovese per l'eleganza del periodare, per l'interpretazione dei fatti in chiave umana, per il rigoroso metodo di selezione delle notizie, per il costante impegno civile. Ha cercato d'innovare e in un certo senso di coniugare «l'illusione delle idee» con «la realtà dei fatti», come pare dimostrare il fatto che un decennio dopo la sua morte, quando nel '74 si avvia un primo infelice tentativo per introdurre a Genova la stampa a caratteri mobili, vengono stampati alcuni passi tratti da sue opere, insieme con una sorta di calendario ed alcune preghiere.

3. *Le altre voci*

Il Bracelli è un immigrato, proviene dalla periferia, dalla Riviera di levante che da tempo fornisce a Genova notai, cancellieri, letterati che talora si trasferiscono altrove presso corti o signori maggiormente disposti a gratificarli. Di conseguenza, anche se liguri di origine e talora di formazione, non possono trovare qui spazio se non per brevi cenni, come pure i Genovesi delle colonie. Il più celebre è lo spezzino Bartolomeo Facio, cancelliere del comune e precettore del figlio del doge Raffaele Adorno prima di trasferirsi

nel 1441 a Napoli presso re Alfonso di cui diventa segretario e adulatore, componendo alcune opere storiche con intenti encomiastici. Il ligure Iacopo Curlo invece, famoso soprattutto per le sue doti di calligrafo, vissuto a lungo anche lui a Napoli, una volta ritornato a Genova nel '61, scrive in forma di epistola il *Bellum civile et Gallicum* sulla ribellione genovese al dominio francese, un commentario ricco d'informazioni, ma venato da chiari intenti cortigiani per ingraziarsi il doge-arcivescovo Paolo Campofregoso. Queste brevi monografie storiche, come già le opere del Bracelli, rivelano l'adesione al costume umanistico della narrazione storica breve, incentrata su di una persona o su singoli eventi in luogo di lunghe compilazioni di storia universale. Non si può accostare a costoro il lunigianese Antonio de Faie (1409-1470), autore di una cronachetta intitolata "Libro de croniche et memoria e amaystramento per l'avenire", che in volgare registra a fine didattico per i familiari fatti pubblici e privati senza alcuna pretesa di organicità: si tratta infatti di un testo riconducibile alla tradizione toscana dei libri di famiglia o di ricordanze.

Anche la presenza a Genova di illustri letterati forestieri, quali Antonio Cassarino, Giovanni Andrea de' Bussi, Giorgio Valla, Giovanni Annio da Viterbo, Giovanni Mario Filelfo (autore degli *Annales in historiam Finariensis belli*, sul conflitto di metà secolo tra Genova e i marchesi del Carretto signori del Finale), in qualità di precettori privati o di pubblici lettori assoldati dal comune, contribuisce a vivacizzare l'ambiente culturale locale in cui l'incerta situazione politica dà voce ad una pubblicistica storica anonima, significativa sul piano del costume più che su quello letterario vero e proprio. Taluni cancellieri umanisti colleghi del Bracelli, come Gottardo Stella proveniente dall'area lunigianese e imposto dal doge Tommaso Campofregoso, o altri diplomatici al servizio delle istituzioni si fanno valere e mostrano abilità oratoria e preparazione tecnica e culturale in qualità di ambasciatori presso i potenti, soprattutto i pontefici ai quali, in occasione dell'assunzione alla tiara, rivolgono efficaci *orationes de oboedientia* in cui le vicende genovesi presenti e passate vengono rivisitate in un'ottica apologetica e propagandistica tesa a sottolineare la potenza e il ruolo della città nella difesa della cristianità e nella lotta contro i Turchi.

Proprio la consapevolezza del pericolo turco fornisce argomento di riflessione e alimenta una ricca letteratura d'occasione non solo a Genova, ma anche in periferia. Leonardo Giustiniani di Chio, vescovo di Mitilene dal 1444 e testimone oculare dell'assedio del '53 alla capitale bizantina, compo-

ne un'appassionata relazione sulla caduta di Costantinopoli, il *De urbis Constantinopolitanae iactura captivitateque* in cui descrive in tono drammatico l'evento, sottolinea la gravità del pericolo turco e sulla base della lunga esperienza in Oltremare non risparmia accuse agli occidentali per i compromessi spesso tentati con i turchi. Il genovese Adamo Montaldo è autore di un testo sulla caduta di Costantinopoli e di una *Fulminatoria contra Teucros* in esametri composta al momento dell'assedio d'Otranto, mentre il connazionale Iacopo de Prementorio olim de Campis, un mercante vissuto a lungo tra gli infedeli, compone intorno al 1475 una memoria sul carattere di Maometto II e sulle risorse dell'impero ottomano. Si può ricordare pure il lunigianese Laudivio Zacchia di Vezzano, un versatile scrittore, vissuto in varie città della penisola, che dal '73 stampa una raccolta di lettere latine che dice tradotte dai testi originali di Maometto, per non parlare delle opere "visionarie" del celebre Annio da Viterbo vissuto a lungo a Genova. Anche Antonio Ivani (1430-1482), un versatile scrittore, nato a Brugnato, passato dal servizio dei Campofregoso a quello dei Medici, culturalmente legato all'ambiente fiorentino, si mostra attento alla politica e ai problemi del suo tempo. Nel ricco epistolario, in gran parte ancora inedito, affronta anche il tema del pericolo turco che, unito alla discordia tra gli stati e alla corruzione degli uomini, gli fa presagire tristi destini per la penisola.

Il panorama della cultura storica medievale può chiudersi su Antonio Gallo, notaio e cancelliere di San Giorgio, autore di alcune opere storiche, che è il primo in ambito locale a parlare della scoperta di Colombo. Il primo opuscolo, il *Commentarius de Genuensium maritima classe in Barchinonienses expedita anno MCCCCLXVI*, che Antonio dice di aver scritto a richiesta dell'amico e annalista ufficiale del tempo Gottifredo d'Albaro, racconta un episodio dell'annoso conflitto genovese-aragonese che è uno dei temi prediletti dalla storiografia locale. Nell'opera di maggior respiro, i *Commentarii rerum Genuensium ab anno MCDXXVI ad annum MCDLXXVIII*, composti quasi probabilmente in gara con gli annali ufficiali di Gottifredo e che rimangono l'unica testimonianza coeva sulla ribellione allo Sforza, dichiara di volere scrivere in modo semplice e piano per riuscire comprensibile a tutti, giustificando con queste premesse il suo periodare talora conciso e drammatico, ben lontano dall'andamento e dai costrutti classici. Nonostante l'involuzione nella forma i Commentari rivelano ampiezza d'informazione e perspicacia di giudizio, come pure capacità di inserire le vicende locali in un contesto extracittadino. L'ultimo opuscolo, il *De navigatione Columbi per inaccessum antea Oceanum commentariolum*, scritto al massimo

nel 1506 al momento della morte di Colombo pare incompiuto, perché si arresta bruscamente con una nota sull'isola di Cuba. In una forma piana e vivace offre molti particolari sulle difficoltà affrontate dal navigatore ed insiste sul ruolo preponderante avuto nella scoperta dal fratello di Cristoforo, il cartografo Bartolomeo, che per il Gallo sarebbe la mente, il vero artefice della teoria di “*buscar el Levante per il Ponente*”.

V. La volgarizzazione della memoria cittadina

1. *Agostino Giustiniani*

Con Agostino Giustiniani si supera cronologicamente lo spartiacque della cultura storica in età medievale, ma si conclude un ciclo, il percorso storiografico iniziato da Caffaro e continuato da varie voci fino al Cinquecento. Il Giustiniani, che per molti aspetti è un precursore, attento ai mutamenti del clima culturale e religioso del tempo, sensibile alla frequentazione dei più dotti studiosi italiani e stranieri, appare invece un conservatore sul piano storiografico o meglio un continuatore che ripropone un tipo di storia annalistica in parte riassuntiva, in parte contemporanea, sulla traccia soprattutto di Giorgio Stella, il cronista non citato da Agostino, che in realtà gli offre la trama a cui attingere fino al primo Quattrocento. È superfluo comunque ricordare che il Giustiniani ha acquistato fama e celebrità già presso i contemporanei per i suoi innovativi e originali studi biblici e teologici, piuttosto che per la sua opera storica, che si è comunque precocemente diffusa e non solo tra i Genovesi.

Pantaleone, perché questo è il nome di fra Agostino O.P. (1470-1535), esce da un'eminente famiglia genovese per censo, prestigio e cultura, come dimostra il fatto che lo zio Andreolo Giustiniani gli lascia una ricca biblioteca. Avviato alla professione mercantile e violentemente osteggiato dal padre nella sua vocazione religiosa, dopo aver preso i voti a Pavia nel 1487, si dedica all'insegnamento e soprattutto agli studi biblici, pubblicando vari scritti, in particolare nel 1516 il *Salterio poliglotta* in cui sono contenute le versioni dei salmi in varie lingue, dalla caldea alla latina. La novità di questi studi, il successo del suo insegnamento biblico alla Sorbonne e l'interessamento dei congiunti gli procurano riconoscimenti alla curia pontificia (nel '15 è nominato vescovo di Nebbio in Corsica) e alla corte francese, almeno fino al 1522 quando, a motivo anche della guerra in atto tra Francesco I e Carlo V, ritorna a Genova da dove si porta nella sua diocesi corsa.

La lunga esperienza isolana, il contatto con un ambiente povero e incolto gli suggeriscono la composizione di un dialogo in volgare, “La Corsica” (1521), dedicato ad Andrea Doria, in cui tra le altre cose auspica una riforma più «illuminata» dell’amministrazione genovese nell’isola, unendo alla descrizione naturalistica dei luoghi anche preziose notizie di storia corsa attinte da cronisti locali oggi perduti. Alla base dell’opera sta uno spiccato interesse per la geografia, in parte maturato anche sui classici e sull’esempio del Bracelli, e “La Corsica” anticipa la “Descrittione della Liguria”, ricca di dati demografici, che è una premessa ambientale agli Annali, con un gusto evidenziato anche dallo studio della Tavola di Polcevera contenente una sentenza dei magistrati romani. La compilazione degli Annali è conclusa nel 1435, ma l’edizione del ’37 è postuma perché Agostino muore durante una traversata dalla Corsica verso Genova.

Come i precedenti annalisti inizia con un proemio in cui lamenta la scarsa inclinazione dei Genovesi a scrivere di storia e le molte lacune nelle memorie cittadine a causa della perdita di taluni annalisti quattrocenteschi. Sostiene di voler dare un proprio apporto alla storiografia genovese partendo da Caffaro per arrivare ai suoi tempi, per l’utilità del bene pubblico e della patria, per ammaestrare i concittadini. Per questo motivo sceglie di scrivere in volgare «acciocché coloro che non sanno di latino non rimanghino in tutto ignoranti delle cose accadute nel corso dei tempi passati; anzi per la cognizione di quelle possino acquistar prudenza e dar opera, quant’è possibile, all’utilità pubblica, essendo la via della virtù comune a tutti». Più che alla forma e alla lingua, un volgare con influssi genovesi, Agostino è interessato al contenuto, alla verità dei fatti accertati e sottoposti ad una sorta di filtro personale, in una prospettiva etico-morale, come insegnamento di vita. E sempre per questo senso civico e con intenti filantropici dona alla Repubblica la sua biblioteca e nel 1520 fa stampare a Parigi a proprie spese le *Lucubrationes* del Bracelli. Il fine del Giustiniani sembra essere quello di raccogliere, conservare, divulgare, piuttosto che quello di organizzare in forma originale le vicende passate e presenti. La stessa ripartizione degli Annali in sei libri rispecchia il mero andamento cronologico, mentre il sommario anteposto ai vari libri risponde a quelle esigenze di chiarezza e di divulgazione a cui dice di essersi ispirato.

Fonte primaria d’ispirazione sono gli annali, ma Agostino usa anche il da Varagine, documenti ufficiali di cancelleria, cronisti esterni, dimostrando un vero gusto per le cose antiche come libri, monete ed altri reperti che

possono arricchire e convalidare la sua narrazione in cui lascia sempre un posto agli imprevedibili interventi della Provvidenza. Di fronte a certe situazioni o a catastrofi difficilmente spiegabili è costretto ad arrestarsi, a rinunciare di capire, ad affermare con una certa mestizia « le parti dell'istorico sono riferire gli effetti e non investigar troppo le cause ». La fonte privilegiata è Giorgio Stella che gli offre già confezionato almeno fino al Trecento un sommario di storia cittadina che non esita a fare proprio, come ben intuiscono i contemporanei a partire da Lorenzo Lomellini Sorba, l'editore dei suoi Annali, che nel 1537 parla di « cronice de la presente nostra città, stampate a requesta de la Illustrissima signoria nostra, composte per il Caffaro e il Stella e altre persone diverse a soi tempi, recolite per il reverendo vescovo de Nebbio, Iustiniano ». A partire dalla metà del Quattrocento è tutta sua la rivisitazione delle vicende con un'opera di selezione che manifesta le sue predilezioni per i fatti che gli offrono la possibilità di istituire raffronti e collegamenti con situazioni analoghe accadute altrove, o di dare ampio spazio a vicende legate alla vita della chiesa o ai temi che possono sollecitare riflessioni morali e commenti personali. In lui pare anche acuirsi quell'esigenza già avvertita dal Bracelli di "leggere" il sito, di far conoscere non solo gli uomini o le opere, ma anche i luoghi i cui sono accaduti gli eventi.

I "Castigatissimi annali", che offrono una « presentazione complessiva, sistemata e organica » delle vicende genovesi dalle origini al 1528, hanno avuto pronta diffusione e costituito il filtro attraverso cui, anche in tempi recenti, è stata conosciuta la storia di Genova. Gli atout principali sono l'adozione del volgare e l'edizione a stampa, ma non si deve sottovalutare anche la facile consultazione e l'accessibilità a fronte della gelosa custodia riservata ai precedenti annalisti. Del resto non è stato solo il Giustiniani, ma la stessa Repubblica dopo la sua morte a favorirne la diffusione, al punto che già nel '37 Lorenzo Lomellini Sorba invia al suo socio a Cadice una balla con 50 esemplari degli Annali « li quali ve ho mandato perché se finischano più presto de vendere e per smistarle per tuto dove siano genoessi, iudicando sia per la avidità di saper le cosse passate sia per lume de lo avvenire per cognition del passato, si debano finire e debano essere requisite e piaciute ».

Nota bibliografica

La bibliografia segnala i contributi più recenti ove si possono trovare indicazioni sui lavori antecedenti. In primo luogo sono ricordate le edizioni critiche dei cronisti citati, seguite dagli studi di carattere generale spesso verticali, che non permettono talora di rispettare l'articolazione dei paragrafi del testo. I lavori più specifici sui singoli autori vengono citati seguendo lo schema proposto.

Fonti

Solo per gli Annali e per la cronaca di Iacopo da Varagine si possiedono moderne edizioni critiche che si attendono invece per le opere del Bracelli comprese in un'edizione cinquecentesca curata dal Giustiniani (*I. Bracellei Lucubrationes. De bello Hispaniensi libri quinque, de claris Genuensibus libellus unus, descriptio Liguriaie liber unus, epistolarum liber unus additumque diploma mirae antiquitatis tabelle in agro Genuensi reperte*, Parisiis, 1520 in aedibus Ascensianis), e per gli stessi annali del Giustiniani (A. GIUSTINIANI, *Castigatissimi annali ... con la loro copiosa tavola della Eccelsa e Illustrissima Repubblica di Genova*, Genova 1537). Per le opere degli autori minori e per la pubblicistica anonima in gran parte edite in lavori di fine Ottocento, si rinvia agli studi recenti collocati nelle rispettive sezioni.

Annali genovesi di Caffaro e de' suoi continuatori, a cura di L.T. BELGRANO e C. IMPERIALE DI SANT'ANGELO, Roma 1890-1929 (Fonti per la storia d'Italia, 11-14 bis); A. GALLO, *Commentarii de rebus Genuensibus*, a cura di E. PANDIANI, Bologna 1910 (*Rerum Italicarum Scriptores*², XXIII/1); B. SENAREGA, *De rebus Genuensibus commentaria*, a cura di E. PANDIANI, Bologna 1932 (*Ibidem*, XXIV/8); *Iacopo da Varagine e la sua cronaca di Genova dalle origini al MCCXCVII*, a cura di G. MONLEONE, Roma 1941 (Fonti per la storia d'Italia, 84-86); GEORGII ET IOHANNIS STELLAE *Annales Genuenses*, a cura di G. PETTI BALBI, Bologna 1975 (*Rerum Italicarum Scriptores*², XVII/2).

Opere di carattere generale

B. GUENÉE, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris 1980 (trad. ital. *Storia e cultura storica nell'Occidente medievale*, Bologna 1991); E. COCHRANE, *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*, Chicago-London 1981; G. PETTI BALBI, *Caffaro e la cronachistica genovese*, Genova 1982; J. HEERS, *Le notaire dans les villes italiennes, témoin de son temps, memorialiste et chroniqueur*, in *La chronique et l'histoire au Moyen Age*, ed. D. POIRION, Paris 1984, pp. 73-84; G. PETTI BALBI, *Il mito nella memoria genovese (secoli XII-XV)*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., XXIX/1 (1989), pp. 211-232, ora in EAD., *Una città e il suo mare. Genova nel medioevo*, Bologna 1991; G. ORTALLI, *Cronache e documentazione*, in *Civiltà Comunale: Libro, Scrittura, Documento*, Atti del Convegno, Genova, 8-11 novembre 1988 («Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., XXIX/2, 1989), pp. 507-540; M. ZABBIA, *Notariato e memoria storica. Le scritture storiografiche notarili nelle città dell'Italia settentrionale (sec. XI-XIV)*, in «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medioevo», 97 (1991), pp. 75-122; C. WICKHAM, *The Sense of the Past in Italian Communal Narratives*, in ID., *Land and Power, Studies in Italian and European Social History, 400-1200*, London 1994, pp. 295-312; E. CROUZET PAVAN, *Gênes et Venise: discours historique et imaginaires de la cité*, in *Le forme della propaganda politica nel Due-Trecento*, a cura di P. CAMMOROSANO, Roma 1994, pp. 427-453; G. PETTI BALBI, *Il presente e il senso della storia in Caffaro e nei suoi conti-*

nuatori, in *Il senso della storia nella cultura storica medievale (1110-1350)*, Pistoia 1995, pp. 31-52; P. CAMMAROSANO, *I "libri iurium" e la memoria storica delle città comunali*, *Ibidem*, pp. 309-326; A. BARTOLI LANGELLI, *Entre documents et monuments: la mémoire officielle de la cité communale italienne*, in *La mémoire de la cité. Modèles antiques et réalisations renaissantes*, Napoli 1997, pp. 23-34; M. ZABBIA, *I notai italiani e la memoria delle città (secoli XII-XIV)*, *Ibidem*, pp. 35-48; ID., *Il contributo dei notai alla codificazione della memoria storica nelle città italiane (secoli XII-XIV)*, in «Nuova Rivista Storica», 82 (1998), pp. 1-16; ID., *I notai e la cronachistica cittadina italiana nel Trecento*, Roma 1999; G. PETTI BALBI, *Il notaio cronista*, in *Il notariato italiano del periodo comunale*, a cura di P. RACINE, Piacenza 1999, pp. 17-27; G. PONTE, *La letteratura in Liguria dal 1396 al 1528. Storia e antologia*, Genova 2000; G. PETTI BALBI, *L'identità negata: veneziani e genovesi nella cronachistica delle due città (sec. XII-XIV)*, in *Genova, Venezia, il Levante nei secoli XII-XIV*, Atti del convegno internazionale di studi, Genova-Venezia, 10-14 marzo 2000, a cura di G. ORTALI e D. PUNCUH, Genova-Venezia 2001 («Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., XLI/1), pp. 413-440; L. CAPO, *La cronachistica italiana nell'età di Federico II*, in «Rivista Storica Italiana», CXIV (2002), pp. 380-430.

Lavori specifici

I. La memoria collettiva: Caffaro e la pubblica storiografia

G. ARNALDI, *Uno sguardo agli annali genovesi*, in ID., *Studi sui cronisti della Marca Trevigiana nell'età di Ezzelino da Romano*, Roma 1963, pp. 225-245; G. AIRALDI, *Caffaro, storia di Genova, storia economica*, in *Studi in onore di Gino Barbieri*, Pisa 1983, pp. 53-74; G. PETTI BALBI, *Caffaro e gli Annales Ianuenses*, in *I protagonisti della storia medievale*, Milano 1987, pp. 203-238; R.D. FACE, *Secular History in the Twelfth Century Italy: Caffaro of Genua*, in «Journal of Medieval History», 7 (1980), pp. 169-185; D. PUNCUH, *Caffaro e le cronache cittadine: per una rilettura degli Annali*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., XXII (1982), pp. 63-74; G. AIRALDI, *I genovesi e la "quarta dimensione"*, in *La storia dei genovesi*, III, Genova 1983, pp. 91-104; G. ARNALDI, *Gli annali di Iacopo Doria, il cronista della Meloria*, in *Genova, Pisa e il mediterraneo tra Due e Trecento. Per il VII centenario della battaglia della Meloria*, Genova 24-27 ottobre 1984 («Atti della Società Ligure di Storia Patria», ns., XXIV/2, 1984), pp. 585-620; A. PLACANICA, *L'opera storiografica di Caffaro*, in «Studi Medievali», s. 3, 36 (1995), pp. 1-62; E. BELLOMO, *La Regni Jerosolomitani brevis historia: note circa l'attribuzione e la prospettiva storica di un'anonima cronaca genovese*, in «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medioevo», 102 (1999), pp. 43-79; EAD., *"Galeas armatas strenue in Syriam direxerunt": la prima crociata e il regno gerosolimitano del XII secolo nella cronachistica genovese sino al Duecento, in Mediterraneo medievale: cristiani, musulmani ed eretici tra Europa e Oltremare (secoli IX-XIII)*, Milano 2001, pp. 177-122; CAFFARO, *La liberazione delle città d'Oriente*, a cura di M. MONTANARI - G. ANDENNA, Genova 2001; *Annali di Caffaro (1099-1163)*, a cura di G. AIRALDI, Genova 2002; CAFFARO, *Storia della presa di Almeria e Tortosa (1147-1149)*, a cura di M. MONTESANO, Genova 2002; E. BELLOMO, *A servizio di Dio e del Santo Sepolcro. Caffaro e l'Oriente latino*, Padova 2003; F. SCHWEPPENSTETTE, *Die Politik der Erinnerung. Studien zur Stadtgeschichtsschreibung Genuas in 12. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2003.

II. Dalla storia al mito

G. PETTI BALBI, *Società e cultura a Genova tra Due e Trecento*, in *Genova, Pisa e il Mediterraneo* cit., pp. 121-150; EAD., *Arte di governo e crociata: il Liber sancti passagii di Galvano da Levanto*, in *Studi e ricerche dell'Istituto di Civiltà classica, cristiana e medievale*, VII, Genova 1986, pp. 131-168; A. BOREAU, *Le precheur et les marchands. Ordre divin et désordres du siècle dans la Cronique de Gênes de Jacques de Varagine (1297)*, in « Médiévales », 4 (1983), pp. 102-122; *Iacopo da Varagine*, Atti del I convegno di studi, Cogoleto (Genova) 1987; G. PETTI BALBI, *Das moralisierte schachspiel des Galvano da Levanto*, in *Das schachbuch des Iacobus de Cessolis. Codex Palatinus Latin 961*, Città del Vaticano 1988, pp. 35-78; *Iacopo da Varagine, Cronaca della città di Genova dalle origini al 1297*, a cura di S. BERTINI GUIDETTI, Genova 1995; S. BERTINI GUIDETTI, *Potere e propaganda a Genova nel Duecento*, Genova 1998; *Il Paradiso e la terra. Iacopo da Varazze e il suo tempo*, a cura di S. BERTINI GUIDETTI, Firenze 2001; V. POLONIO, *Identità ecclesiastica, identità comunale: la memoria a Genova*, in *Comuni e memoria storica. Alle origini del comune di Genova*, Atti del convegno di studi, Genova, 24-26 settembre 2001 (« Atti della Società Ligure di Storia Patria », n.s., XLII/1, 2002), pp. 449-482.

III. La cultura umanistico-cancelleresca

G. [PETTI] BALBI, *Giorgio Stella e gli Annales Genuenses*, in *Miscellanea storica ligure*, II, Milano 1961, pp. 123-216; *Carteggio di Pileo de Marini arcivescovo di Genova (1400-1429)*, a cura di D. PUNCUH, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », n.s., XI (1971); D. PUNCUH, *Il governo genovese del Boucicaut nella lettera di Pileo de Marini a Carlo VI di Francia (1409)*, in « Mélanges de l'École française de Rome », 90 (1978), pp. 657-687; G. PETTI BALBI, *Politica e cultura a Genova: la biblioteca di Raffaele Adorno*, in « Aevum », 72 (1998), pp. 427-437; EAD., *Un uomo delle istituzioni: Gottardo Stella di Sarzana, cancelliere e diplomatico genovese del '400*, in « Archivio storico italiano », CLXII (2004), pp. 259-289.

IV. Tra storia e propaganda

G. [PETTI] BALBI, *Uomini d'arme e di cultura nel Quattrocento genovese: Biagio Assereto*, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », n.s., II/2 (1962), pp. 97-206; G. PETTI BALBI, *L'epistolario di Iacopo Bracelli*, Genova 1969; GIANNOZZO MANETTI, *Elogi dei genovesi*, a cura di G. PETTI BALBI, Milano 1974; G. PETTI BALBI, *Genova medievale vista dai contemporanei*, Genova 1978; EAD., *Per la biografia di Iacopo Curlo*, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », n.s., XXII (1982), pp. 105-121; G.G. MUSSO, *La cultura genovese nell'età dell'umanesimo*, Genova 1985 (raccolge precedenti saggi sull'argomento); A. BORLANDI, *Politica e committenza artistica nel primo Quattrocento, in Renaissance Studies in honor of C.H. Smyth*, Firenze 1985, pp. 65-77; P. SCARCIA PIACENTINI, *La battaglia di Ponza (1435) nel Vat. lat. 2906 e i rapporti Genova Milano*, in *La storiografia umanistica*, Napoli-Messina 1992, I/2, pp. 633-698; L. CALZAMIGLIA, *Un maonese di Chio, Leonardo Giustiniani O.P. arcivescovo di Mitilene (1395-1459)*, in *La storia dei genovesi*, XII, Genova 1994, pp. 61-82; G. PONTE, *Un grammatico del primo Quattrocento tra i Visconti e gli Adorno: politica, morale e letteratura nell'Ogdoas di Alberto Alfieri*, in *Filologia umanistica. Per Gianvito Resta*, Padova 1997, ora in ID., *Storia e scrittori in Liguria (secoli XV-XX)*, Genova 2000, pp. 35-50; G. PETTI BALBI, *L'ambiente culturale a Sarzana*, in *Niccolò V nel sesto centenario della nascita*, Atti del convegno internazionale di studi a cura di F. BONATTI - A. MANFREDI, Città del Vaticano 2000, pp. 473-492; F. MARTIGNONE, *I turchi e l'Europa nelle orazioni di obbedienza ai pontefici del secondo '400*,

Genova 2002; G. PETTI BALBI, *Dall'annalistica alla storiografia: il cancelliere Iacopo Bracelli*, in *Studi sulle società e le culture del medioevo per Girolamo Arnaldi*, a cura di L. GATTO - P. SUPINO MARTINI, Firenze 2002, pp. 479-498.

V. La volgarizzazione della memoria collettiva

M. QUAINI, *La Descrizione della Lyguria di Agostino Giustiniani. Contributo allo studio della tradizione corografica ligure*, in *Miscellanea di geografia storica e di storia della geografia per Paolo Revelli*, Genova 1971, pp. 143-159; D. GALASSI - M.P. ROTA - A. SCRIVANO, *Popolazione e insediamento in Liguria secondo la testimonianza di Agostino Giustiniani*, Firenze 1979; *Agostino Giustiniani annalista genovese ed i suoi tempi*, Genova 1984; G. PETTI BALBI, *Potere, società e cultura a Genova nel Medioevo*, in «Cultura e scuola», 94 (1985), pp. 107-113; A. CEVOLOTTO, *Agostino Giustiniani. Un umanista tra Bibbia e Cabala*, Genova 1992.

Profilo di storia linguistica di Genova e della Liguria

Fiorenzo Toso

In una prospettiva storiografica di tipo «regionale», la Liguria registra alcuni caratteri peculiari che consentono una lettura originale di vicende linguistiche caratterizzate, nel panorama italiano, da ricorrenti eccentricità: la precoce definizione di uno «spazio» organizzato intorno a Genova, ma già da prima riconoscibile nella sua unità ambientale e culturale a dispetto delle spinte centrifughe e di modalità «cantionali» di organizzazione del territorio; la proiezione esterna degli interessi economici e politici dei Genovesi, col conseguente disimpegno da un retroterra costantemente percepito come un «altrove» pericolosamente affacciato su confini oltremodo labili e fluttuanti; la peculiare evoluzione delle strutture sociopolitiche, prima e dopo il discrimine della «svolta» istituzionale del 1528 e fino al tracollo della Repubblica nel 1797.

Questi e altri caratteri costitutivi di una visibile «specificità» aiutano in primo luogo a comprendere come e perché la peculiarità linguistica entri sistematicamente in gioco, qui più che altrove, nella rappresentazione di una alterità che i Genovesi non rinunciarono a teorizzare, promuovere e propagandare a legittimazione della loro particolare *vivencia*, e che gli «altri» accolsero spesso come un dato di fatto inequivocabile, contribuendo non poco a divulgarne i luoghi comuni.

1. La formulazione retorica di una originalità

La costruzione della «diversità» ligure passa così attraverso la retorica giustificazione della sovranità genovese davanti a Barbarossa quale ci è tramandata da Caffaro e quale si trova codificata nelle epigrafi di Porta Soprana, attraverso il disegno della «perfezione» municipale proposto da Iacopo da Varagine – fatto proprio anche dall'Anonimo – attraverso le teorizzazioni dei pubblicisti repubblicani del Cinque e Seicento (col loro corollario poetico vernacolo), non meno che attraverso l'anatema dantesco o le acute

osservazioni che Francisco de Quevedo rielabora intorno al «carattere» genovese, riformulando le descrizioni classiche dei Liguri antichi.

E non meraviglia osservare una sorta di costante nell'utilizzo retorico di immagini topiche della genovesità, variamente piegate a seconda dell'origine e degli intendimenti dell'autore: la dispersione nel mondo del seme genovese auspicata da Dante (*Inf.*, XXXIII, 151-153) diventa per il contemporaneo poeta locale (Anonimo, *Rime*, CXXXVIII, 195-198) un elemento di vitalismo e creatività («e tanti sun li Zenoexi / e per lo mondo sì destexi...»), non a caso ripreso poi da altri poeti nel Cinquecento e oltre; analogamente, le motivazioni ambientali che il polemistà spagnolo individua, per condannarla, nell'attitudine mercantile dei Genovesi è in Gian Giacomo Cavalli la base ideologica dell'innato eroismo che coinvolge Colombo come simbolo universale di quei valorosi che «da quattro scuoeoggi nui ancon de gente / fàvan stà ro Levante e ro Ponente» (*Canzone per la guerra del 1625*, 52-53).

E non sorprende neppure, allora, che in ambito specificamente linguistico le critiche dei polemistà forestieri vengano costantemente rovesciate dai fautori di una nobilitazione e promozione (che è di fatto gestione politica) della «lingua zeneise» quale simbolo forte di identità politica e di «unità» tra Cinquecento e Settecento: quello che per Benedetto Varchi è nell'*Ercolano* (1560) un idioma barbaro e inarticolato, una «lingua da tutte l'altre diverse», in Paolo Foglietta e nei suoi sodali è la lingua che, superato lo stato di natura e sottoposta dal genio creativo dei suoi autori a un processo di raffinata elaborazione, diventa espressione di una civiltà letteraria «alta» e «altra», la cui celebrazione finirà per trovare adepti persino fuori dai confini regionali, dal Tasso allo Zappi e persino, indirettamente, in Tommaso Campanella, che farà parlare in genovese gli abitanti della Città del Sole incontrati dal «marinaio del Colombo», fornendo conferma alle interpretazioni millenaristiche dell'impresa americana con le quali Odoardo Ganducio, più o meno negli stessi anni, affermava la predestinazione dei Liguri quale popolo eletto indicato dalle antiche profezie.

2. Una collocazione incerta

La complessa valenza simbolica del genovese come lingua dell'alterità, destinata a riproporsi senza apprezzabile soluzione di continuità addirittura fino ai primi anni del Novecento, trova qualche legittimazione nelle condizioni originarie della dialettalità ligure. Dante nel *De vulgari eloquentia*, al di

là di riportare ben radicati luoghi comuni popolari sulla z dei Genovesi, riconosce al genovese una situazione geolinguistica anomala, associandolo alle lingue «a destra» della catena appenninica, e attribuendogli quindi una distanza significativa rispetto al contesto settentrionale.

Nella tripartizione delle genti italiane tra *Lombardi*, *Apuli* e *Tusci* che si afferma in età tardo-medievale, i Genovesi risultano del resto irriducibili a una qualsiasi di queste categorie: anche la loro letteratura medievale abbonda di considerazioni sarcastiche sui Lombardi incapaci di salire a bordo di una nave senza dare di stomaco, al punto che quando uno di loro, il podestà bresciano Corrado da Concessio, guida con discreto esito una spedizione navale contro Pisani e Imperiali nel 1242, Ursone da Sestri celebra in primo luogo il fatto che non abbia vomitato sulla tolda. Al tempo stesso, è però evidente che i Genovesi non potevano risultare assimilati ai Tusci – l'utilizzo del vernacolo pisano nell'invettiva di Lerici è il segno tangibile, in quello stesso fatidico anno, di un'irrimediabile percezione di alterità – per non dire degli Apuli tra i quali Percivalle Doria, con un'operazione di raffinata mimesi, raccoglierà nondimeno qualche alloro.

Dall'epoca di Dante in poi, almeno fino a un famoso articolo dell'Ascoli (1876), la loro lingua è percepita in effetti come una realtà a sé stante, più come un anello di congiunzione (ancora secondo il Diez) tra le parlate settentrionali e quelle centro-meridionali che come un tassello del sistema galloitalico dal quale lo stesso Bernardino Biondelli la escluse, integrandovi invece i dialetti del Piemonte, della Lombardia, dell'Emilia e della Romagna: come i Genovesi non si ritenevano – e non erano ritenuti – *Lombardi*, così la loro lingua appariva estremamente lontana, per molti aspetti, da quegli elementi che contraddistinguevano e tuttora in gran parte contraddistinguono la tipologia linguistica settentrionale.

Si trattava di una distanza non meno ideologica che formale, paragonabile per certi versi a quella che Rambaldo di Vaqueiras riscontrava, come si vedrà, tra il provenzale e il genovese della donna del suo famoso contrasto: si rifiutano a Genova le finzze trobadoriche non meglio intese del tedesco, dell'arabo o del sardo, ma non ci si appiattisce neppure sulle modalità di koiné padano-veneta che si andavano faticosamente elaborando, nei confronti delle quali il ripudio rimarrà costante fino a tutto il Quattrocento e alla sofferta adesione per via diretta – non per tramite settentrionale – alla cultura toscana.

3. *L'orizzonte prelatino e la romanizzazione*

Certo è che il volgare genovese quale appare fin dai primi testi e quale si evolve fino ai dialetti attuali si configura in gran parte come il risultato di fratture e discontinuità della circolazione linguistica verso nord, non meno che dell'apertura costante verso il centro-sud e l'Oltremare. La caratterizzazione galloitalica, se a tale termine si intende ancora attribuire un'accezione legata a considerazioni di sostrato, perde gran parte del suo valore, dopo le pur pertinenti osservazioni dell'Ascoli, in base alla constatazione del Devoto sul fatto che « presa in sé, la Liguria non è mai stata gallica ».

In quel poco che sappiamo della lingua degli irsuti progenitori incontrati dai Romani, troviamo anzitutto una conferma della loro distanza etnico-linguistica dal ceppo celtico, ampiamente confermata dagli scrittori classici e dall'esistenza stessa, nell'Italia settentrionale, di genti celtoliguri, definizione che in caso contrario avrebbe una valenza tautologica. Che il primitivo idioma preario avesse subito un processo profondo di indoeuropeizzazione, al punto che pare oggi impossibile tenere distinte le due fasi, è un dato di fatto comunemente accettato; ma che il ligure antico fosse diverso dal celtico, per quanto ad esso affine per molti aspetti, sembra un dato altrettanto acquisito da parte degli specialisti, costretti del resto a non allontanarsi dal campo delle ipotesi a causa dell'estrema labilità della documentazione storica, dei monumenti epigrafici e dei relitti toponimici.

Certo le tracce di sostrato, per chi voglia ancora interpretare come tali alcuni fenomeni del ligure romano tradizionalmente ascritti a tale influsso, allontanano dal mondo celtico – come nel caso dell'indebolimento di *-r-* intervocalica – oppure, quando si riscontrino effettive concordanze con l'area settentrionale, possono essere facilmente ricondotte a modalità seriori, tardo-imperiali e alto-medievali di circolazione linguistica tra il nord e le Riviere, come nel caso della palatizzazione di *-u-* lunga latina o del nesso *-ct-*. Quanto al lessico e alla toponomastica, quel poco di veramente specifico che si riscontra nell'area ligure ha spesso assonanze mediterranee piuttosto che celtiche.

Almeno per quell'area rivierasca e montana in cui i Romani incontrarono i residui di popolazioni antichissime, sopravvissute all'irruzione celtica e solo marginalmente coinvolte, a differenza dei loro connazionali della Pianura Padana, in processi di commistione con le tribù galliche, sembra vigere quindi, rispetto al settentrione, una specificità linguistica *ab antiquo*.

La Regio IX disegnata da Augusto al termine della turbolenta fase di conquista iniziata con le guerre puniche, non rappresentava quindi, nella sua estensione tra il corso del Po e il golfo di Genova, la ricomposizione di un'unità etnico-culturale e tanto meno linguistica, per il diverso orientamento delle popolazioni costiere – Intemeli, Ingauni, Sabates, Genuati, Tigulli, Apuani – rispetto alle *Nationes* dell'Oltregiogo.

La marginalità dell'arco montano proteso sulla costa del Mar Ligure, i cui caratteri culturali trovano conferma nei dati dell'archeologia, le modalità di una colonizzazione tutt'altro che capillare, l'incertezza della rete stradale, le peculiarità stesse dell'esperienza genovese fin dal diverso schieramento in campo romano rispetto alle contigue popolazioni rivierasche, lasciano intravedere le modalità originali della latinizzazione linguistica, che fu precoce – e la Tavola di Polcevera del 117 a.C. è lì a dimostrarlo – ma evidentemente lontana per modalità e cronologia dai processi in corso nell'area padana, verso la quale resta difficile determinare la scansione dei momenti di maggiore apertura, favorevoli a una più massiccia circolazione linguistica, rispetto a quelli d'interruzione che dovettero verificarsi soprattutto in età tardoimperiale e altomedievale.

4. *La frattura verso nord e il centro genovese*

Sta di fatto che una vistosa frontiera naturale, il crinale alpino-appenninico, sembra determinare una frattura cruciale per circa un secolo, al tempo della resistenza bizantina nella *Provincia Maritima* contro la pressione longobarda (553-643), quando a Genova e in Liguria vanno fissandosi i caratteri politici e culturali di una profonda alterità rispetto al Settentrione: «la storia vera della Liguria, quale noi la intendiamo in senso regionale, anzi, se si vuole, come “nazione”, ha inizio con il periodo bizantino, quando essa restò come estrema provincia occidentale dell'Impero Romano d'Oriente» (Pistarino).

L'unità regionale che si compone (o meglio, si ri-compone) in quell'epoca è la base della strutturazione di una Liguria modernamente intesa, quale si individua tuttora ben al di là del progetto genovese di stato regionale. Il linguista può riconoscerci, se non il momento di fissazione, certamente il periodo di gestazione delle fenomenologie che maggiormente connotano la dialettalità ligure rispetto a quella settentrionale, dalle palatizzazioni «meridionali» dei nessi PL, BL, FL (*ciümma, giancu, sciamma*) alla conservazione delle vocali atone e finali, tutti tratti che risultano comuni all'unità territo-

riale ligure in epoca precedente all'espansione genovese, mentre alcuni tratti vistosi di galloitalicità, dalla dittongazione di E lunga (*méise*) all'alterazione di -N- intervocalica, rivelano una distribuzione territoriale successiva alla riapertura della circolazione (commerciale e in senso lato culturale prima ancora che linguistica) verso nord.

Alla fase carolingia e alla divisione in marche si potranno forse attribuire, come qualcuno ha fatto, i caratteri più stabili e vistosi della suddivisione interna della regione tra un'area centro-occidentale, un'area «genovese» e un'altra orientale: se così fosse, un sistema feudale destinato fin da subito a dimostrarsi intrinsecamente debole non ebbe ragione dell'unità etnico-culturale della regione, introducendovi elementi tutto sommato poco significativi di frattura, come il diverso trattamento di -CL- (*zenuju / zenugiu / zenuciu*) o di -LJ- (con *aju* per *aggiu* a ovest di Noli), o le diverse modalità di palatizzazione di O breve nella Liguria orientale.

Lo statuto di aree marginali e periferiche come la zona alpina e le varie subregioni dell'Oltregiogo, in un fluttuante orientamento centrifugo e centripeto, non modifica sostanzialmente questo quadro, rendendo vaghi i confini in un'area oltremontana dove il successivo influsso genovese non mancherà in qualche caso di avere a sua volta precise conseguenze.

C'è quindi all'inizio della storia linguistica regionale un'unità ligure che è la somma di condizioni geografiche originarie, forse di un peculiare substrato, senz'altro delle modalità della romanizzazione e della precoce presa di distanza da un orizzonte settentrionale la cui contiguità resta comunque un elemento decisivo negli sviluppi successivi. E c'è anche una concomitante tendenza alla frammentazione, che ha in parte le stesse motivazioni e che conosce in determinati momenti storici una certa accelerazione, soprattutto quando – nel caso della dubbiosa tripartizione carolingia – le tendenze locali si associano a un più forte raccordo con le aree contermini.

Su questo panorama si innesta, proprio alla vigilia delle sue prime manifestazioni scritte, il nuovo e potente elemento catalizzatore del panorama linguistico regionale, rappresentato dal successo di Genova come motore della vita civile della Liguria e della sua proiezione ultramarina.

Nel processo secolare di fissazione della sua influenza politico-economica *da Mónego à Cròvo*, Genova eserciterà con la sua supremazia culturale e linguistica una doppia funzione – accentuando da un lato la connotazione unitaria dello spazio ligure, confermandone i caratteri originari di omogeneità ed esportandone altri – ma introdurrà dall'altro una più decisa fram-

mentazione interna quando i modelli linguistici urbani, radicandosi nei centri rivieraschi e nei mercati principali dell'interno, emargineranno gli esiti locali in una percezione di marcatezza diatopica e diastratica, moltiplicando i fattori di distanziamento tra capoluoghi e contadi, tra centro e periferia, tra costa ed entroterra.

Stratigrafie linguistiche complesse si riconoscono dunque lungo l'asse orizzontale delle due Riviere, col permanere di concordanze tra le ali estreme meno esposte all'influsso diretto della capitale. Si tratta di processi di lunga durata, come mostra la distribuzione di alcuni fenomeni e soprattutto di alcuni tipi lessicali, processi destinati a coinvolgere anche le aree di colonizzazione.

Proprio qui in particolare ha luogo la gestazione di fenomeni complessi di convergenza: se l'espansione *otramar*, dalle crociate in poi, si svolge nel nome di Genova, essa coinvolge di fatto centinaia e migliaia di Liguri che durante l'esperienza mediterranea apprendono le modalità koinizzanti attraverso le quali il dialetto della capitale progressivamente si afferma come lingua commerciale, importandole e diffondendole, al loro ritorno, come varianti di prestigio. Non sempre si manterrà poi un raccordo con i processi evolutivi della più dinamica parlata urbana, e le peculiarità del genovese antico potranno di volta in volta sedimentarsi come arcaismi destinati ad accrescere, per paradosso, la frammentazione interna di uno spazio pur sempre riconoscibile, del resto, nei suoi tratti comuni: al di là degli apporti esogeni e dei fenomeni di convergenza verso le aree alloglotte, vi è oggi meno distanza tra il genovese importato a Bonifacio all'atto della fondazione della colonia in terra còrsa (1195) e il dialetto di Monaco o Ventimiglia, ad esempio, che non rispetto alla parlata metropolitana profondamente modificatasi rispetto a ciò che appare dalla più antica documentazione, non troppo distante quest'ultima dai caratteri « arcaici » riscontrabili oggi nelle aree laterali.

5. *Il Duecento e l'affermazione del volgare*

Alla scrittura, il volgare ligure approda al termine della sua fase di fissazione territoriale e di espansione ultramarina: le modalità di latino medievale quali traspaiono da un'amplissima documentazione lasciano già intravedere i fenomeni fonetici e morfologici più antichi e peculiari e alcuni elementi del lessico specifico. Ma i primi testi volgari, a partire dalla savonese *Dichiarazione di Paxia Volpe* (1180) riflettono ancora, a loro volta, le perplessità insite nei meccanismi di affrancamento dal latino, e si tratta di documenti a

carattere pratico, in cui la parlata è chiamata a testimoniare, nella sua ancor precaria fissazione grafica, la veridicità delle asserzioni, oppure a sopperire, rinunciando alla finzione del rivestimento morfologico, ai deficit lessicali del latino notarile.

In generale il *mercator* genovese, che negli empori e nelle colonie d'Oriente fa un uso quotidiano del proprio vernacolo anche nei contatti con genti straniere, non avverte ancora l'esigenza di un suo utilizzo scritto, di fronte alla praticità e alla funzionalità di uno strumento duttile qual è la *gramayga*. Gli «altri» hanno già chiara del resto la percezione delle genovesità linguistiche come elemento di originalità, soprattutto ove la si associ a un'immagine stereotipata, a una caratterizzazione di cui i Genovesi sono fatalmente oggetto.

Rambaldo di Vaqueiras nel suo *contrast* (1190) contrappone non solo le finezze della lingua d'oc alla franca vernacolarità della *genoesa*, ma anche il proprio mondo cortese alla mentalità mercantile: parlano effettivamente due lingue diverse, il *jubar* e la *domna*, e ciò ben al di là della stilizzazione tentata dal trovatore, nella quale poche e ricorrenti marche fonetiche sono chiamate a distanziare il genovese e i Genovesi da un universo retorico dal quale di lì a poco prenderà le distanze anche l'Anonimo, condannando «[...] le vanitae / e le canzon chi son trovae / chi parlan de van amor / e de bexicii con error» (*Rime*, CXLIV, 189-192).

La percezione locale dell'alterità linguistica come specchio di un'irriducibile specificità culturale richiede comunque un processo ancora lungo di maturazione, ed è ovvio che non passi attraverso l'adozione di stilemi e di forme mutuata dalla tradizione occitanica, pur così presente in Liguria. La lirica in provenzale avrà anzi un effetto ritardante se, nella loro ricerca del volgare «illustre», intellettuali genovesi come Lanfranco Cigala e Bonifacio Calvo preferiranno aderire direttamente alla lingua d'oc invece di promuovere l'uso scritto del genovese.

Tale uso è invece, nella seconda metà del Duecento, frutto di un processo di elaborazione culturale che se dalla tradizione provenzale assume alcuni aspetti minori – nel raccordo con le esperienze metriche dell'ambiente giullaresco e nella trasposizione di alcune istanze morali – riconosce invece nella letteratura latino-genovese le sue più dirette ascendenze.

Alla convergenza fra la vecchia tradizione cronachistica da Caffaro in poi e la «storiografia» quale interpretazione dei fatti promossa dal suo coetaneo Iacopo da Varagine, il poeta ufficiale dell'età comunale, lo si voglia

chiamare Anonimo Genovese o Luchetto, definisce nelle sue rime di contenuto storico e politico la funzione ideologica del volgare come strumento identitario e come elemento essenziale di proposta pedagogica.

« Retener in memoria » (XLIX, 19) le clamorose vittorie di Laiazzo e di Curzola significa, all'indomani della Meloria, testimoniare il valore esemplare della vicenda storica genovese, che è, sulla scorta del *Chronicon* varaginario, un percorso ideale di crescita collettiva nella costruzione dell'« honorao Comum », della Città ideale. Ma non si tratta soltanto di volgarizzare l'ingegnosa costruzione ideologica dell'arcivescovo domenicano, quanto di autenticarla col resoconto veridico – la cronaca dunque – che assume valore testimoniale attraverso il ricorso al « nostro latin volgar », divenendo al tempo stesso, attraverso di esso, patrimonio di quanti si integrano nel *Comum*.

È un volgare fortemente idiomatico nella sua sostanziale indifferenza a qualsiasi solidarietà con le coeve esperienze di koiné soprarregionale, quello che è chiamato a svolgere finalmente una funzione caratterizzante e ad incarnare, ad esempio nella contrapposizione polemica tra l'« unitae » dei Liguri a Curzola e il disperato disordine dei Veneziani, la consapevolezza di una valenza marcatamente politica del suo utilizzo, che implica già la fissazione di alcune costanti tematiche e ideologiche nell'utilizzo letterario del genovese durante i secoli successivi.

Se accanto al livello alto (che ricopre anche la sua lirica religiosa) nella proposta idiomatica dell'Anonimo si colloca quello meno risentito di un didascalismo risaputo, capace di abbassare i toni del contrasto ideologico intercomunale a quello dei battibecchi tra Quaresima e Carnevale, o di esasperare l'assunto pedagogico nella lode delle virtù della castagna o di un buon bicchier di vino, ciò significa che a questo « temperamento assolutamente incomparabile nell'Italia duecentesca », come lo definisce Contini, non sfugge la necessità di un raccordo tra le esigenze nobilitanti che soggiacciono all'evidente funzione pubblica del suo operare, e una prassi comunicativa quotidiana dalla quale l'utilizzo letterario del volgare attinge la propria legittimazione: in tal modo si definiscono già, a fine Duecento, i termini di una diglossia *interna* all'espressione in volgare locale, che non ha dunque bisogno di vedere spostato sull'italiano, per manifestarsi, uno dei due termini dell'opposizione lingua alta ~ lingua bassa, e che potrà pertanto continuare a manifestarsi con modalità originali sul lungo periodo, quando un livello « antidialettale » e un livello « dialettale » di espressione letteraria in genovese saranno chiamati a convivere, in contesto plurilingue, con l'uso

scritto pur preponderante – ma non per questo automaticamente *dominante* – del toscano.

6. *Il Trecento* e lo jairo vorgà genoeyse

È in questo ruolo archetipico della sua esperienza che si ritrova in fondo, più che nell'inegabile originalità di alcuni esiti, la vera importanza dell'Anonimo nella storia linguistica e culturale della Liguria, un ruolo che trova conferma nel ricorrere delle citazioni puntuali e dei riferimenti indiretti alla sua opera che si riscontrano in tutta la poesia genovese dei secoli successivi, soprattutto a carattere politico e morale, fino alla « riscoperta » ottocentesca.

È del resto, quella rappresentata dalle *Rime* dell'Anonimo, una prova di maturità che si staglia su un orizzonte più ampio nel quale la crescita del volgare giunge a conferma di processi generali di « costruzione » e fissazione dell'identità comunale. Oltre che nella letteratura latina – che da Iacopo a Giovanni Balbi esprime alcuni nomi di rilievo internazionale – lo si verifica nell'affermarsi di uno « stile » genovese in campo artistico e architettonico, ad esempio, nella codifica della prassi giuridica, nel perfezionamento di saperi tecnici che, come dimostrano le vicende di molti genovesismi lessicali, vengono esportati nel Mediterraneo e oltre, proprio mentre il volgare acquisisce funzioni di lingua non più soltanto commerciale, ma anche diplomatica, significativamente in Oltremare prima ancora che in patria.

Il lascito immediato del momento tardo-duecentesco si sostanzia più in questa acquisizione di ruoli pratici di prestigio che non nello sviluppo di una letteratura « eccellente »: passata rapidamente dall'apogeo della propria vicenda espansiva a un netto ridimensionamento delle sue ambizioni egemoniche, la Genova trecentesca non è centro autonomo di elaborazione culturale in volgare, ma luogo di transito di esperienze esogene – le laudi toscombre nella loro risalita verso il Piemonte – e di acclimatazione di testi di largo consumo che gli ambienti conventuali locali, in assenza di centri laici di studio, assumono all'interno di correnti culturali variamente originate e ancor più variamente orientate.

I volgarizzamenti in prosa genovese oscillano così dalla grande trattatistica morale di area francese, con Jean de Meung e i libri devoti ricompilati da Gerolamo da Bavari, all'enciclopedismo e all'escatologismo catalano che sono alla base di una *Cronaca universale* e di un sermone sull'Anticristo, dalla più divulgata produzione di *exempla* e compendi storici mediolatini

all'agiografia popolaresca toscana di Zucchero Bencivenni e di Bono Giamboni. Se i palinsesti linguistici originali riemergono in vario modo al di sotto del rivestimento idiomatico genovese, quest'ultimo non lascia trasparire se non episodicamente (come nel caso del *Dialogo de Sam Gregorio* volgarizzato da Antonio de Regibus, o delle laudi stesse) tracce riconoscibili di dislocazione diatopica, testimoniando semmai di orientamenti culturali diversi da parte dei trascrittori e di differenti modalità di fruizione a seconda dei contesti, dai toni popolareschi delle preghiere di Luca Paterio destinate alle confraternite laiche su su fino a una impegnativa traduzione del Boezio.

Certo è comunque che si coglie ancora per tutto il Trecento l'esigenza di «tradurre» dal toscano, e che esempi di commistione linguistica come quelli rappresentati dalle Laudi sono ancora episodici, sia per la concreta distanza del genovese rispetto ai modelli centro-italiani, che non sollecita affatto la convergenza, sia perché la ricerca di una via autonoma al volgare illustre, all'indomani dell'esperienza dell'Anonimo e contemporaneamente all'affermarsi degli usi diplomatici, è documentata con una certa frequenza nell'ambito della cultura conventuale genovese e dei centri preposti all'educazione (e quindi alla fissazione, in un modo o nell'altro, di una norma volgare): si va così dai frammenti di grammatica e dal glossario genovese-latino di Giacomo da Calcinara a metà Trecento fino alle osservazioni metalinguistiche di Gerolamo da Bavari, che s'interroga sull'efficacia del suo operato, fino alla schietta dichiarazione di purismo del volgarizzatore delle *Cronache* di Martin Polono, tradotte «de profunda gramayga in jairo (= chiaro) vorgà çenoeyse, et no sença grandissima breyga. Et se per aventura in tuta questa opera [...] se ge trovasse arcuny vocaboli gasmureschi (= impuri, stranieri), prego che alo scrittor et alo translataor sea perdonao».

La ricerca di una autonoma grammaticalità, sostenendosi ancora più sul vagheggiato ritorno alle condizioni tardo-duecentesche che su un reale confronto con l'alternativa toscana, genera così una frammentazione della *scripta*, sulla quale incidono componenti sociolettali e persino idiolettali per quanto attiene le diverse soluzioni in cui «la relativa compattezza della norma scritta genovese due-trecentesca» si articola, a partire dalla seconda metà del secolo e poi nel Quattrocento, per il «confluire di tradizioni grafiche diverse e spesso contrastanti, in una serie pressoché infinita di episodi individuali, dove i diversi ingredienti culturali possono entrare in combinazione in maniera estremamente varia» (Gianfranco Folena).

L'insistenza con la quale si importano e acclimatano testi di devozione centro-italiani è comunque indicativa di un rapporto privilegiato, che emargina progressivamente le solidarietà con l'ambiente galloromanzo (provenzale, d'òil, catalano) e denuncia uno dei tramiti attraverso i quali il toscano si diffonde e si popolarizza in Liguria.

Vi è del resto, accanto alla divulgazione di tutta una letteratura « minore » l'interesse degli ambienti colti per le Tre Corone e per Dante in particolare, e gli affreschi quattrocenteschi di San Giorgio a Campochiesa d'Albenga testimonieranno di lì a poco del defluire verso il basso di queste propensioni, non meno delle quattrocentesche poesie toscane attribuite a Dante in un *Opus aureum* genovese; vi è, anche, il rilievo assunto dal toscano come lingua commerciale (con una nutrito stuolo di mercanti centro-italiani residenti a Genova); vi è infine la continuità dei rapporti che a tutti i livelli si intrattengono con Pisa, Siena e Firenze.

Sono canali diretti di toscanizzazione, che ancora una volta eludono ogni raccordo con i contemporanei processi di koinizzazione in area settentrionale e che hanno la conseguenza di preludere a una percezione del toscano come modalità alternativa – e sicuramente preferibile – alle tipologie alto-italiane nei momenti di più forte pressione politica, al punto da far sentire la cultura toscana come un bene proprio e perciò stesso esportabile, come avviene ad esempio, già a fine Trecento, per la fortuna veicolata da intellettuali genovesi dei modelli danteschi in area spagnola.

Ma per un paradosso solo apparente, questa apertura diretta della cultura ligure verso la Toscana – che avviene comunque secondo modalità provinciali e attardate – serve anche ad accentuare la percezione dell'alterità del genovese, sempre meno riducibile al contesto idiomatico padano-veneto ma al tempo stesso troppo marcato tipologicamente per rientrare nell'alveo di una generica italianità.

7. *Il Quattrocento tra jairo vоргà e lingua italam nostram*

Col Quattrocento in particolare, e con l'affermazione anche in Liguria di un dubbioso Umanesimo – sullo sfondo di un riconoscibile ritardo della cultura genovese, stigmatizzato da intellettuali locali e forestieri – queste dinamiche di convergenza e divergenza rispetto all'area toscana diventano particolarmente evidenti.

Permane chiara, da un lato, la volontà di eludere il raccordo con l'area settentrionale: esemplare in proposito è la vicenda delle due redazioni della relazione di Biagio Assereto per la vittoria di Ponza (1435), col testo in «genovese» destinato alle autorità locali e quello in volgare «settentriionale» inviato al precario signore milanese di Genova, Filippo Maria Visconti. Dall'altro, nei circoli umanistici sembra evidente il riconoscimento di un progressivo instaurarsi di relazioni diglossiche, almeno nell'uso letterario, tra toscano e genovese: Andreolo Giustiniani Banca e il medico Andrea De Franchi Bulgaro, tra loro amici e sodali, pur rifacendosi ambedue esplicitamente all'esperienza dell'Anonimo Genovese, destineranno l'uno alla narrazione epicheggiante della difesa di Chios contro i Veneziani un toscano ipercorretto (1431), l'altro a una relazione scherzosa a Pileo De Marini un genovese molto idiomatizzato (1425).

Ma questi prodromi di una dialettalità «riflessa» vengono drasticamente corretti nell'uso pubblico e ufficiale, dove per tutta la prima metà del secolo – e con maggiore decisione, ancora una volta, in scritture d'Oltremare – un volgare molto aderente agli esiti più specifici del genovese conosce un utilizzo frequente e articolato, accanto al latino, soprattutto nella trascrizione di pubblici dibattiti e proposizioni.

Iacopo Bracelli, l'umanista sarzanese che in scritture private e in qualche poesia si dimostra in grado di scrivere in un toscano sostanzialmente corretto, utilizza invece lo schietto genovese nelle sue vesti di cancelliere della Repubblica, obbedendo a una prassi che trascende la sua stessa formazione culturale.

In un'epoca di ricorrente amministrazione straniera, si ha quasi l'impressione che il genovese venga chiamato ad assolvere un ruolo pubblico che ne rafforzi le prerogative di strumento di identificazione collettiva, quando le consuetudini degli intellettuali locali (molti dei quali implicati nell'amministrazione della cosa pubblica) lascerebbero intravedere una maggiore apertura verso modalità sopralocali: non è senza significato che quest'uso del volgare si accentui durante gli intermittenti dogati di Tomaso Campofregoso, altra personalità di respiro umanistico coerentemente impegnata nel tentativo di costruire una stabile signoria in nome dell'«unitae» dei cittadini (una figura retorica alla quale l'uso del volgare è sempre più spesso associato); ma anche, che venga sistematicamente ammesso e per certi aspetti rafforzato durante la signoria del re di Francia, sempre attento a non provocare le reazioni dell'*establishment* genovese con indebiti attentati alle consuetudini locali.

Alla metà del Quattrocento, mentre anche la tradizione dei volgarizzamenti va esaurendosi in un sempre maggiore orientamento linguistico verso il toscano, il genovese rafforza quindi per certi aspetti le sue prerogative di strumento di identificazione collettiva diffusamente percepito come tale.

Al tempo stesso però, la modalità locale di italiano, al convergere tra la suggestione toscana e la pervicace ricerca di un volgare illustre di matrice più idiomatica, finisce per essere progressivamente accolta nella prassi cancelleresca e nell'uso degli scrittori (per stabilizzarsi di lì a qualche decennio con Bartolomeo Falamonica), fino a proporsi come «nostro peculiare italiano» (*linguam italiam nostram* secondo la definizione di Stefano Bracelli, figlio di Iacopo, nel 1499) e addirittura come «materna lingua» nella percezione del maggiore esponente della fase di transizione al Rinascimento, quell'Agostino Giustiniani, poligrafo e poliglotta, che ribadirà il concetto di un'ostentata appartenenza linguistico-culturale, affidata tuttavia a un codice decisamente orientato in senso sopralocale, attraverso la formula secondo la quale egli afferma di scrivere «non curandomi punto essere riputato toscano, sendo nato Genovese».

8. *Una lingua del mare*

Il passaggio al Cinquecento è un'epoca che vede accentuarsi la prospettiva plurilingue all'interno della società genovese – con un uso sempre più pronunciato del francese prima e dello spagnolo poi presso l'aristocrazia – e nella quale si assiste a profondi rivolgimenti socio-economici destinati ad avere significative ripercussioni linguistiche, per il passaggio dal genovese antico alla fase «classica» della sua evoluzione, ma anche, ad esempio, per la migrazione interna ed esterna di *Figoni* rivieraschi verso Genova, la Corsica e la Provenza, dove nasceranno stabili colonie.

Il ruolo internazionale del genovese, al contempo, non viene meno ma si ristrutturava profondamente: Caffa è ormai caduta definitivamente in mano ai Tartari, ma anche dopo il 1453, con la caduta di Costantinopoli, la Magnifica Comunità di Pera continua a sopravvivere sotto la protezione del sultano (e ancora nel sec. XVII vi è testimonianza che vi si parlasse il genovese); Scio resiste a sua volta fino al 1566, e nel 1554 si ha notizia della vitalità dell'uso del genovese.

Se i rivolgimenti d'Oriente hanno come conseguenza lo spostamento verso Ovest di non pochi interessi strategici delle principali consorterie familiari liguri, ciò porta a una nuova diffusione del genovese nell'Africa set-

tentrionale. È probabile che Tomaso Campanella, quando ancora all'inizio del Seicento fa parlare genovese agli abitanti della Città del Sole, abbia sovrapposto l'indiretta celebrazione dell'ammiraglio alla divulgata notizia secondo la quale Vasco da Gama, nel 1495, poté comunicare con gli Indiani di Goa attraverso i buoni uffici di « dois mouros de Tunes, que sabiam falar castelhano e genovês »: sta di fatto che già il trattato col re di Tunisi del 1465 è redatto in arabo e volgare genovese, e che di lì a poco, nel quadro della nuova collaborazione tra Andrea Doria e Carlo V, il momentaneo controllo imperiale della Tunisia favorirà (o meglio, originerà) l'insediamento ligure di Tabarca, destinato ad avere ripercussioni, in termini di storia linguistica, fino a tutto l'Ottocento.

Se è certamente eccessivo ritenere, come qualcuno ha voluto, che un *pidgin* a base genovese sia stato all'origine da un lato della lingua franca mediterranea, dall'altro – attraverso la sua adozione e rilessicalizzazione in ambito portoghese-guineano – delle lingue creole africane e americane, è pur certo che il gergo marinaro *genovisco*, praticato anche da Cristoforo Colombo, accresce proprio in quest'epoca la propria presenza nel Mediterraneo occidentale e sulle coste atlantiche della penisola iberica, lasciando consistenti tracce lessicali in tutti gli idiomi di contatto, dai quali il genovese trarrà a sua volta un significativo incremento lessicale.

C'è insomma, nel contesto plurilingue che interessa l'ambiente ligure, la realtà di un genovese ancora ampiamente diffuso oltremare, e praticato ovviamente a tutti i livelli dell'uso parlato nella madrepatria, ove convive con una modalità locale di « italiano » quasi esclusivamente scritto: essa, promossa in alcuni ambienti intellettuali, afferma un proprio autonomo prestigio di lingua « locale » grazie a personalità di spicco come il Giustiniani o, in tutt'altro ruolo, santa Caterina Fieschi.

9. *Il Cinquecento e la ricerca della norma*

Su questo orizzonte linguistico avrà conseguenze dirette l'avvenimento che a torto o a ragione si suole considerare come l'episodio di discriminazione tra medio evo ed età moderna in Liguria, ossia l'iniziativa di Andrea Doria con la quale, nel momento in cui ridefinisce il proprio ruolo internazionale collocandosi nel sistema spagnolo, la Repubblica si ristrutturava al proprio interno secondo una forma istituzionale rinnovata, le cui ben note peculiarità, se da un lato saranno in grado di garantirle una effettiva autonomia fino alla ventata rivoluzionaria, dall'altro ne faranno un vero e proprio « laboratorio »

politico nel quale, soprattutto tra Cinquecento ed inizio Seicento, la portata delle discussioni e delle problematiche sviluppate raggiungerà livelli del tutto inconsueti per una società di antico regime.

Si propone con prepotenza anche il tema di una ridefinizione simbolica dello stato genovese, che impone alla classe dirigente di ridisegnare il proprio ruolo valorizzando quegli elementi che contribuiscono alla formulazione di un progetto politico tale da esaltare le motivazioni profonde della «libertà» genovese: in questa operazione di immagine che coinvolge gli intellettuali locali in un serrato dibattito sulla specificità delle esperienze storiche e culturali regionali, anche la questione della lingua finisce ovviamente per assumere un ruolo tutt'altro che secondario.

In una Liguria schiacciata dalla «protezione» imperiale, circoli di scrittori e poeti poco convinti dell'efficacia, per una coerente rappresentazione della specificità genovese, della funzionalità di una lingua percepita come «straniera» qual è ancora l'italiano (la cui *facies* locale, nei retaggi quattrocenteschi e nella stessa esperienza del Giustiniani, dequalificandosi nell'ibridazione con le consuetudini locali perde vieppiù prestigio alla luce del nuovo gusto rinascimentale) si fanno allora carico di pulsioni che solo una considerazione estremamente semplicistica delle vicende storico-culturali locali può qualificare come esempi di «archeologia linguistica».

Per quanto la promozione del genovese venga spesso associata ad ambienti politicamente «conservatori», non va infatti dimenticato che l'uso ideologico della lingua locale coinvolgerà all'epoca anche cantori entusiasti del sistema come Barnaba Casero, e addirittura dogi in carica come Bartolomeo Senarega, che la utilizza nei suoi discorsi politici: e si tratta spesso di intellettuali che appartengono a famiglie tradizionalmente legate alla professione cancelleresca e notarile, cultori delle patrie memorie al di là dell'appartenenza politica e depositari di istanze di rappresentazione simbolica del «decoro» repubblicano che ritornano adesso di stretta attualità.

Certamente, un fautore del genovese come Paolo Foglietta (1520ca.-1596) si muove almeno all'inizio su un orizzonte politico avverso al nuovo corso. Intellettuale raffinato e cosmopolita, corrispondente di letterati e amico di artisti, a lungo emarginato dalla vita pubblica per le sue posizioni controcorrente, assieme al fratello Oberto (1518-1581) esprime la nostalgia per le «gren vittorie» del passato e sogna retoricamente un'improbabile riconversione all'economia mercantile: ma Foglietta si rivela tutt'altro che conservatore dal punto di vista letterario e dell'elaborazione linguistica.

Sul suo genovese ricondotto a una «purezza» che riprende i canoni della teoria linguistica rinascimentale, nell'elaborazione del quale la polemica antitoscana disegna i termini di una moderata depurazione in senso idiomatico, sperimenta fin dagli anni Cinquanta i metri d'importazione italiana – anticipando l'affermazione locale del petrarchismo in toscano – e all'impegno civile di tradizione medievale associa i temi erotici alla moda, rivivendoli, non senza ironia, alla luce di un gusto manieristico che prelude ormai al barocco.

L'operazione editoriale rappresentata dalle *Rime diverse in lingua zeneise* più volte riedite tra il 1575 e il 1612 coinvolge oltre a Foglietta e ad altri autori un promotore culturale del calibro di Cristoforo Zabata, coerentemente impegnato in un'opera di sistematica «esportazione» dei modelli culturali liguri del periodo, attraverso i quali Genova aspira a proporsi quale capitale di prestigio extraregionale: esplicita è quindi, nella fortunata scelta della lingua regionale, l'affermazione di una modalità genovese – alla quale plaude il Tasso – di far poesia «alta» in vernacolo, contrapposta ai toni «medi» della lirica dialettale veneziana, ma anche la polemica contro le posizioni antigenovesi di alcuni protagonisti della Questione della lingua in Italia, e in particolare di Benedetto Varchi, che non aveva lesinato nell'*Ercolano* (1570) i suoi strali, come si è visto, nei confronti di una lingua che «scrivere e dimostrare con lettere non si può». E il giudizio del letterato toscano viene abilmente rovesciato dallo stesso Foglietta e dai suoi sodali e successori, per i quali il genovese assurge al rango di lingua capace, dalle condizioni originarie di idioma barbaro e illetterato, di ergersi a livelli di estrema raffinatezza formale: è la trasposizione in campo linguistico dell'immagine retorica, cara agli stessi ambienti, dei successi di quei Genovesi che, dalla durezza delle condizioni naturali dei loro «puri e zenziggi scuoggi» (Cavalli) avevano saputo trarre nel corso dei secoli incitamento per un continuo progresso materiale e morale.

Anche l'esaurirsi della letteratura di devozione in volgare locale agevolava del resto l'affermazione di modelli linguistici vernacoli rinnovati e il liberarsi di ampi spazi per una poesia di carattere personale e introspettivo: la moralità dei secoli precedenti si trasfonde in Barnaba Casero e in Benedetto Schenone in una lirica di carattere amoroso che, autocorretta già in Foglietta col ripudio dei «sensi doggi» e delle «matte paròlle» – confinate nelle inedite *fròttore* carnascialesche – si presenta ora sotto le vesti di una castigatezza e di una «onestà» di stampo dichiaratamente controriformistico, mentre il rinnovamento linguistico consente di precisare ulteriormente i

ruoli funzionali e ideologici del genovese. Con Casero si afferma così il genere encomiastico dell'orazione in versi che assicurerà al genovese una funzione tutt'altro che secondaria – in un contesto che non solo ne ammette, ma addirittura ne raccomanda con Andrea Spinola l'uso pubblico e accademico – nella definizione simbolica della sovranità repubblicana.

La promozione del genovese non riesce tuttavia a sfociare in una generalizzazione nell'uso scritto: la traduzione della *Genuensium Historia* del fratello Oberto che viene effettuata da Paolo Foglietta in genovese al fine dichiarato di divulgare a livello popolare le patrie memorie avrebbe potuto avere un effetto dirompente, in un'ottica « laica » come quella genovese, paragonabile alle contemporanee versioni bibliche nei paesi riformati; ma essa non viene accolta dal Senato, che preferendo promuovere una traduzione in toscano riconosce definitivamente a quest'ultimo (1596) un ruolo determinante per la divulgazione all'esterno dell'ideologia genovese, confermandone al tempo stesso il radicamento locale e l'ineludibile funzione all'interno della cultura ligure.

10. *Plurilinguismo e pluriglossia nel Seicento*

La concorrenza tra genovese e toscano si ricomponde quindi, all'inizio del Seicento, in una sostanziale distribuzione di ruoli: l'italiano non sarà mai lingua ufficiale della Repubblica (come era avvenuto invece nel vicino Piemonte già a partire dal 1563), ma di fatto, in un contesto di plurilinguismo che coinvolge anche tenaci sopravvivenze del latino nell'uso scritto e un progressivo affermarsi dello spagnolo prima e del francese poi, all'italiano stesso si guarda come alla lingua mediante la quale Genova e la Liguria si integrano in un orizzonte culturale di ampio respiro.

Resta tuttavia al genovese un ruolo di insolito rilievo nella prospettiva interna, per la tenace persistenza del suo uso « in ri consessi ciù rispettabili dro governo » (De Franchi), e in quella esterna, in quanto segnale forte di specificità: di queste prerogative è riflesso nella prima metà del secolo l'eccezionale esperienza letteraria di Gian Giacomo Cavalli (ca. 1590-1656), vero e proprio poeta ufficiale dell'oligarchia al potere, lodato dal Chiabrera quale « trovatore di cose non immaginate e appena credute » e sostenitore di una sostanziale parità tra il suo genovese raffinemente elaborato e la lingua toscana promossa nello stesso periodo da alcuni tra i più significativi autori genovesi in italiano.

Il livello di elaborazione formale raggiunto dal Cavalli e dai suoi seguaci corrisponde in pieno, attraverso il ciclo dei poemetti encomiastici e patriottici (1622-1654), all'affermazione ideologica del genovese come «lingua del paese», oggetto di un'attività di promozione, codificazione ed esportazione dalla quale restano invece escluse le varietà rurali e periferiche, ma anche il socioletto popolare urbano, che pure trova un impiego letterario a uso «interno» nelle poesie di Giuliano Rossi e nei testi teatrali plurilingui di Anton Giulio Brignole Sale, Francesco Maria Marini o Giovanni Antonio Spinola, nei quali i personaggi che lo adottano sono spesso chiamati a rappresentare, con concrete allusioni, la realtà politica di una Repubblica della quale si contesta ormai apertamente il legame politico con la Spagna.

Tutte le esperienze di gusto più spiccatamente «dialettale» vivono quindi nella Liguria del Seicento in una condizione doppiamente «riflessa», rispetto all'italiano e a una varietà alta di genovese dalla quale le dividono precise modalità fonetiche e lessicali: non vi è minimamente in Cavalli e nel suo *entourage* la percezione di quel subordine culturale che si riconosce in genere nell'espressione dialettale di altre regioni, e che si ritrova invece nelle esperienze letterarie degli autori più orientati verso modalità marcate in senso diatopico (dal taggiasco Stefano Rossi al campese Luciano Rossi) o sociale, per quanto destinate a larga circolazione e fortuna.

La scomparsa del Cavalli lasciò dunque un vuoto enorme quando, nella seconda metà del sec. XVII, lo sconcerto di una Genova semipopolata dalla peste e incerta sul proprio futuro si ripercosse anche sulla produzione letteraria: assunse allora visibilità maggiore proprio la corrente poetica ideologicamente lontana dai «fin crestalli» cavalliani, quella che, sulle orme del Foglietta carnascialesco e collegandosi alla linea di vernacolarità presente già nell'Anonimo e poi nel Bulgaro, era stata appunto incarnata in particolare da Giuliano Rossi (ca. 1580-1657).

Questo abbassamento di toni finisce per investire la stessa letteratura patriottica, destinata a passare dai toni sostenuti della canzone cavalliana del 1625 a quelli popolareggianti del poemetto di Carlo Andrea Castagnola per il bombardamento francese del 1683, episodio adombrato anche nell'azione di un singolare testo teatrale quale *Il genio ligure trionfante* di Gio. Agostino Pollinari (1598), dove il connubio tra retorica repubblicana e utilizzo del genovese si fa se possibile ancora più esplicito.

È pur sempre la funzione simbolica e rappresentativa ad assicurare comunque al genovese quel ruolo «alto» che fino a tutto il Settecento gli garantirà una funzione e una visibilità insoliti nel panorama linguistico italiano.

L'acquisizione dell'abilità scrittoria si svolge con sempre maggiore frequenza in italiano – anche per il lento ma inesorabile contrarsi dell'uso del latino, ancora ben radicato, peraltro, nella prassi giuridica – in tentativi di convergenza che non riguardano soltanto i grandi intellettuali dell'età barocca o il diffuso ceto notarile e amministrativo, ma anche strati popolari i cui membri, nelle rare occasioni in cui debbono fare ricorso alla scrittura – nelle lettere di schiavi a istanza del loro riscatto, ad esempio, nei biglietti di calice, nei brogliacci di conti – aspirano indiscutibilmente ad approdare ad una lingua per quanto possibile non compromessa con le modalità regionali: è un italiano scritto da nobili, borghesi, mercanti e popolani che nell'oralità quotidiana continuano comunque a fare un uso pressoché esclusivo del genovese (e delle varietà locali), le cui interferenze sono ovviamente inevitabili nelle scritture meno sorvegliate tra la seconda metà del Cinque e i primi decenni dell'Ottocento, non più come scelta deliberata di modalità di lingua «italam nostram», ma come sintomo di deficit ai quali, se si può, si cerca di ovviare; intanto, il deliberato utilizzo scritto del genovese è pur sempre operazione colta, anche se non priva in più casi di motivazioni che trascendono – per non dire del vezzo letterario – le pur sempre presenti istanze di nobilitazione e rappresentazione della specificità locale.

11. *Il Settecento da De Franchi al momento rivoluzionario*

La dialettofonia totale della popolazione del territorio ligure, se non esclude da un lato il possesso di altri codici – non solo l'italiano del resto, e non solo presso i ceti più elevati: si pensi alla commistione linguistica in ambito marinaro – e non ne esclude il radicamento e la coesistenza in una realtà multietnica come quella del porto genovese, non genera del resto la percezione di improbabili livelli diastratici basati sulle differenti tipologie linguistiche, poiché è a tutti evidente che il genovese urbano nella varietà «polita» non è meno lontano dell'italiano colto, dal punto di vista sociolinguistico, da una qualsiasi varietà rurale. È ovvio quindi che al genovese si continui ad attribuire, ancora per tutto il Settecento, un ruolo di lingua «del paese» e di soggetto di identificazione collettiva idealmente in grado di coagulare intorno alle sue funzioni simboliche un consenso significativo.

Proprio nella prima metà del secolo, l'interesse per il genovese conosce non a caso un notevole risveglio, in consonanza con un clima culturale favorevole, a livello continentale, alla rivalutazione delle lingue vernacole per l'insorgere del nuovo gusto preromantico e delle concezioni illuministiche di patria e nazionalità: si compilano opere lessicografiche e si attua una normalizzazione ortografica sperimentata sulle opere del Cavalli, riedite nel 1745 con una scelta di alcune «rime de' più antichi rimatori genovesi». Un'accelerazione a questi processi di rilancio viene offerta in particolare dagli eventi militari del 1746-1747, che impongono una ristrutturazione anche simbolica dei rapporti istituzionali: la liberazione dagli occupanti austro-piemontesi dopo il clamoroso episodio di Balilla costituisce infatti un momento cruciale del dibattito ideologico in seno all'oligarchia, e sancisce l'irruzione del popolo sulla scena politica della Repubblica.

Alcuni intellettuali vedono in ciò un'occasione per ridefinire in un'ottica di paternalismo illuminato il concetto di delega della sovranità alla classe dirigente, e per avviare sul tema del più armonico rapporto tra le classi sociali l'ipotesi di una riforma delle istituzioni dall'interno. Tali idealità si incontrano, anche per comprensibili esigenze di divulgazione, con l'espressione letteraria in genovese, nella quale trova sviluppo una vera e propria «epica» dai toni popolari e dai contenuti ideologicamente ambigui, sospesa tra esaltazione del moto antistraniero e appoggio incondizionato alla classe di governo, dove il successo militare, frutto dell'unione patriottica delle diverse classi sociali, secondo il solito retaggio di tradizione medievale finisce per caricarsi di significati esemplari.

È a partire da quelle esperienze, nelle quali fu direttamente coinvolto, che il maggiore esponente del gruppo, Stefano De Franchi (1714-1785) propone di potenziare l'uso del genovese come elemento di coesione tra tutti «ri veri e boin zeneixi amanti dra patria, dra libertæ e dra sò lengua naturale».

De Franchi profonde quindi una inesausta attività in favore dell'illustrazione del genovese: promuove la traduzione non parodica della *Gerusalemme liberata* (1755), rifonda il teatro vernacolo con riusciti adattamenti da Molière, teorizza con estrema lucidità un vero e proprio programma di militanza culturale, che prevede il rilancio del genovese negli usi pubblici, lo sviluppo della letteratura, la valorizzazione della varietà diastraticamente marcate come elemento di rilancio dell'espressione scritta presso le classi sociali rimaste finora fundamentalmente escluse dalla fruizione della poesia e del teatro in genovese.

In De Franchi la tradizione cavalliana finisce così per incontrarsi coi toni popolareschi del Rossi nel tentativo di assicurare rappresentatività all'inflessione plebea, della quale l'autore ha piena percezione sociolinguistica; che si tratti di una linea sostenuta da precise motivazioni ideologiche lo dimostra soprattutto la produzione patriottica legata ai fatti del 1746-1747 e quella per le vittorie navali sui corsari, dove i toni epicheggianti di tradizione medievale si adattano ai metri orecchiabili della canzone di gesta popolare.

La dialettica del confronto genovese-italiano approda così, per la prima volta, a un progetto coerente di coinvolgimento, per quanto promosso dall'alto, delle classi popolari, in un tentativo di recupero effettivo e di potenziamento della funzionalità comunicativa dell'idioma locale ben al di là delle sue già ipervalorizzate funzioni simboliche.

Di tali ambizioni pedagogiche, che non ebbero il tempo di manifestarsi, dovrà ricordarsi persino la propaganda rivoluzionaria che a partire dal 1797 e fino al 1805 non solo conserva al genovese le sue prerogative di lingua alta dell'uso orale a senato e nei tribunali, ma gli riconosce una funzione veicolare di promozione della causa rivoluzionaria attraverso la produzione di fogli volanti e il proliferare di conferenze patriottiche « in lingua materna » per la divulgazione dei nuovi ideali. La svolta non soltanto politica, ma anche linguistica indotta dall'annessione all'Impero nel 1805 avrà conseguenze notevoli per gli sviluppi successivi delle vicende idiomatiche di una Liguria ricomposta ormai, dopo l'effimera vicenda della Repubblica democratica, come spazio anche politicamente unitario per l'annessione delle frange marginali dei feudi imperiali dell'Appennino e delle *enclaves* sabaude. L'imposizione del francese come lingua ufficiale finirà per avvicinare ulteriormente le classi intellettuali all'italiano, in una percezione che, se non è ancora quella di una convergenza unitaria in senso politico, marca tuttavia la definitiva adesione della Liguria al panorama culturale peninsulare.

12. *Una nuova espansione in oltremare*

Ciò non significa affatto, tuttavia, che si verifichi una perdita immediata di prestigio per il genovese, al quale continuano ad associarsi tenaci tradizioni di radicamento ai più diversi livelli sociali, e anche un ruolo non secondario di lingua commerciale mediterranea, che conosce anzi, tra Sette e Ottocento, un rinnovato sviluppo. Se la contrazione della presenza in Corsica non è immediata dopo la cessione del 1768 e lascia comunque un sicuro propugnacolo nell'avamposto di Bonifacio (oltre che a Capraia, rimasta

politicamente legata alla Repubblica), nuovi spazi comunicativi si aprono verso occidente, con la massiccia colonizzazione di Gibilterra a partire dal 1704, dove i Genovesi saranno la parte maggioritaria della popolazione civile ancora per gran parte dell'Ottocento, e soprattutto tra Tunisia e Sardegna.

Se nella parte settentrionale dell'isola la frequentazione della Maddalena e di Porto Torres non fa che rafforzare una presenza linguistica ben documentata a partire dal Cinquecento e destinata a generare vistosi fenomeni di interferenza con le varietà locali, l'emigrazione tabarchina verso gli insediamenti del Sulcis condiziona a lungo le vicende economiche e culturali dell'area sud-occidentale, in stretto rapporto con i programmi di espansione economica e commerciale genovese verso sud, soprattutto all'indomani dei trattati che posero fine alla guerra di corsa.

La fondazione di Carloforte, Calasetta (e Nueva Tabarca) e l'immediato raccordo dei due centri sulcitani con la madrepatria non esauriscono del resto la portata di questi eventi e le loro conseguenze linguistiche: per gran parte dell'Ottocento, persino dopo l'instaurazione del protettorato francese nel 1883, la Tunisia stessa, dove la residua, consistente popolazione tabarchina ottiene riconoscimento e *status* giuridico di minoranza linguistico-religiosa, si integra nei programmi di sfruttamento promossi dalle stesse compagnie commerciali genovesi, la Rubattino tra le altre, che hanno in gestione le risorse sfruttate dalle colonie sardo-liguri. Un bey illuminato di ascendenze tabarchine, Ahmed, e il suo ministro genovese, il conte Raffo, faranno a lungo del paese africano un territorio nel quale, a giudicare dalle testimonianze di diplomatici e viaggiatori, il genovese non è meno praticato, negli ambienti commerciali e politici, che a Genova o a Carloforte.

13. *L'annessione al Regno di Sardegna e il regionalismo culturale*

Alle spalle di questa rinnovata espansione, che tocca anche i porti d'Oriente e del mar Nero sta l'eccezionale sviluppo della marineria genovese all'indomani dell'annessione al regno di Sardegna (1815). Ma questi progressi commerciali che segnano un notevole sviluppo economico e sociale per la Liguria marittima generano anche, associandosi ad antiche e radicate prevenzioni, un'ancor più netta contrapposizione tra la ex-Repubblica e i Piemontesi, in una reciproca diffidenza e incomprensione che oppone in modo radicale la Liguria mercantile, laica, pacifista, aperta al Mediterraneo, a un retroterra contadino, clericale, militarista, arretrato culturalmente e comunque orientato verso modelli continentali.

Al di là delle differenze ideologiche, tali da fare di Genova il centro di una radicata opposizione antimonarchica, i cui toni autonomisti si smorzano solo in parte con la massiccia adesione al progetto unitario repubblicano, lo iato è di natura essenzialmente culturale, al punto che la stessa adesione all'italiano, visto ora come «lingua dei Piemontesi» rischia di essere messa in discussione da una reazione destinata tuttavia a rientrare, soprattutto dopo il fallimento della controversa secessione del 1849, nei toni e nelle forme di un culto retrospettivo delle patrie memorie.

Tuttavia qui come in Sardegna, passato il momento dello sconcerto politico dovuto all'annessione (ben rappresentato in ambito poetico da Martino Piaggio, poeta «borghese» prudentemente disimpegnato) l'adesione al Risorgimento assume il significato di una scelta culturale autonoma rispetto all'iniziativa del governo sabauda, e l'idea di entrare a far parte di un'Italia unita che possa essere considerata come la proiezione della secolare vicenda repubblicana, secondo processi di convergenza originali rispetto al retroterra piemontese, implica nei promotori del culto memoriale della «Nazione dei Liguri», a partire dallo stesso Giovan Battista Spotorno, un processo di riappropriazione simbolica della cultura regionale che soltanto a posteriori potrebbe essere vista in alternativa o in contrasto col processo unitario.

Una parte consistente dell'intellettualità genovese – anche quella raccolta intorno al primitivo progetto della *Società Ligure di Storia Patria* (1858) – è fautrice dunque di un'unificazione politica che esalti in qualche modo un ruolo-guida che i Genovesi si riconoscono, meno come eredità delle speculazioni escatologiche da Iacopo a Ganducio che non come conseguenza di un primato economico, mercantile (come in Spagna la Catalogna) e soprattutto – grazie a Mazzini e Garibaldi – ideologico. All'unificazione nazionale si aspira quindi a partecipare come Genovesi, col proprio preciso retaggio storico, con la memoria di istituzioni originali e prestigiose, e persino, secondo alcuni, con la propria lingua.

La prima metà dell'Ottocento vede quindi una ripresa fortissima dell'interesse per il genovese, in consonanza con le rinascenze delle lingue minoritarie europee, attraverso la pubblicazione di dizionari (concepiti anche con lo scopo pedagogico e patriottico di avvicinare i Genovesi all'uso dell'italiano), l'elaborazione di testi grammaticali e precettistiche ortografiche, la ristampa degli autori classici; del genovese si attua persino una sorta di esaltazione mitica, e una pubblicistica insistente, dal Celesia in poi, non esita a ritenerlo addirittura anteriore al latino e di quest'ultimo il diretto

progenitore; la stessa «scoperta», nel 1820, del codice contenente le rime del più antico poeta volgare genovese ha echi importanti nella cultura dell'epoca, poiché giunge a confermare l'eccellenza delle patrie glorie anche in un campo, quello letterario, nel quale i Genovesi non erano mai stati storicamente accreditati.

Se da questo filone di erudizione provinciale si staccherà ben presto una consistente tradizione di studi avviati verso i metodi della linguistica scientifica, con Lagomaggiore, Flechia e soprattutto con Ernesto Giacomo Parodi, è su un orizzonte dichiaratamente apologetico che almeno fino al compimento del processo unitario, con la presa di Roma, l'uso scritto del genovese continua a rivestire una funzione simbolica e rappresentativa che coniuga in autori come Giovanni Casaccia (1813-1882) o Luigi Michele Pedevilla (1815-1877) ben precise istanze regionalistiche (particolarmente evidente nel poemetto *E bombe* del Pedevilla) con un sincero afflato patriottico italiano.

Quando vede la luce nel 1870, dopo una lunga gestazione, il grandioso poema epico di Pedevilla *A Colombiade*, esso rappresenta di fatto un anacronismo: gli sforzi del sacerdote liberale per assicurare alla Liguria un'epica nazionale paragonabile a quella provenzale e a quella che di lì a poco si sarebbe manifestata in Catalogna, non erano sorretti evidentemente da un'adeguata vena artistica, ma neppure da una tipologia linguistica in grado di proporsi in maniera convincente come strumento in grado di rappresentare l'esaltazione del genio ligure attraverso la figura e l'opera di Colombo. Il genovese letterario ottocentesco dopo il sostanziale abbassamento di toni e il ridimensionamento ideologico legato alla svolta rivoluzionaria del 1797 e all'annessione, era di fatto coinvolto in un processo di vernacularizzazione che lo avrebbe portato di lì a poco a condividere funzioni e prerogative tipiche di varietà regionali assai meno blasonate.

E tuttavia il fatto che proprio in Liguria si sia svolto l'unico tentativo in Italia di elaborazione di un'epica vernacola in consonanza coi progressi dei movimenti rinascenziali europei dell'Ottocento è un fatto significativo, che si spiega solo alla luce del precedente percorso storico-linguistico della regione, soprattutto a partire dai suoi sviluppi settecenteschi.

14. *La diglossia ottocentesca*

Certo, a mano a mano che perde prestigio sociale, nel corso dell'Ottocento il genovese sembra acquistare nuove posizioni o rafforzarne altre. In Liguria, soprattutto lungo la costa e lungo l'asse di penetrazione verso

l'Oltregiogo, la varietà cittadina espande ulteriormente il proprio ruolo comunicativo a danno delle varietà locali, estinguendo a Savona le ultime modalità peculiari e suscitando in particolare ad Oneglia e alla Spezia significativi fenomeni di superadeguamento.

In Sardegna e in Tunisia, ma anche in molti porti del Mediterraneo, il genovese è lingua d'uso anche per i commercianti di diversa origine, e persino in Sud America un'emigrazione specializzata, che è altra cosa dalla fuga famelica di intere comunità dell'entroterra, fa sì che lungo il corso del Rio de la Plata le testimonianze dell'epoca attestino un uso diffuso del genovese come lingua mercantile, e che una quantità significativa di genovesismi penetrino nelle modalità spagnole locali per il tramite di comunità compatte di immigrati come quella della Boca del Riachuelo; per anni uscirà a Buenos Aires una rivista trilingue, destinata a sopravvivere alla crisi dei periodici in genovese pubblicati in Liguria, annientati nei primi anni del Novecento dalla riforma delle leggi sulla responsabilità penale dei direttori. Sotto il punto di vista della presenza internazionale, l'Ottocento è quindi il secolo che vede probabilmente la massima affermazione del genovese, al punto che Pietro Jahier tra gli altri l'assocerà all'inglese e allo spagnolo nello specifico ruolo di « lingua del mare ».

Al contempo però, l'adesione massiccia della borghesia postunitaria all'italianizzazione linguistica è un fenomeno coerente non solo con i progressi delle agenzie di promozione dello standard nazionale (la scuola, il servizio militare), ma anche con una politica che da Cavour in poi premia il compromesso con la monarchia, collocando l'industria, la finanza e il commercio locali ai vertici dell'economia del nuovo stato unitario. È quindi da considerare un vero onore delle armi reso alla tradizione linguistica regionale il tributo reso dalla regina Margherita durante la sua visita alle celebrazioni colombiane del 1892, quando pare che la sovrana recitasse – le cronache dicono con una certa proprietà – una quartina del Cavalli in lode della lingua genovese.

Anche alcuni segnali di apparente vitalità non fanno che sottolineare una progressiva perdita di prestigio. Nella seconda metà dell'Ottocento, a mano a mano che si consolida e diffonde l'italofonia – pur con tutti i limiti segnalati da De Amicis e da altri commentatori della realtà linguistica regionale – il ruolo pubblico del genovese, e con esso il suo valore connotante, appaiono sempre più legati a una settorializzazione per ambienti di lavoro (come quello marittimo e portuale), e persino politici: nel caso dell'aristo-

crazia antiunitaria, che continua a ostentare l'uso, il genovese è la lingua che richiama i valori tradizionali del *repubblicismo* tradizionale, fatti propri anche da settori reazionari del clero (come nel caso della produzione teatrale di padre Luigi Persoglio, 1830-1911), che mentre continua ad assicurare al genovese spazi di un certo prestigio comunicativo nella pratica omiletica e nella catechesi, ne fa al tempo stesso il simbolo di una popolarità non corrotta dai guasti del liberalesimo e della massoneria.

Al contempo, precise istanze pedagogiche motivano l'adozione del genovese da parte del movimento radicale e repubblicano, che lo utilizza – a differenza dei socialisti – in periodici popolari di larga circolazione e fortuna – anche in virtù di una diffusa propensione allo scandalismo – sui quali si sviluppa una significativa stagione di narrativa d'appendice; ma è evidente anche in questo caso che l'uso strumentale del genovese ne limita per certi aspetti, anziché allargarle, le prerogative funzionali, relegandolo a un ruolo insolito per la sua tradizione scritta, quello di dialetto popolare, in qualche misura contiguo alle ambigue esperienze di un verismo locale dalle forti connotazioni reazionarie, che ha in Remigio Zena il suo protagonista e nella *Bocca del lupo* un documento interessante più dal punto di vista sociologico che linguistico.

15. *I progressi dell'italianizzazione e la reazione regionalista*

La borghesia postunitaria trova intanto in Niccolò Bacigalupo (1837-1904) il suo cantore: consapevole del processo di vernacularizzazione che la coinvolge, il poeta e commediografo tragherà l'espressione scritta in genovese verso i modelli tipici della letteratura dialettale italiana, in piena aderenza con le esperienze diffuse nelle altre regioni, avallando di fatto, attraverso i suoi testi a carattere comico e satirico la ricollocazione del genovese ai piani bassi della gerarchia linguistica, secondo il modello che tra l'età umbertina e il ventennio fascista si consolida ulteriormente in tutta Italia.

Il degrado dell'immagine e della funzione rappresentativa di una koinè peraltro ancora accreditata a livello regionale (soprattutto negli ambienti commerciali e mercantili), ha tra le altre conseguenze lo sviluppo di una letteratura nelle altre varietà dialettali: liberati dal peso di una tradizione che relegava a un ruolo minore e doppiamente « riflesso » le espressioni locali, autori come Ubaldo Mazzini o il cenacolo ventimigliese della *Barma Grande* sono all'origine, nei primi decenni del Novecento, di un movimento poetico provinciale che continua a rifarsi, peraltro, a modelli importati sia da Genova

che dalle regioni contermini, con l'adesione dello spezzino Mazzini a modalità tipiche del vernacularismo fuciniiano, e, nell'estremo Ponente, con la velleitaria imitazione dei programmi filibristici in voga nella vicina Provenza.

Non sempre tuttavia i processi che appiattiscono l'uso letterario della lingua vernacola, accorciando la distanza ideologica tra l'espressione genovese e gli stereotipi della dialettalità riflessa, vengono accolti passivamente: agevolato dal progredire degli studi scientifici sul volgare antico e sul dialetto e dalle iniziative di una pubblicistica che, attraverso opere divulgative (Carlo Randaccio, *Dell'idioma e della letteratura genovese*, 1894), raccolte lessicali e antologie poetiche valorizza e « riscopre » il patrimonio linguistico ligure, l'intenso lavoro erudito di Angelico Federico Gazzo (1845-1926), volto a restituire al genovese un ruolo autonomo e una dignità di « lingua romanza o neolatina come e quanto le altre, svoltasi secondo la propria indole e vivente di vita propria » si pone, col neofelibrismo siciliano e il successivo movimento piemontese dei *Brandè*, come esito locale di una più diffusa reazione regionalista: con la traduzione non parodica della *Divina Commedia* in particolare (1909), egli diffonde, più che gli esiti di un modello linguistico deliberatamente arcaizzante, il tema della letterarietà del discorso poetico in genovese, cui aderiranno gli autori rappresentativi della lirica novecentesca, da Carlo Malinverni (1855-1922) a Edoardo Firpo (1889-1957) fino agli ultimi epigoni, in un sostanziale sdoppiamento fra la componente « dialettale » dell'espressione genovese (in quegli anni promossa in particolare dal periodico « Il Successo », 1889-1933) e le aspirazioni « alte » di una poesia che confluisce a buon diritto nella temperie « neodialettale », attuando un raccordo tra le esperienze liguri e un orizzonte nazionale nel quale la specificità delle singole esperienze regionali va vieppiù stemperandosi.

La diseguale attività poetica di Firpo si colloca al culmine di questa « crisi »: oscillando tra un bozzettismo tipicamente dialettale e la velleitaria ricerca di un aggancio con le poetiche novecentesche della lirica ligure in italiano, la produzione del poeta, emarginato in vita e poi oggetto di una rivalutazione postuma addirittura ingombrante, è esemplare della tensione centripeta che interessa nel Novecento la letteratura dialettale italiana, che aspira tutto sommato a rivolgersi a un pubblico – e a una critica – essenzialmente extralocale, proponendo un ventaglio di contenuti e un repertorio di immagini in sostanziale allineamento con l'idea di dialettalità – tra gioco faceto ed estenuato lirismo – che appare sempre più accreditata a livello nazionale. Anche le scelte linguisticamente italianizzanti del poeta si collegano così a un processo di standardizzazione e devitalizzazione delle regionalità

che trova ideale completamento nell'attività teatrale di Gilberto Govi (1885-1966), divulgatore, in virtù della propria innegabile versatilità artistica, di una genovesità di maniera appoggiata più a giochi di cadenze e di mimica che a una consistente e corposa dialettalità.

Una mimesi del parlato orientata in senso opposto, verso la costruzione di un vernacolo carico di peculiare incisività si impone soprattutto a partire dalle esperienze di Cesare Vivaldi (1925-1999) inseribili nel clima del Neorealismo: la marginalità del suo linguaggio onegliese contribuisce a sostanziare l'alterità del dettato dialettale per suggerire, in una stilizzazione di sapore raffinatamente letterario, forse eccessivamente retorica nel gusto dichiarato per l'antiretorica, l'esigenza di un linguaggio poetico «altro».

È la strada seguita, con varietà di motivazioni, dalle ultime generazioni della letteratura ligure in dialetto, almeno tra quegli autori che si pongono, spesso polemicamente, fuori dai condizionamenti dell'esperienza firpiana, in molti dei quali la presa di distanza dal lirismo «neodialettale» che coinvolge altri autori – soprattutto rivieraschi – sottolinea talvolta un recupero della tradizione preottocentesca, ad esempio nell'attualizzazione della componente civile come elemento di denuncia di una situazione socioeconomica regionale caratterizzata da un inarrestabile degrado.

Se la poesia ha conosciuto negli ultimi anni un significativo rilancio, proponendosi come fenomeno di costume meritevole forse di approfondimenti sociologici, la vitalità del teatro dialettale deve oggi confrontarsi con la cronica penuria di testi originali e con la pesante eredità del modello goviano: la proposta di opere di maggiore spessore è ostacolata anche dalla carenza di strutture e dalla scarsa attenzione – ai limiti della diffidenza – dell'ambiente teatrale professionale.

Più fortunata è la risposta alla canzone dialettale melodica da parte di cantautori (primo fra tutti Fabrizio De Andrè) e gruppi musicali che sperimentano in genovese nuove forme di espressione attraverso la spesso felice contaminazione con altre culture musicali: nuovo vigore ha assunto in tal senso anche la tradizione autoctona del canto *trallalero*, sempre più circondata dall'interesse del pubblico.

16. *Genovese e italiano nella società del Novecento*

La ripresa della letteratura e dell'espressione artistica in genovese e nelle altre varietà appare negli ultimi cent'anni inversamente proporzionale

– soprattutto nei grandi centri urbani – alla crisi dell'uso parlato. Malgrado la valutazione positiva delle tradizioni linguistiche di una regione nella quale, come ha puntualizzato Werner Forner « non esiste complesso di patois », l'incidenza delle agenzie di italianizzazione, già a partire dalla fine del sec. XIX, ha comportato un ridimensionamento della base dialettale secondo processi che sono del resto ben noti a livello nazionale.

La crisi del dialetto appare evidente, già negli anni Venti, dallo stesso sorgere di associazioni come la genovese « A Compagna » e la savonese « A Campanassa », tese a valorizzare un patrimonio linguistico che proprio in quegli anni (per quanto, in ossequio alle disposizioni ministeriali, venisse ammesso nei sussidiari scolastici e in appositi manuali), iniziava a regredire anche nell'ambito familiare.

L'atteggiamento del regime fascista nei confronti del genovese fu, in generale, più condiscendente di quanto abitualmente si ritenga: recuperando in maniera strumentale la celebrazione delle glorie mediterranee dell'antica Repubblica, il culto di Colombo « genio italico » e di Balilla, il fascismo trovò in una letteratura dialettale e in un canto popolare sostanzialmente « allineati » un interessante supporto propagandistico, mentre la sopravvivenza di isole e penisole linguistiche liguri nella Corsica e nel Nizzardo diventava in fondo un elemento di legittimazione dei programmi irredentistici. Di conseguenza, il regime si limitò a lungo ad accreditare il dialetto come una componente dell'immagine, opportunamente devitalizzata e ingessata, di una regionalità di maniera facilmente integrabile – e di fatto integrata – nello Strapaese nazionale.

Non solo quindi il teatro di Govi, che divulgava un'idea rassicurante e retrospettiva della genovesità, ebbe ripetutamente il plauso delle autorità, ma gli stessi autori della « canzon zeneise » furono spesso zelanti promotori di una innografia mussoliniana in dialetto, al punto da suscitare, all'inizio degli anni Trenta, un'insolita apologia da parte di un solerte responsabile locale del Dopolavoro: « Per lunghi anni un pregiudizio sciocco fece ritenere saggezza patriottica combattere la personalità regionale per creare l'italiano 'standard': un figurino su misura senza sentimento e senz'anima; quasi che per creare l'Italia 'una' fosse necessario cancellare le tradizioni, gli usi e le glorie delle sue cento città [...]. Fu il regime fascista a disperdere il vieto pregiudizio, a valorizzare anzi questa stupenda opera della Provvidenza e della natura perché le cento città ritrovassero la loro anima e la offrirono nel rinnovamento di tutte le sane energie della nostra patria... » (Paolo Castello, 1932).

Sarebbe dunque ingenuo imputare il progresso della crisi dell'uso parlato durante il ventennio a condizionamenti di tipo ideologico: più semplicemente, a mano a mano che il raccordo tra specificità linguistica e specificità regionale andava perdendo funzionalità pratica nel quadro dei processi di industrializzazione e modernizzazione dei sistemi produttivi e di comunicazione – che negli anni Cinquanta e Sessanta avrebbero imposto un'ulteriore accelerazione ai fenomeni di omologazione culturale e linguistica –, il genovese e i dialetti locali, ancora vivi nella società ligure, erano sempre più associati a un'idea di marginalità o di auto-emarginazione che coinvolgeva gruppi sociali e ambienti di lavoro nei quali progrediva in particolare il processo di galgizzazione che stava investendo la pratica viva dell'espressione locale.

17. *Gli ultimi decenni*

Soprattutto dal secondo dopoguerra in avanti, la Liguria è andata così collocandosi tra le regioni italiane meno dialettone e più aperte all'adozione della lingua nazionale, contemporaneamente al venir meno della proiezione internazionale del genovese: le colonie provenzali erano ormai linguisticamente estinte verso gli anni Cinquanta, alla Caleta di Gibilterra gli ultimi dialettone morirono all'inizio degli anni Ottanta, in Corsica il regresso della parlata ligure è progredito enormemente negli ultimi decenni, mentre in America meridionale sono venute meno le condizioni che avevano garantito al genovese un relativo prestigio in alcuni ambienti professionali.

Solo i centri di Carloforte e Calasetta hanno mantenuto un uso compatto e consapevole del tabarchino, che ha ottenuto il riconoscimento della legislazione regionale sarda (legge 26 del 1999) e si avvia ora ad essere incluso tra le lingue minoritarie dello stato italiano in virtù delle particolari condizioni storiche e sociolinguistiche che ne hanno consentito la conservazione e l'impiego costante come riflesso delle vicende delle due comunità, da tempo impegnate in un'opera di valorizzazione della loro peculiarità idiomantica.

Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, nel generale processo di disgregazione dell'identità linguistica regionale, hanno cominciato tuttavia a notarsi i segnali di un'inversione di tendenza, relativa non tanto all'uso parlato, quanto alla funzione rappresentativa e connotante del dialetto. Mentre le statistiche continuavano a documentare la perdita di compattezza della base dialettone, si assisteva in quegli anni a una riorganizzazione del valore identitario dell'espressione regionale, e cominciava a diffondersi l'esi-

genza di un recupero funzionale del rapporto tra specificità regionale e consuetudini linguistiche.

Questo nuovo clima, condizionato dagli avvenimenti del Sessantotto e dal dibattito politico-istituzionale sulle autonomie amministrative, ha segnato positivamente la valutazione del patrimonio linguistico come bene culturale, e ciò mentre la ricerca dialettologica trovava nella Liguria rurale, grazie soprattutto all'iniziativa di studiosi stranieri come Hugo Plomteux, un fertile terreno per la sperimentazione di nuove tecniche, attente in particolare ai fenomeni sociali connessi con gli usi linguistici; il progetto del *Vocabolario delle Parlate Liguri*, realizzato tra il 1985 e il 1992, ha avuto tra gli altri il merito di fare convergere gli sforzi di cultori locali e studiosi professionisti intorno a un'opera rilevante per la conoscenza e la coscienza dell'unità e della varietà delle parlate della regione.

Gli ultimi quindici anni hanno visto un accentuarsi della riflessione sul rapporto idioma regionale – identità regionale, e la portata del fenomeno, assolutamente indipendente dalle esperienze di localismo politico degli ultimi anni (il rifiuto delle logiche « nordiste » sembra essere una caratteristica costante negli atteggiamenti di un elettorato che fatica ovviamente a riconoscersi in una territorialità « padana »), assume particolare significato in quanto totalmente spontaneo e privo di rispondenza a livello istituzionale e accademico: la stessa legislazione regionale si è dimostrata finora in netto ritardo rispetto alle iniziative di valorizzazione dei patrimoni linguistici locali promosse altrove.

La discreta vitalità dell'interesse per le varietà dialettali liguri, che trova conferma in una richiesta diffusa di azioni concrete di rilancio del patrimonio linguistico, anche attraverso il recupero della sua visibilità in ambiti pubblici, appare associata a qualche segnale di ripresa dell'uso parlato: unica regione in Italia, la Liguria avrebbe mostrato recentemente una certa inversione di tendenza, passando dal primo al sesto posto tra le regioni nell'abbandono dell'uso del dialetto.

Lo sforzo di valorizzazione del patrimonio linguistico come « bene culturale », sebbene lasciato più facilmente all'iniziativa del volontariato che a una concreta collaborazione tra enti pubblici, centri di ricerca e società civile, resta comunque il riflesso più appariscente di una rinnovata sensibilità, che avrà se non altro il merito di dare vigore al tema dell'originalità linguistica della regione come parte integrante dei processi culturali in atto.

In una Liguria sempre più avviata a configurarsi come luogo d'incontro e di sintesi tra esperienze culturali e linguistiche diverse, al centro dei processi sociali e dei flussi migratori che interessano il Mediterraneo e l'Europa a partire dagli ultimi anni del ventesimo secolo, l'espressione linguistica regionale può e deve trovare un proprio ruolo costitutivo, come retaggio storico di un lungo passato e come strumento funzionale di comunicazione e di aggregazione non meno significativo degli altri elementi che entreranno in gioco nel disegno complessivo della Liguria linguistica del millennio che si apre.

Nota bibliografica

Si propone un'ampia bibliografia di base sui dialetti liguri e il genovese, sulla storia linguistica della regione e sulla letteratura in genovese e nelle varietà locali; per quella contemporanea ci si limita agli autori e alle opere più significative.

Il genovese e i dialetti liguri: generalità

Bibliografie

Bibliografia dialettale ligure, a cura di L. COVERI, G. PETRACCO SICARDI e W. PIASTRA, Genova 1980; *Bibliografia dialettale ligure. Aggiornamento 1979-1993*, a cura di F. TOSO e W. PIASTRA, Genova 1994.

Descrizioni dell'area linguistica ligure e sua collocazione

G.I. ASCOLI, *Del posto che spetta al ligure nel sistema dei dialetti italiani*, in « Archivio Glottologico Italiano », II/1 (1876), pp. 111-160; W. FORNER, *Italienisch: Areallinguistik I. Ligurien*, in « Lexicon der Romanistik Linguistik », IV (1988), pp. 453-469; G. PETRACCO SICARDI, in « Lexicon der Romanistik Linguistik », II/2 (1995), pp. 111-124; W. FORNER, *Liguria*, in *The dialects of Italy*, a cura di M. MAIDEN e M. PARRY, London 1997, pp. 245-252; F. TOSO, *Storia linguistica della Liguria*, I, *Dalle origini al 1528*, Recco 1995, pp. 3-43.

Singoli dialetti, subaree, aree laterali

B. SCHÄDEL, *Die Mundart von Ormea*, Halle 1905; G. MASETTI, *Definizione dei confini tra le aree dialettali ligure, emiliana e toscana nella bassa val di Magra*, in *Per un vocabolario delle parlate liguri*, Genova 1979, pp. 87-100; G. PETROLINI, *Sul carattere ligure delle parlate alto-valtaresi*, in *Studi di etnografia e dialettologia ligure in memoria di H. Plomteux*, Genova 1983, pp. 227-248; H. VAN DEN BERGH, *Aspetti fonetici rilevanti delle sottovarietà liguri: -N- e -R- intervocalici*, in *Studi di etnografia e dialettologia* cit., pp. 63-74; J.P. DALBERA, *Alpes-Maritimes. Essai d'aréologie*, in « Travaux du Centre Linguistique de Nice », VII/VIII (1985/86), pp. 3-28; W. FORNER, *A propos du ligurien intémélien. La côte, l'arrière pays*, *Ibidem*, pp. 29-62; *Studi linguistici sull'anfizona Liguria-Provenza*, a cura di G. PETRACCO SICARDI, Alessandria 1989; *Studi linguistici sull'anfizona ligure-padana*, a cura di R. MASSOBRIO e G. PETRACCO SICARDI, Alessandria 1992; *Studi e ricerche sui dialetti della Val Bormida*, a cura di F. TOSO, Millesimo 2001.

Dialetti liguri fuori Liguria, aree di colonizzazione e contatto

P. SÉNEQUIER, *Les patois de Biot, Vallauris, Mons et Escragnolles*, in « Revue de Linguistique et Philologie Comparée », XIII (1880), pp. 308-314; G. BOTTIGLIONI, *L'antico genovese e le isole linguistiche sardo-corse*, in « L'Italia dialettale », IV (1928), pp. 130-149; B.E. VIDOS, *Storia delle parole marinaresche italiane passate in francese. Contributo storico-linguistico all'espansione della lingua nautica italiana*, Firenze 1939; J.P. DALBERA, *À propos du bonifacien et de sa position dans l'aire dialectale ligurienne*, in « Études Corses », XXIX (1987), pp. 89-114; E. BLASCO FERRER, *Contributo alla conoscenza del ligure insulare. Il tabarchino di Sardegna*, « Zeitschrift für romanische Philologie », 110/1-2 (1994), pp. 153-194; P. SITZIA, *Le comunità tabarchine della Sardegna meridionale: un'indagine sociolinguistica*, Cagliari 1998; M. CORTELAZZO, *Elementi liguri nei dialetti neogreci*, in « Neoellenikè dialectologia », II (1998), pp. 47-56; F. TOSO, *La componente ligure nel lessico capraiese*, in « Zeitschrift für romanische Philologie », 115/3 (1999), pp. 472-501; F. TOSO, *Per una storia linguistica del genovese 'd'Otramar'*, in *Processi di convergenza e differenziazione nelle lingue dell'Europa medievale e moderna*. Atti del convegno di studi, Udine, 9-11 dicembre 1999, Udine 2000, pp. 327-341; ID., *Contatto linguistico e percezione. Per una valutazione delle voci d'origine sarda in tabarchino*, in « Linguistica », 40/2 (2000), pp. 291-326; ID., *L'onomastica d'origine ligure a Gibilterra*, in « Estudis Romànics », 22 (2000), pp. 83-100; *Insularità linguistica e culturale. Il caso dei Tabarchini di Sardegna*. Documenti del Convegno Internazionale di Studi, Calasetta, 23-24 settembre 2000, a cura di F. TOSO e V. ORIOLES, Recco 2001; F. TOSO, *Specificità linguistica e percezione dell'altro nella società tabarchina contemporanea*, in *Che cosa ne pensa oggi Chiaffredo Roux? Percorsi della dialettologia percezionale all'alba del nuovo millennio*, Bardonecchia, 25-27 maggio 2000, a cura di M. CINI e R. REGIS, Alessandria 2002, pp. 395-407; ID., *Nota sul monegasco*, in « Plurilinguismo. Contatti di lingue e culture », 7 (2000) [ma 2002], pp. 239-249; ID., *Un caso irrisolto di tutela: le comunità tabarchine della Sardegna*, in *La legislazione nazionale sulle minoranze linguistiche. Problemi, applicazioni, prospettive*, Atti del Convegno di Studi, Udine, 30 novembre-1 dicembre 2001, a cura di V. ORIOLES, Udine 2003, pp. 267-276; ID., *Le comunità tabarchine dell'arcipelago sulcitano. Sistema cognominale e dinamiche demografiche*, in « Rivista italiana di onomastica », IX/1 (2003), pp. 23-42; ID., *I Tabarchini della Sardegna. Aspetti linguistici ed etnografici di una comunità ligure d'oltremare*, Recco 2003; ID., *Il tabarchino. Strutture, evoluzione storica, aspetti sociolinguistici*, in C. PACIOTTO e F. TOSO, *Il bilinguismo tra conservazione e minaccia*, a cura di A. CARLI, Milano 2004, pp. 23-232.

Grammatica del genovese

A.F. GAZZO, *Grammatica della lingua genovese*, ms. presso la biblioteca dell'Istituto Mazziniano, Genova; C. COSTA, *Grammatica genovese*, Rapallo 1993; F. TOSO, *Grammatica del genovese*, Genova 1997.

Grammatica storica

E.G. PARODI, *Studi liguri*, in « Archivio Glottologico Italiano », XIV-XVI (1898-1905), pp. 1-110, 1-82, 105-161; G.C. AGENO, *Studi sul dialetto genovese*, in « Studi Genuensi », I (1957), pp. 1-156.

Fonologia e grafia

J.S. RICCIARDI, *A brief Phonology of three varieties of Ligurian romance*, Toronto 1975; W. FORNER, *Generative Phonologie des Dialekts von Genua*, Hamburg 1975; A. GISMONDI, *Rilievi*

sulla ortografia e la pronuncia del dialetto genovese e di qualche sua peculiarità grammaticale, Genova 1974; A.G. BOANO, *L'alfabeto genovese: dalla codificazione di Giovanni Casaccia alla normallizzazione in atto*, in « Bollettino dell'Atlante Linguistico Italiano », s. III, 21 (1997), pp. 99-133.

Studi grammaticali su altri dialetti

L. FROLLA, *Grammaire monégasque*, Monaco 1960; R. ARVEILLER, *Étude sur le parler de Monaco*, Monaco 1967; E. AZARETTI, *L'evoluzione dei dialetti liguri esaminata attraverso la grammatica storica del ventimigliese*, Sanremo 1977; P.L. MASSAJOLI, *Dizionario della cultura brigasca. II, Grammatica*, Alessandria 1991; J.M. COMITI, *Bunifazzuu e a sè lengua*, Ajaccio 1994; F. LENA, *Introduzione alla grammatica del dialetto spezzino*, La Spezia 1995.

Lessico

Vocabolari del latino medievale

A. GIUSTI, *Lingua e letteratura latine in Liguria*, in U. FORMENTINI, *Genova nel basso impero e nel basso medioevo*, Milano 1942, pp. 323-349; N. CALVINI, *Nuovo glossario medievale ligure*, Genova 1984 (Civico Istituto Colombiano. Studi e Testi. 6); S. APROSIO, *Vocabolario ligure storico-bibliografico*, I e III, Savona 2002-2003.

Vocabolari storici ed etimologici (area ligure)

C. MERLO, *Contributo alla conoscenza dei dialetti della Liguria odierna. Lessico etimologico del dialetto di Pigna (Imperia)*, in « L'Italia dialettale », XVII (1941) - XXI (1956-57); H. PLOMTEUX, *I dialetti della Liguria orientale odierna: la Val Graveglia*, Bologna 1975; S. APROSIO, *Vocabolario ligure storico-bibliografico*, II e IV, Savona 2002-2003; F. TOSO, *Dizionario etimologico storico tabarchino*, I, A-C, Recco 2004.

Vocabolari del genovese

F. TOSO, *Lessicografia genovese del sec. XVIII*, in « Bollettino dell'Atlante Linguistico Italiano », s. III, 22 (1998), pp. 93-119; G. OLIVIERI, *Dizionario tascabile genovese-italiano*, Genova 1841; Genova 1851²; G. CASACCIA, *Vocabolario genovese-italiano*, Genova 1851 [ed. anastatica, Genova 1997]; A. PAGANINI, *Vocabolario domestico genovese-italiano*, Genova 1857 [ed. anastatica, Genova 1968]; G. CASACCIA, *Dizionario genovese-italiano*, Genova 1876² [svariate edd. anastatiche]; G. FRISONI, *Dizionario genovese-italiano e italiano-genovese*, Genova 1910 [ed. anastatica, Genova 1979]; A. GIMONDI, *Nuovo vocabolario genovese-italiano*, Genova 1951 [ed. anastatica, Genova 1992], F. TOSO, *Dizionario tascabile italiano-genovese e genovese-italiano*, Milano 1998.

Intera area ligure

Vocabolario delle parlate liguri, a cura di G. PETRACCO SICARDI, F. TOSO e altri, Genova 1985-1992; Lessici speciali: *Gli uccelli*, a cura di G. PETRACCO SICARDI, Genova 1982; *I pesci e altri animali marini*, a cura di M. CORTELAZZO, Genova 1995; *Mare, pesca e marineria*, a cura di M. CUNEO e G. PETRACCO SICARDI, Genova 1997.

Singoli dialetti

P. CARLI, *Dizionario dialettale sanremasco-italiano*, Sanremo 1973; G. MASETTI, *Vocabolario dei dialetti di Sarzana, Fosdinovo, Castelnuovo Magra*, Pisa 1973; N. MAGENTA, *Vocabolario*

del dialetto di Novi Ligure, Novi Ligure 1984; G. VALLEBONA, *Dizionario tabarkino-italiano*, Genova 1987; L. RAMELLA, *Dizionario onegliese*, Imperia 1989; F. LENA, *Nuovo dizionario del dialetto spezzino*, La Spezia 1992; P.L. MASSAJOLI - R. MORIANI, *Dizionario della cultura brigasca*. I, Lessico, Alessandria 1991; G.B. NICOLÒ BESIO, *Dizionario del dialetto savonese*, Savona 1996*; S. VIVALDI, *Dizionario di Riomaggiore*, La Spezia 1997; E. MALAN, *Glossario ventimigliese-italiano - italiano-ventimigliese*, Ventimiglia 1999; L. ALONZO BIXIO, *Dizionario delle parlate finalesi*, Finale Ligure 2000; G. MOGGIO, *Pòlle de Noi - Parole di Noli. Vocabolario nolese*, Noli 2000.

Studi lessicali: influssi stranieri

G.B. PELLEGRINI, *Contributo allo studio dell'influsso arabo in Liguria*, in «Miscellanea Storica Ligure II», Genova 1961, pp. 17-95 (ora in *Gli arabismi nelle lingue neolatine*, Brescia 1972); F. TOSO, *Gli ispanismi nei dialetti liguri*, Alessandria 1993.

Aspetti storici

P. SCARSI, *il dialetto ligure di Ventimiglia e l'area provenzale. Glossario etimologico comparato*, Ventimiglia 1993; F. TOSO, *Il nome della trottola in Liguria. Considerazioni geolinguistiche ed etimologiche*, in «Intemelion», 5 (1999), pp. 29-44; ID., *Li gh'è ro missimi. Applicazioni della prospettiva diacronica all'analisi della distribuzione areale della fitonimia*, in «Bollettino dell'Atlante Linguistico Italiano», s. III, 22 (1999), pp. 83-95.

Storie linguistiche

Generalità

Liguria, in *L'italiano nelle regioni* a cura di F. BRUNI, Torino 1992, pp. 45-84; F. TOSO, *Storia linguistica della Liguria* cit. (con scelta di testi); ID., *Liguria*, in *I dialetti italiani. Storia struttura uso* a cura di M. CORTELAZZO, C. MARCATO, N. DE BLASI, G.P. CLIVIO, Torino 2002, pp. 196-225; F. TOSO, *Diversi livelli di plurilinguismo letterario. Lineamenti per un approccio comparativo al tema delle regionalità letterarie europee*. in *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. II, Plurilinguismo e letteratura*, Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone, 6-9 luglio 2000, a cura di F. BRUGNOLO e V. ORIOLES, Roma 2002, pp. 459-490.

Singoli periodi

G. PETRACCO SICARDI, «*Scripta*» volgare e «*scripta*» dialettale in Liguria, in *Bibliografia dialettale ligure* cit., pp. 3-22; A. STELLA, *Liguria in Storia della lingua italiana*, a cura di L. SERIANNI e P. TRIFONE, III, *Le altre lingue*, Torino 1994, pp. 105-153; F. TOSO, *Il volgare a Genova tra Umanesimo e Rinascimento: inflessione locale e modelli soprarregionali da Iacopo Braccelli a Paolo Foglietta*, in «La parola del testo», 4 (2000), pp. 95-129; ID., *Per una storia del volgare a Genova tra Quattro e Cinquecento*, in «Verbum. Analecta Neolatina», 5/1 (2003), pp. 167-201; ID., *Per una storia dell'identità linguistica ligure in età moderna*, in *Bibliografia dialettale ligure. Aggiornamento* cit., pp. 5-43; ID., *Un modello di plurilinguismo urbano rinascimentale. Presupposti ideologici e risvolti culturali delle polemiche linguistiche nella Genova cinquecentesca*, in *Città plurilingui. Lingue e culture a confronto in situazioni urbane*, a cura di R. BOMBI e F. FUSCO, Udine 2005, pp. 491-530; ID., *La dialettologia prescientifica in Liguria. Antologia di testi*, Genova 2002, pp. 88.

Storie letterarie e antologie

Letteratura in genovese

F. DONAVER, *Antologia della poesia dialettale genovese*, Genova 1910; F. TOSO, *Letteratura genovese e ligure, profilo storico e antologia*, Genova 1989-1991; *La letteratura in genovese*, Recco 1999-2001; P. GUIDONI, *Saggi sulla poesia genovese*, Genova 1997; P.C. BERETTA, *Storia del teatro dialettale genovese*, Genova 1974.

Singoli periodi

F. CROCE, *La poesia dialettale ligure*, in *La letteratura dialettale preunitaria*, a cura di P. MAZZAMUTO, Palermo 1994, I, pp. 413-469; E. VILLA, *La poesia genovese dopo Martin Piaggio*, in *I mercanti e le parole. Letteratura in Liguria*, Genova 1983, pp. 33-89. F. TOSO, *Emigranti do rie. Poeti in genovese del Novecento*, in « Rivista in forma di parole », XIX (1999), (numero monografico), a. serie IV, 2.

Testi

Il medio evo

Per l'Anonimo Genovese (= Luchetto) si rimanda alle due edizioni complete: ANONIMO GENOVESE, *Poesie*, a cura di L. COCITO, Roma 1970; *Rime e ritmi latini*, a cura di J. NICOLAS, Bologna 1994. Per la letteratura didascalica fra Tre e Quattrocento: E.G. PARODI pubblica nei suoi *Studi liguri* cit., ampi stralci delle *Questioim de Boecio*; il *Laudario di Genova* è stato pubblicato da V. CRESCINI e G.D. BELLETTI, *Laudi genovesi del secolo XIV*, in « Giornale Ligustico », X (1883), pp. 321-350; si veda inoltre *Il confortatorio della Compagnia della Misericordia di Genova (1492)*, a cura di E. SPINA, Genova 1994; tra le numerose edizioni di testi in prosa ricordiamo soltanto alcune tra le più recenti: A. CORNAGLIOTTI, *Una storia biblica in antico genovese*, in *Miscellanea di studi offerti a Giuliano Gasca Queirazza*, Alessandria 1988, I, pp. 181-216; *Antichi volgarizzamenti genovesi da S. Gerolamo*, a cura di C. MARCHIORI, Genova 1989-1990; *Manoscritto Franzoniano 56*, a cura di L. COCITO e G. FARRIS, Genova 1994-1995; A. TRAVERSAGNI, *Legenda de Sancta Elizabet*, a cura di R. GIANNINI e A. BARBINI, Recco, 1998; *Croniche de opere de papa et de inperaoy...*, a cura di L. RAMELLO, Recco 1998; *Via de lo Paraiso*, a cura di L. BORGHI CEDRINI, Alessandria 1998². Poesia politica e civile del Quattro-Cinquecento: ci limiteremo a segnalare solo *La raxone de la Pasca. Opus aureum et fructuosum* a cura di R. BAGNASCO, N. BOCCALATTE e F. TOSO, Recco 1997, la *Canzone sopra il sacco di Genova del MDXXII*, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », IX (1870), pp. 413-422 e un testo di Andrea Bulgaro studiato da F. TOSO, *Una poesia in volgare del Quattrocento genovese...*, in « Bollettino dell'Atlante Linguistico Italiano », s. III, 21 (1997), pp. 165-184.

Età repubblicana

Paolo Foglietta: le poesie civili e amorose sono raccolte nell'antologia *Rime diverse in lingua zeneise* pubblicata una prima volta nel 1575 (irreperibile) e poi da Bartoli, Pavia 1583 (altre quattro edizioni fino al 1612); poco attendibile l'edizione moderna delle sole poesie del Foglietta, sotto il titolo *Rime diverse in lingua genovese*, a cura di E. VILLA e V.E. PETRUCCI, Genova 1983 (di un'ampia scelta antologica a cura di F. VAZZOLER, *Rime in lingua zeneise* è uscito finora un solo volumetto, Recco 1999); per la percezione esterna dell'opera di Foglietta, cfr. F. TOSO, *Edizioni cinquecentesche della Strazzosa di Maffio Venier. Per un approccio al*

tema delle relazioni interdialettali in età rinascimentale, in « Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti », 158 (1999-2000), pp. 121-152; Le *Rime diverse* contengono anche, almeno a partire dall'edizione cit. del 1583, i versi di Benedetto Schenone e le poesie amorose di Barnaba Casero (raccolte ora in *Quarche gran maravegia*, a cura di F. TOSO, Recco 1998; i poemetti encomiastici furono pubblicati a parte: cfr. ora *Ra chiù luxente giòia e ra chiù finna*, discorso in lingua genovese dopo l'elezione del Serenissimo Duce di Genova, il signor Antonio Cebà, a cura di T. HOHNERLEIN, Recco 2000); per il Casero si veda anche S. VERDINO, *La poesia di Barnaba Casero*, in « Il Belli », n.s., 2 (1991), pp. 31-37; dello pseudo-Chiabrera vennero pubblicate tre poesie in un almanacco ottocentesco, con vistose alterazioni della grafia; i testi si leggono ora in *Priamà. Antologia della poesia dialettale savonese*, a cura di R. DEL BUONO, A. BARILE e I. SCOVAZZI, Savona 1963. Gian Giacomo Cavalli: in assenza dell'edizione del 1635, si fa riferimento a *Ra cittàara zeneise*, Pavoni, Genova 1636 e all'edizione corretta di Franchelli, Genova 1745, che raccoglie anche gli encomi dogali pubblicati dopo il 1636. L'unica edizione moderna in volume autonomo di poesie cavalliane è *In servixo dra patria e dra coronna. Encomi dogali, canzone per la guerra del 1625*, a cura di F. TOSO con un saggio di F. CROCE, Recco 1997. Di Giuliano Rossi si conoscono un centinaio di manoscritti delle sue *Poexie*, reperibili nelle biblioteche della Liguria e di mezza Europa. Gli unici versi a stampa da lui pubblicati in vita sono in appendice all'edizione 1612 delle *Rime diverse* e all'edizione 1665 della *Cittara zeneise* del Cavalli. Anton Giulio Brignole Sale: F. TOSO, *Una poesia in genovese di Anton Giulio Brignole Sale*, in « A Compagna », n.s., XXIX/1 (1997), pp. 4-5; del Brignole è stata pubblicata abbastanza recentemente la tragicommedia plurilingue (con parti in genovese) *I due anelli simili*, a cura di R. GALLO TOMASINELLI, Genova 1980; altri esempi reperibili in edizioni moderne di teatro secentesco sono l'intermezzo di Pier Giovanni Capriata, *Ra finta carità*, a cura di F. TOSO e R. TROVATO, Recco 1996, e la tragicommedia di Francesco Maria Marini, *Il fazzoletto* a cura di F. TOSO e R. TROVATO, Bologna 1997; studi: F. TOSO, *L'utilizzo ideologico del plurilinguismo teatrale nella Genova barocca*, in C. MARCATO - F. TOSO, *Aspetti della commedia plurilingue di area italiana tra XVI e XVII secolo*, in *Documenti del plurilinguismo letterario*, a cura di V. ORIOLES, Roma 2000, pp. 67-84. Stefano De Franchi: le poesie sono raccolte in *Ro chitarrin ò se strofoggi dra musa*, Gexiniana, Genova 1772; il teatro nei due volumi di *Comedie transportæ da ro franseise in lengua zeneise*, Gexiniana, Genova 1771-1772 (un testo è stato riedito di recente: *Ro ritorno non previsto*, a cura di F. TOSO e R. TROVATO, Recco 1998); suoi versi si leggono anche nell'opera collettiva *Ra Gerusalemme deliverà dro Signor Torquato Tasso tradita da diversi in lengua zeneise*, Tarigo, Genova 1755. Di Gaetano Gallino è disponibile ora l'edizione completa della *Cadenna zeneise*, a cura di F. TOSO, Recco 1997 (con un'appendice di testi anonimi relativi ai fatti del 1746-1747), e dell'anonimo *Trionfo dro pòpolo zeneise* si ha l'edizione critica a cura di F. TOSO, Genova 1996; inedita è ancora la *Libeaçion de Zena*. L'intera letteratura "rivoluzionaria" del 1797 è raccolta nel volume *L'angonia dra prepotença. Poesie, canzoni e libelli della rivoluzione del 1797*, a cura di F. TOSO, Recco 1997. Autori non genovesi dei secc. XVII-XVIII: per Stefano Rossi si veda E.G. PARODI e G. ROSSI, *Poesie in dialetto tabbiese del sec. XVII*, in « Giornale Storico e Letterario della Liguria », IV (1903), pp. 329-362; studi: F. TOSO, *Polemiche linguistiche nella Taggia del secolo XVII*, in « Intemelion », 4 (1998), pp. 91-105; L.M. CAPPONI, *A canzun de Franzé u Peguror*, a cura di S. ODDO e W. FORNER, Triora 1997; L. ROSSI, *Pervœzze in sogno der meister dà schœura der Morere*, a cura di G. PONTE, Recco 1998; G.L.F. GAVOTTI, *Scurzereu der Paradiso. Carmi ascetici sassellesi, toscani e latini*, a cura di G. MARRAPODI, Recco 2000.

Età contemporanea

Per il teatro della prima metà del sec. XIX: ANONIMO, *Achille in Sciro*, a cura di A.F. IVALDI, Recco 1998. Per Martin Piaggio si veda la *Raccolta delle migliori poesie edite ed inedite*, Genova 1846 (diverse edizioni anastatiche anche recenti). Di Giovanni Casaccia segnaliamo *A sanfornia zeneise*, Genova 1863²: il grosso della produzione poetica tra gli anni '20 e gli '80 dell'Ottocento si può leggere comunque nelle varie annate dei diversi *lunäi* (soprattutto *O lunäio do sciò Reginn-a*), per i quali è di qualche utilità *Il mondo dei lunäi* descritto da A. PESCIO e almanaccato da S. PAGLIERI, Genova 1974. Luigi Michele Pedevilla fu l'unico autore delle poesie raccolte nelle diverse edizioni del *Lunäio do sciò Tocca*; in volume a sé l'opera maggiore, *A Colombiade*, Genova 1870, è stata studiata da F. TOSO, *A Colombiade di Pedevilla tra intento celebrativo e passione civile*, in «A Compagna», XXIV/4-5 (1992), pp. 10-14. Antologia di sue poesie politiche *E bombe e altre poesie sull'insurrezione del 1849*, a cura di F. TOSO, Recco 1999. La prosa giornalistica repubblicana in genovese della seconda metà del sec. XIX è stata analizzata da W. PIASTRA in *Giornali pe cianze e pe rie*, in «A Compagna», n.s., VI (1975), pp. 1-8; un campione della pubblicistica più spiccatamente pettegola è in *Ne scrivän d'Arensen. Un paese di riviera attraverso le corrispondenze di "O Balilla" e "O Staff" (1872-1904)*, a cura di F. TOSO, Recco 1997. Recente la riedizione in volume di un romanzo dell'epoca: G. POGGI (attr.), *Ginn-a de Sampedenn-a*, a cura di F. TOSO, Recco 1992. Di Giovan Battista Vigo: *Raccolta di nuove poesie in dialetto genovese*, Genova 1881; *Cuor d'operaio*, Genova 1882; *Raccolta di poesie italiane e genovesi*, Genova 1889. Di Nicolò Bacigalupo ricordiamo le *Pròse rime scrite pe uso domèstico*, Genova 1891, gli *Sfröxi a-o Parmaso*, Genova 1893; le *Odi ed epödi*, Genova 1899, gli *Inni civili*, Borzone, Genova 1903 e la parodia dell'*Eneide*, Genova 1902², della quale esistono diverse riedizioni. Sostanzialmente inedito il teatro, portato al successo da Gilberto Govi. Di Angelico Federico Gazzo resta inedita gran parte della produzione: la traduzione della *Divinn-a commedia*, Genova 1909, è disponibile anche in edizione anastatica (Cfr. F. TOSO, *Versioni genovesi della Divina commedia. Interpretazioni letterarie e sociolinguistiche*, in «A Compagna», n.s., XXIII/1, 1991, pp. 9-11 e 2, pp. 6-8). Le raccolte fondamentali di Carlo Malinverni sono *Doe bröcche de viovetta*, Genova 1908, e *Bolle de savon*, Genova 1921. Per Giuseppe Cava ricordiamo la riedizione di *Into remoin*, Savona 1968 e lo studio di S. RIOLFO, *Giuseppe Cava poeta di Savona*, in «Atti della Società Savonese di Storia Patria», n.s., II/2 (1968), pp. 121-138. La raccolta di Ettore Chiappe, *Rozzo e bozzo*, del 1933, fu ristampata da Di Stefano, a Genova, trent'anni dopo. Le poesie giovanili di Francesco Puppo sono raccolte in due volumi apparsi successivamente, *D'arrescoso*, Genova 1976, e *In sciò scheuggio*, Genova 1981. Italo Mario Angeloni: *Quande canta o mâ*, Torino 1938. Alfredo Gismondi: *Arvî e giòcxe*, Genova 1933, *Da-o mä barcon*, Genova 1942, *In faccia a-o nòstro mä*, Genova s.a., *O primmo libro de epistole*, Genova 1949. Carlo Domingo Adamoli: *Reuse d'autunno*, Genova 1944. Di Aldo Acquarone basti citare *I sonetti in dialetto genovese*, Genova 1959, che raccoglie in pratica tutta l'opera. Edoardo Firpo: l'opera poetica completa è raccolta in *Tutte le poesie*, a cura di B. CICCETTI ed E. IMARISIO, Genova 1978; utili per lo studio dei rapporti con la tradizione i suoi saggi su *La poesia dialettale genovese*, a cura di B. CICCETTI ed E. IMARISIO, Genova 1981; il *Diario* del poeta è stato pubblicato a cura del Consiglio Regionale della Liguria, in due volumi più indice, nel 1982; antologie: *O grillo cantadô e altre poesie*, Torino 1974²; *Çigäe*, a cura di V.E. PETRUCCI e C. VIAZZI, Milano 1968; *Poesie e diari*, a cura di F. CROCE, Genova 1982; si segnala anche la recente riedizione di *Ciammo o martin-pescòu*, a cura di F. DE NICOLA, Recco 1997.

Gli ultimi decenni

Di Rosita Del Buono la raccolta *O massetto fresco*, Savona 1982, raccoglie la produzione a partire dagli anni '50. Mimmo Guelfi: la nuova edizione di *Erbe sarveghe* a cura di F. DE NICOLA, Recco 1999, raccoglie l'intera produzione genovese. Di Giuliano Balestreri apparve postuma *A ballata do Besagno*, Genova 1974. S. SILERI: *Pòrto de mâ*, Genova 1971; *O zeugo sensa fin*, Genova 1972; *E speranse son onde*, Savona 1976; *Oua che l'ombra a chinn-a*, Savona 1981. Di Sandro Patrone ricordiamo *Veddri appanne*, Genova 1970, *A spinn-a sottî*, Genova 1977 e *A-o borgo chinn-a*, Genova 1986. Vito Elio Petrucci ha raccolto in *Un vento dôçe. Poesie 1953-1993*, Genova 1993 una antologia della propria produzione. Renzo De Ferrari: si veda l'antologia *E zà recidôcca l'ôa*, Recco 1998. Di Mario Accornero segnaliamo *I canti do gorfo*, Rapallo 1989, *A destendëa*, Rapallo 1992 e *A morale da fôa*, Rapallo 1995. Rodolfo Badarello ha pubblicato *Fregogge de seunni*, Savona 1988, *Stradde*, Savona 1993, *Chinze haiku e âtri versci*, Savona 1996. Plinio Guidoni: per la poesia si vedano *A çitte deserta*, Roma 1969, *L'ôstaia*, Roma 1978, *Sette corali*, Roma 1982 e *Controvento*, Savona 1990; per il teatro almeno *O blòcco*, Genova 1985, *Maitinn-a*, Genova 1994, *Briscola*, a cura di F. TOSO e R. TROVATO, Recco 1998. R. GIANNONI, *E gagge*, Genova 1985; *E trombe*, Milano 1997. G. GHIONE, *Nàvego incontro a-o sô*, Savona 1988; *Verso sei ôe*, Recco 1998. A. GUASONI, *L'ôrto da madonnâ*, Genova 1981, *L'âtra Zena*, Genova 1992, *A pòula e a lunna-a*, Recco 1997; D. CAVIGLIA, *E âe di àngei*, Recco 1996. Per il teatro del Dopoguerra si veda ancora M. MONTARESE e P. FLAMIGNI, *'Na micca pe-o re*, Genova 1988; G. MANGINI, *A scciuppettà*, Genova 1983; G. POLL, *A crava*, Genova 1988; ID., *O pòrto de nuvie e do sôv*, Genova 1986; P. PASQUI, *A fôa do bestento*, Genova 1994; E. SCARAVELLI, *Gente nôstra*, Genova 1981; B. ROTTONDO, *O sòsia - O Bæulo*, Recco 1999.

Aree periferiche

U. MAZZINI, *Poesie in vernacolo*, a cura di P.E. FAGGIONI, Roma-Bari 1989. Per l'area intemelica, oltre alle varie annate della rivista « A Barma Grande », ricordiamo l'antologia di M. CAVALLI, *L'aiga da scciùmaira*, Ventimiglia 1983. Tra gli autori di « A Barma Grande » ricordiamo di F.G. ROSTAN, *Tra l'erba*, Cuneo 1963. Renzo Villa ha raccolto la sua produzione letteraria in *Vin de scianchi. Poesie 1980-1997*, Recco 1997. A. CAPANO, *A sgavàndura e u dagliu*, Genova 1986 e *Teragnae*, Bordighera 1987. F. D'IMPORZANO, *Deixe suneti arragiat e trei puemet stravaganti*, Sanremo 1979; *Vedri d'aiga durse*, Bordighera 1992. L'opera completa in dialetto ligure ponentino di Cesare Vivaldi è ora raccolta in *La vita sa di buono*, Roma 1996. G. CASSINELLI, *Cidiu de mazu*, Bologna 1970 e *U fiò e a nôte*, Bordighera 1989. R. FREGOSO, *Tazebao*, La Spezia 1984. L. GIANOLLA, *Dar castèlo au razào*, Sarzana 1981 e *Lungo vota e vioi*, Arcola 1988. P. BERTOLANI, *Seinà*, Torino 1985; *E gose, l'aia*, Parma 1988; *Diario greco*, Bergamo 1989; *Avéi*, Milano 1994. C. GAJONE, *Antologia ovadese. Poesie e canzoni scelte*, a cura di E. COSTA, Ovada 1963. G. BALBIS, *Trondemondu*, Cairo Montenotte 1985.

L'antiquaria e l'archeologia: mercanti e banchieri, curiosi e raccoglitori, ladri e uomini di scienze

Bianca Maria Giannattasio

Premessa

Il gusto per le antichità e non già una semplice ricerca letteraria e filologica come quella di Petrarca si diffonde in Italia con un personaggio poliedrico, che al pari di altri umanisti ha cominciato con fare il mercante.

Ciriaco de' Pizzicolli d'Ancona (1391-1452) nel suo girovagare tocca la Dalmazia, esplora l'Egitto, ma soprattutto la Grecia, le isole Egee e si spinge fino a Costantinopoli. La sua cultura classica e soprattutto la sua curiosità lo spingono a raccogliere oggetti antichi – gemme, monete, statue, epigrafi etc. – e a disegnarne altri non così facilmente trasportabili; è anche il primo a rendersi conto che il Partenone è opera del mitico Fidia, a cui si attribuivano indiscriminatamente tutte le sculture di grandi dimensioni. Purtroppo i sei volumi dei suoi *Commentarii* furono distrutti nel 1514 in un incendio della Biblioteca Sforza di Pesaro.

Ciriaco riesce, però, ad aprire una strada, presto seguita da molti, dove la ricerca di oggetti antichi in parte coincide con il riappropriarsi di una propria identità di matrice classica, ma quasi sempre si accompagna anche a spinte fortemente commerciali. Di conseguenza si privilegia la raccolta di oggetti 'belli' o che per lo meno rispondano esteticamente alla funzione in cui verranno reimpiegati. In ogni caso l'antichità che fino a Winckelmann viene collezionata da potenti e da dotti, da banchieri e da gentiluomini, è sentita come una parte viva della propria cultura e pertanto viene reinserita nella vita quotidiana, sia in spazi interni che in esterni.

1. *Gli antefatti*

Ciriaco d'Ancona nel raccogliere le sue antichità ripercorre quelle stesse rotte che già da due secoli vedono Veneziani e Genovesi contendersi fondaci e commerci.

Fin dalla prima crociata i Genovesi al seguito di Guglielmo Embriaco, in maniera ben più capillare rispetto al singolo mercante, prendono contatto con i monumenti antichi – greci e romani – che costellano le coste dell’Asia Minore, della Siria e della Palestina. Ben presto si rendono conto della solidità di queste costruzioni ancora in piedi: le sfruttano per costruire le loro roccaforti, i castelli crociati come quello di Cesarea, ed in parte li smontano e li trasportano a Genova, dove si sta edificando la nuova città e la sua cattedrale. La fabbrica di San Lorenzo (1118) impiega nelle fasce bianche anche diversi sarcofagi, alcuni addirittura con il rilievo all’interno della muratura; non è agevole individuare la provenienza dei singoli sarcofagi: alcuni si possono forse attribuire alla vicina necropoli tardoantica, altri probabilmente a scorrerie genovesi lungo le coste tirreniche e nelle isole. È evidente che vengono reimpiegati come pietre da costruzione, anche se con forte valenza simbolica.

Di sicuro dal Regno Latino e dalle Crociate, attraverso i Maestri Antelami, giungono e vengono applicate nella costruzione delle mura cosiddette del Barbarossa le tecniche costruttive che i Crociati hanno ammirato nel lontano Oriente; si iniziano così a edificare mura e palazzi usando pietre squadrate tratte dalle cave del promontorio di S. Benigno.

Colonne, sarcofagi, frammenti di trabeazione e di statue, pietre già lavorate, usate anche come zavorra, una volta arrivate a Genova diventano bottino di guerra e merce da rivendere per le chiese in costruzione (S. Lorenzo, S. Donato, S. Maria di Castello, S. Matteo) o per edifici pubblici come il palazzo del Comune, le mura e le porte urbane (Porta Soprana, Porta dei Vacca).

« I Genovesi, colà [Laodicea] fermandosi tutto l’inverno, molte cose fecero in quelle parti ad onore di Dio, e misero a terra dodici colonne di marmo che ancora stavano erette nel palazzo di Giuda Maccabeo, e sopra una nave le caricarono; ed erano alte quindici palmi e colorate di colori diversi, rosse verdi e gialle, e lucide che la gente vi si specchiava quasi come nello specchio. Venuta la Pasqua, andarono a Gerusalem, come nel libro di Caffaro è scritto; ma la nave delle colonne, mentre a Genova veniva, rimase rotta nel golfo di Satalia[Antalya] » (CAFFARO, *Annali* 1101-1104).

Ed ancora Ansaldo Doria ed i Genovesi nel 1262 a Costantinopoli distruggono il Palazzo del Pantocratore, già promesso dall’imperatore Michele VIII Paleologo al Comune con il trattato di Ninfeo, ed inviano a Genova « certe pietre » per la costruzione del palazzo di S. Giorgio ed in parte

per la ristrutturazione dell'abbazia di S. Fruttuoso di Capodimonte, dove sarà sepolto Ansaldo con il figlio Lucchetto.

« ... il medesimo imperatore aveva donato ai Genovesi ch'erano con lui in nome del comune di Genova il palazzo largo ed ampio, a forma di castello, che i Veneti occupavano in detta città. Ma i Genovesi tra clamori di trombe, di buccine e di corni, il detto palazzo abatterono dalle fondamenta: e di esso mandarono a Genova, in quella nave, certe pietre, delle quali alcune sono ancora nella casa del Comune edificata alla Chiappa dell'Olio » [Palazzo San Giorgio] (*Annalisti Ignoti* 1262).

Secondo la tradizione un altro sarcofago, ora murato sulla facciata della chiesa di S. Matteo fu preda di guerra da parte di Lamba Doria, vincitore dei Veneziani a Curzola (1278).

Inizia quella che diventa 'una moda': utilizzare sarcofagi antichi per seppellire personaggi illustri, benemeriti del Comune, che si sono distinti a gloria del medesimo; così il medico di Bonifacio VIII, Anselmo Incisa, riposa sotto un arcosolio su un lato della chiesa di S. Maria delle Vigne in un sarcofago col mito di Alceste; Francesco Spinola nel 1442 viene sepolto nella chiesa di S. Domenico in un sarcofago con thiasos dionisiaco avuto in dono dalla città di Gaeta da lui liberata dagli Aragonesi (1435). Ancora nel 1653 il sarcofago a ghirlande della chiesa di S. Caterina di Portoria accoglie la cassa plumbea della nobile Leila Spinola Grimaldi fino ad arrivare in tempi recenti (XIX secolo) al sarcofago antico, rilavorato, della famiglia Molinari Cattaneo a Staglieno e a quello dello scultore Pietro Costa (1849-1901) nel cimitero di Celle Ligure.

In questa ottica il pezzo antico diviene il sigillo, la patente di eroe, con cui viene riconosciuto il defunto da parte del Comune e di tutta la comunità.

2. *L'antiquaria e l'erudizione: secoli XV-XVIII*

Con l'Umanesimo e il Rinascimento le grandi famiglie ricercano le antichità non più a gloria del Comune o della Chiesa, ma per esaltare il proprio albergo; i più attivi in questi traffici sono i Giustiniani, che amministrano Chio e ne gestiscono il monopolio dell'allume.

In una lettera del 2 luglio 1440 il cancelliere della Repubblica Jacopo Bracelli commissiona ad Andreolo Giustiniani (1385?-1456) pezzi di Fidia e di Policleteo per la propria dimora

« ... si quis vero casus effecerit ut huiusmodi statuarum copia tibi sit, tunc patiar ut, electo aliquo phidiaco vel policletico opere, meas edes, que tue sunt, exornes » (Genova,

Biblioteca Civica Berio, ms. *Iacobi Bracellei et aliorum clarorum virorum epistolae et orationes*).

Andreolo, per potere soddisfare le richieste che gli vengono rivolte da parenti ed amici, si serve come procacciatore anche di Ciriaco d'Ancona, che soggiorna a Genova nel 1432 e nel 1449 e che a lui si rivolge come *incomparabili amico suo*. A sua volta il Giustiniani è un appassionato collezionista di medaglie, monete, marmi antichi e codici, approfittando della caduta di Bisanzio e della dispersione del relativo patrimonio librario. Tra i codici che giungono nelle sue mani, vi è il testo della Biblioteca di Fozio, ora a Venezia alla Marciana, e circa duemila volumi, che a dire di un suo discendente, costituivano la sua biblioteca personale. Utilizza parte di questo materiale antico e prezioso nelle sue relazioni, facendone dono a papa Eugenio IV, ma anche al Traversari, al Bessarione, a Niccolò Niccoli e a Poggio Bracciolini. Per i rapporti con gli umanisti della sua epoca, si serve di un frate francescano, Francesco da Pistoia, che non sempre porta a buon fine l'incarico, anzi vende a Cosimo de' Medici alcune sculture dirette al Bracciolini. Anche Ambrogio Traversari in una lettera del luglio 1435 si lamenta con il Giustiniani di non avere ricevuto tutti e cinque i codici inviategli sempre tramite Francesco da Pistoia: è evidente che Andreolo, grazie ai suoi commerci e alle sue conoscenze, può ottenere opere antiche e preziose, ma non sempre queste arrivavano a destinazione per la 'disonestà' del suo corriere.

Alla ricerca, soprattutto di monete antiche, si collegano anche i nomi di Eliano Spinola di Luccoli, di Giuliano Lomellini, di Nicolò Cebà.

Ad Eliano Spinola, 'antiquario' e procacciatore di antichità per papa Paolo II, si lega l'arrivo a Genova di una lastra del Mausoleo di Alicarnasso, una delle sette meraviglie del mondo antico a cui lavorano i grandi scultori del IV sec. a.C. e fra questi Skopas; la lastra dalla famiglia Spinola passa nel XIX secolo nella collezione di Giancarlo Di Negro, imparentato tramite la figlia Laura con gli Spinola, per poi approdare al British Museum di Londra.

Con la perdita delle colonie in Oriente, le famiglie genovesi sono costrette a rivolgersi a Roma, che da secoli è una cava di materiale antico a cielo aperto; si rivaluta la storia e la nobiltà della città eterna, capitale di un impero ma anche della cristianità, luogo primigenio a cui si possono fare risalire le proprie illustri origini.

Così la gran ricerca e richiesta di oggetti greci e romani trasforma l'antichità in 'status symbol' con cui si affermano, in un mondo di mercanti,

le proprie nobili origini fino ad arrivare ad inventarsi discendenze se non mitiche per lo meno imperiali. Infatti la famiglia Peloso Cepolla – banchieri ed usurai – fa dipingere nell’atrio della dimora avita di Albenga un’immagine dell’imperatore Proculo (280-281 d.C.), da cui dichiara di discendere e non importa se questo imperatore sia stato un usurpatore subito sconfitto.

Si deve a questo nuovo modo di appropriarsi dell’antichità l’utilizzo e la creazione ex-novo, in statuaria ed architettura, di numerosi ritratti di imperatori romani, scelti in base alla descrizione contenuta nella Vita dei Dodici Cesari di Svetonio, testo già noto dal Medioevo ed adoperato come modello per le agiografie. Busti antichi o all’antica adornano i palazzi genovesi e liguri, trasformandosi in elementi decorativi di atri, di sovrapporte od inseriti a decoro dei montanti e delle architravi dei portali, ed addirittura nei soffitti.

La documentazione migliore si coglie visitando i palazzi di via Nuova e via Nuovissima e del centro storico di Genova, le ville genovesi, ma anche quelli di Albenga e di Chiavari: qui statue e busti entrano a fare parte integrante della decorazione di interni e di giardini, tanto che nel palazzo Costa di Albenga i profili degli imperatori ‘buoni’ si affacciano dai cassettoni lignei di un soffitto. Non a caso questa estrema esaltazione dell’antichità: si tratta della casa di quell’Ottavio Costa (1554-1639), banchiere di papa Gregorio XV e di papa Innocenzo IX, a cui sono intestate una buona parte delle licenze di esportazione di antichità da Roma tra la fine del ’500 e l’inizio del ’600. Mecenate protettore di Caravaggio e Reni, seguendo la moda invalsa anche a Roma nel decorare i palazzi nobili, utilizza i marmi antichi e all’antica non solo a decoro delle case di Albenga (palazzo Costa e palazzo di Piambellino) e di Genova (via della Maddalena), ma anche come mezzo di scambio di favori, non disdegnando neppure di farne commercio. Infatti i marmi elencati nell’inventario per l’istituzione della primogenitura (1629) sono diversi ed in numero inferiore rispetto a quelli registrati a suo nome nelle licenze di esportazione. In queste licenze compaiono anche nomi di altri genovesi, alcuni dei quali non lasciano tracce come collezionisti in proprio, essendo evidentemente dei ‘mercanti di antichità’. Sintomatica è l’intricata vicenda delle 12 o 15 statue antiche comperate da Tomaso Pallavicini a Roma, dove si reca per incarico della Repubblica tra il 1573 ed il 1585. Nonostante che siano da lui legate ad un fedecommissso, nel 1639 vengono trasferite nella villa di Sampierdarena di Paolo Gerolamo Pallavicini, a saldo di un credito con gli eredi di Tomaso. In realtà le statue, sottoposte a restauro, vengono comperate da Francisco de Melo, ambasciatore spa-

gnolo a Genova, per le collezioni di Filippo IV. Non giungeranno mai in Spagna, poiché de Melo, trasferito nelle Fiandre e non volendo pagare il restauro ed i ben più costosi nuovi piedistalli marmorei, le ricede in conto debito ai Pallavicini nel 1645, i quali fingendosi semplici intermediari del de Melo le rivendono o per meglio dire le cedono a saldo di un debito a Filippo Maria Balbi e a suo cognato Agostino Airolò. Contro questi ultimi si apre una causa da parte di Antoniotto, nipote di Tomaso Pallavicini, che ne rivendica il possesso per fedecomesso, ottenendo dal Magistrato la restituzione delle statue ma non i nuovi piedistalli. Queste sono riportate nella villa sampierdarenese, ma pochi anni dopo, nel 1660, risultano già in mano a diversi personaggi-prestanome strettamente legati da interessi e commerci con il Balbi.

L'utilizzo dell'antico a scopo autocelebrativo raggiunge la massima espressione con Andrea Doria nel palazzo di Fassolo e nell'abbazia di San Fruttuoso di Capodimonte; non solo più marmi antichi riutilizzati, come i sarcofagi di Endimione e di Achille a Sciro, ma addirittura temi romani tradotti in pittura nella Loggia degli Eroi del Palazzo del Principe, sulla scia dell'esempio di Giulio Romano a Mantova.

Nel frattempo, verso la metà del XVI secolo, si iniziano a riscoprire le vestigia di alcune antiche città liguri: ad Albenga il domenicano Gio Giacomo Salomonio (1509-1572) raccoglie materiale archeologico proveniente dalla ricostruzione delle mura cittadine (1553), tra cui monete, vasi, una testa marmorea femminile, un'epigrafe di Caracalla; la sua attività viene continuata da Alessandro Costa (1555-1623), fratello di Ottavio, abate del monastero della Gallinaria, che costituisce una ricca collezione di vasi antichi, di cui unica traccia, sebbene sommaria, resta un elenco inventariale nell'archivio della famiglia, presso l'Archivio Storico di Albenga.

Un caso particolare è Luni, l'antica città nota a Dante (*Paradiso*, XVI, 73-78) e a Petrarca (*Familiari*, V, 3,4), visitata nel 1442 da Ciriaco d'Ancona, che ne trascrive le iscrizioni: si trasforma in area di raccolta di 'anticaglie' per la collezione di Lorenzo il Magnifico che si serve per gli acquisti dei governatori di Sarzana e degli umanisti locali, tra cui Antonio Ivani:

« Stautarum excisa capita quator comperimus. Unum super Turri quidam, naso carens. Tria parieti cuiusdam ecclesiae affixa, quae muliebria esse videntur ... » (Lettera del 19 giugno 1476 a Bernardo Rucellai); « Si alia inveniemus, ad quae datur opera, transmittentur ad te, assignanda Laurenzio » (Lettera del 7 marzo 1474 a Donato Acciaiuoli).

Il sarzanese cardinale Calandrini, fratello di Nicolò V, pur accusato di avere depredato la città dei suoi marmi, leva una voce a difesa delle antichità lunensi, affinché cessi la spoliazione selvaggia: *ne de marmoribus, aut de lapidibus quae sunt in reliquiis murorum civitatis Lunae, quicumque pro quacumque fabbrica ferre presumat* (lettera di accompagnamento al breve di Pio II del 7 aprile 1461, indirizzata al Capitolo Lunense).

Spogliata di quanto poteva essere asportato, nel XVI secolo Luni è un vero e proprio cantiere di scavi per recuperare antichità, che vengono disperse presso eruditi locali di Sarzana, di Ortonovo e di tutta la zona.

Tutti questi oggetti ed ‘anticaglie’, la cui notorietà è strettamente legata al possessore, sono considerati più delle curiosità o rarità che testimonianza del mondo antico tale da lasciare un’impronta profonda sulla società dell’epoca.

Unica eccezione è il ritrovamento casuale della Tavola del Polcevera nel 1506, che da subito suscita interesse e viene considerata una documentazione ufficiale della grandezza e dell’antichità della Repubblica Genovese, assumendo così una valenza pubblica e politica. Infatti in questi anni la Repubblica cerca di ottenere la supremazia sul Genovesato e quindi la Tavola con la *Sententia Minuciorum* che sancisce la supremazia di *Genua* sui *Vituri* *Langenses* viene strumentalizzata proprio per dimostrare la fondatezza storica di tali pretese:

« Sono già mille ottocento ventiquattro anni che Genoa aveva presidenza sul paese circostante ... et ciò appare apertamente per una tavola di bronzo (bellissima anticaglia) che si trovò l’anno mille cinquecento sei in la valle di Pocevera » (A. GIUSTINIANI, *Annali*, 1520).

La Tavola è così salvata dalla fusione ed i Padri del Comune deliberano che venga collocata, visibile a tutti, in Duomo presso la Cappella di S. Giovan Battista (Archivio Storico del Comune di Genova, *Magistrato dei Padri del Comune*, cartulario 1001).

Con la moda delle ville aumenta la richiesta dei pezzi scultorei antichi, utilizzati anche a decoro dei giardini; il patriziato colto che fa parte delle diverse Accademie sorte in Liguria a imitazione dell’Arcadia di Roma, e tra questi la famiglia Imperiale, si distingue utilizzando il giardino con il suo arredo di statue antiche e all’antica come palcoscenico aperto per ambientarvi opere di Chiabrera come la *Gelo*pea, quando non addirittura i propri componimenti letterari. Infatti se Vincenzo Imperiale nel 1629 compera a Roma

« sei figure di marmi restaurate cioè li sei pianeti: Saturno, Giove, Marte, Mercurio e Luna alti palmi sette incirca, parte nude e parte vestite, con un amore e due fauni nudi di simile altezza con li torsi antichi rifatti e ritoccate modernamente, con braccia, gambe e teste rifatte con due teste con petti di Antonino ed Adriano imperatori, tutte restaurate modernamente e cose ordinarie; due figure seminude di Bacco e di un imperatore greco alte sei palmi incirca, con un Apollo e Meleagro nudo di tre palmi, con due testine con petti ordinari e tutte restaurate, con li torsi antichi e teste ed il resto moderne e tre altre figure di Venere, Bacco e Apollo con un villano vestito alto palmi sei a sette incirca con Amore in piedi ed uno a giacere, con quattro teste: due di donne antiche e due consolari e figure diverse e due altre figure diverse comperate in tutto scudi 500 » (Archivio di Stato di Roma, Licenza del 5 dicembre 1629)

già prima, nel 1611, Gio Vincenzo Imperiale nella decima parte del suo poema *Lo Stato Rustico* aveva ricreato l'immagine del giardino, ideale *paradiseion*, descrivendo i « marmorei corpi » che lo adornavano.

L'interesse degli Accademici ed esteti genovesi cede, però, il passo quando si devono pagare i pezzi antichi, per cui negli elenchi delle licenze di esportazioni si evidenziano sempre i restauri moderni e lo scarso valore delle antichità: « cose ordinarie ».

Ancora alla metà del XVII secolo, dopo la grande peste del 1656, una altro collezionista, ma soprattutto mercante ed imprenditore, Filippo Maria Balbi (1619-1704), compera o per meglio dire ottiene a saldo debito come nel caso dei Pallavicini, o per eredità da Stefano Balbi e dalla zia Francesca Lomellini, una serie di ritratti antichi e pseudoantichi che inserisce nella loggia nel suo palazzo di via Balbi, Strada Nuovissima; risulta molto evidente il compito dell'antichità di esaltare la famiglia, tanto che vi è un rimando chiaro e continuo di sottintesi con la decorazione pittorica delle volte e con le statue in gesso della grotta-ninfeo.

L'antico ormai non è più solo oggetto di un 'collezionismo familiare', ma serve per attestare il gusto, la cultura, la ricchezza e la generosità del suo proprietario; pertanto è importante per il collezionista che la sua raccolta, come appendice della sua autoaffermazione, venga tramandata e conservata dagli eredi. In tal senso è indicativa la vicenda di Vincenzo Giustiniani (1564-1637), il quale, privo di eredi, cerca vari sistemi di 'immortalità', fino a far pubblicare nel 1636 un'opera, la *Galleria Giustiniana*, che in due volumi deve raccogliere le incisioni delle statue antiche, vanto della sua collezione ed ornamento del palazzo di Roma, dove si è trasferito un ramo della famiglia genovese.

Con il diminuire dei pezzi antichi sul mercato, nel XVII ed ancora di più nel XVIII secolo si creano *pastiches*, busti e statue ‘all’antica’, senza che questo leda il concetto di autocelebrazione familiare.

Aumentano a Genova stessa, ma anche in altri centri liguri, officine di marmorari e scultori in gesso per rispondere all’esigenza dei ricchi committenti, i quali, come già nel secolo precedente gli Imperiali, devono provvedere al decoro del palazzo di città e delle ville.

Carlo Giuseppe Ratti (1737-1795) documenta l’attività di diverse botteghe sia di marmorari che di scultori in gesso: su nobile committenza questi artisti ricreano i busti dei Dodici Cesari:

« Diciotto busti di marmo bianco fé Domenico [Parodi] per certo nobile milanese che tanto piaquero che visti dal cavalier Lomellini che sei simili ne volle per il suo palaggio posto al Vastato ... » ed ancora statue ispirate all’antico: « [Jacopo Filippo Parodi] istudiando le belle fatture dé Greci e del Buonaroti ... modellò più e più volte il bel gruppo della Daffne con l’Apollo di Villa Borghese ... Nel cortile dé signori Mari in Campetto v’a di suo un Ercole in marmo con maestria lavorato »; « [Francesco Biggi] nel palaggio Brignole di Strada Nuova scolpi il bel gruppo di Remo e Romolo allattati dalla lupa... » (*Storia de’ Pittori Scultori et Architetti liguri e forestieri che in Genova operarono*, ms. del 1762 presso l’Archivio Storico del Comune di Genova, Molino 44).

Quest’attività non è limitata alla città di Genova, ma l’esigenza di esaltare l’antico lignaggio è sentita in tutta la Liguria: ad Albenga il palazzo Borea-Ricci è decorato con busti marmorei, dove l’antichità è testimoniata esclusivamente dalla presenza della corazza e della corona d’alloro in un clima culturale settecentesco che dimostra chiaramente un’attinenza con l’antico estremamente superficiale.

Ancora a Genova i giardini di numerose ville (Doria De Mari, Lomellini-Rostan, Serra, Durazzo-Rosazza, Durazzo Gropallo) vengono riprogettati tra il 1769 ed il 1787 da Andrea Emanuele Tagliafichi, architetto, ingegnere e progettista, scenografo e decoratore, inserendo nei parchi e nelle grotte-ninfeo statue a soggetto mitologico, busti di imperatori romani ed elementi architettonici classici come il teatro, ricreando l’antichità senza più l’impiego di pezzi originali ed adeguandola all’esotico. Pertanto nel giardino di Villa Durazzo-Rosazza ‘lo Scoglietto’ è possibile far coesistere il tempio in stile classico e la pagoda cinese. Si conferma il gusto genovese di esaltare, attraverso la decorazione e gli arredi, l’importanza della famiglia, non più legata strettamente alle nobili ed antiche origini, ma ora inserita nel grande circuito commerciale verso l’Oriente e le Indie.

Nel XVIII secolo con lo sviluppo delle scienze fisiche e la lontananza dal mondo antico, si avverte sempre di più, nella cultura italiana ed in particolare in quella ligure, una frattura tra il presente ed il passato, che si tende a colmare con l'erudizione. Nascono accademie sulla scia dell'Arcadia, dove fare sfoggio delle proprie conoscenze; le 'anticaglie' non più rarità o curiosità vengono trasformate in oggetti su cui esercitare e dimostrare la propria erudizione: a Genova nasce così l'Accademia dei Mesti.

Non si sottrae a questo clima culturale neppure il sarzanese Bonaventura De' Rossi (1666-1741): pur avendo la fortuna di conoscere Luni, di descriverne i ruderi « il coliseo; la piramide di viva pietra, i capitelli spezzati, i basamenti e le colonne, le statue consolari con toga e stuola in spalla ... » e di trascriverne le epigrafi (*Collettanea copiosissima di memorie e notizie istoriche appartenenti alla città e provincia di Luni*, Archivio di Stato di Torino, ms. T IV,2), non indaga gli usi ed i costumi, la vita dell'antica città, ma si attiene a far sfoggio della sua cultura. Così tra gli studiosi locali ed il De' Rossi, con la partecipazione anche di personaggi illustri come il Muratori, nascono e si alimentano diatribe sul nome della città e sulla presunta origine etrusca.

A suggestioni erudite non è immune neanche Nicolò Maria D'Aste (1681-1776?) che si può ritenere il primo vero studioso della sua città, Albenga, avendone tentato un inquadramento storico. Come da tradizione familiare, colleziona reperti archeologici: questi provengono dalle tombe distrutte nel costruire il santuario di S. Maria di Pontelungo. I ritrovamenti risalgono al 1715-1722, prima delle grandi scoperte di Ercolano, Paestum e Pompei, prima delle winckelmaniane teorie sull'arte antica: è singolare che questo personaggio, pur imbevuto della cultura settecentesca – fu vice custode dell'Accademia dei Mesti ed iscritto dal 1720 a quella dei Riformati di Cesena – di fronte a dei 'lacrimatoi' si interroghi sulla loro funzione e sui costumi funerari dei Romani (*Componimenti storici-letterari dell'Accademia dei Mesti*, Archivio Storico di Albenga, ms. presso l'arch. D'Aste, Biblioteca, Filza 46).

Sul finire del secolo il gesuita genovese Gasparo Luigi Oderico (1725-1803), che si occupa anche di numismatica ed epigrafia, rappresenta bene gli interessi della cultura genovese: la grande erudizione basata sui testi classici e sulla lettura di iscrizioni, i numerosi contatti con la cultura 'ufficiale' – G. Piranesi, L. Lanzi, L.G. Marini – lo portano alla stesura di ben dodici volumi manoscritti (conservati nella Biblioteca Universitaria di Genova): vera-

mente l'Oderico è il rappresentante di quella cultura antiquaria contro cui in quegli stessi anni si scaglia Winckelmann.

Il panorama ligure non si discosta da quello italiano se non per essere meno rappresentato; alcuni personaggi, però, anche se forse in modo non completamente consapevole, anticipano alcune idee portanti dell'archeologia moderna, pur non essendo né eruditi né collezionisti.

Lo scetticismo che connota il pensiero di Gian Paolo Marana (1642-1693) espresso nella sua opera (*L'esploratore turco e le di lui relazioni segrete alla Porta Ottomana, scoperte in Parigi nel Regno di Luigi il Grande. Tradotte dall'Arabo in italiano da Gian-Paolo Marana*) gli consente di criticare razionalmente la cronologia biblica, comunemente accettata dagli studiosi per cui la storia doveva avere origine dalla creazione divina o dal diluvio universale.

Ancora alcuni anni dopo allorché Alessio Simmaco Mazzocchi (1684-1771), professore dell'Università di Napoli, edita le famose tavole bronzee di Heraklea, il cui ritrovamento aveva trovato eco presso tutti gli studiosi europei, si assiste al perdurare del fenomeno: l'Autore, pur sostenendo la greicità dell'Italia meridionale, si ricollega agli avvenimenti biblici per tracciare la storia della Magna Grecia: *Sane quidem, si sapimus, ethnicorum Taras haud profecto alius quam Tiras Iapheti filius ... fuisse videbitur* (*Commentarii in regii Herculaneensis Musaei aeneas tabulas Heracleenses*, c. 92).

Al dibattito sul mondo antico, per formazione professionale, è senz'altro estraneo l'ingegnere topografo Matteo Vinzoni (1690-1773), ma la sua attività, in particolare sul sito di Luni, resta a documento di un modo di fare cartografia e rilievo di una città antica. La precisione del disegno e la chiarezza del tratto fanno sì che quando il Promis condurrà a Luni la prima e vera campagna di scavo si servirà ancora delle piante del Vinzoni. Questa documentazione effettuata tra il 1747 ed il 1752 produce la prima pianta veramente archeologica di un sito antico sia nel suo complesso che nel dettaglio e soprattutto in relazione al contesto topografico. La stessa Pompei, in questi anni in cui fervono gli scavi e i ritrovamenti, è documentata da una serie di piante archeologiche solo parziali e non altrettanto esaustive.

Comunque ancora per tutto il XVIII secolo, fatta eccezione per scarse voci discordi, in Liguria prevale l'antiquaria e l'erudizione che occupa le menti colte in diatribe sovente sterili ed inutili in quanto non correlate ai dati e alla documentazione antica.

3. L'Ottocento: la sopravvivenza dell'antiquaria e la nascita delle scienze archeologiche

L'Ottocento è il secolo delle grandi invenzioni e soprattutto del tramonto dell'antiquaria e del sorgere delle scienze archeologiche, sebbene spesso con difficoltà e tentennamenti.

La prima metà del secolo mostra ancora forti legami con la posizione settecentesca, per cui erudizione e curiosità verso l'antico si riscontrano nelle guide, che ad uso dei turisti elencano le meraviglie della città:

« [Palazzo Durazzo, poi Palazzo Reale] il vicino salotto degli arazzi....Sopra di un altro [tavolino] v'ha il ritratto in busto di Vitellio, opera di antico greco (sic!) scalpello bastevole da per sé a decorare qualunque più nobile galleria » (*Descrizione della città di Genova da un anonimo del 1818*, Genova, Biblioteca Civica Berio, ms.IV.3.21).

Proprio questo ritratto di Vitellio rappresenta l'ultimo esemplare di quelle 'anticaglie' collezionate dalle nobili famiglie liguri per immortalare il casato ed il nome del nobile collezionista. In realtà la distanza dal mondo antico ormai è sancita ed è talmente definitiva che Marcello Durazzo (1790-1848), pur consapevole del pregio artistico dell'opera in suo possesso, non riesce a leggere tutti quegli elementi baroccheggianti nel trattamento del volto di Vitellio che sono una chiara denuncia della sua modernità (officina di P. Puget). Eppure Durazzo non era uno sprovveduto: possedeva una notevole collezione di disegni, in cui accanto a nomi liguri comparivano Michelangelo, Bronzino, Dürer, Tintoretto, Canaletto, etc.; era mecenate ed amico di artisti. Fu Segretario Perpetuo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, fondata dai Durazzo nel 1751, a cui lega « la testa antica, in marmo greco (sic!) di Vitellio esistente nel Palazzo di Strada Balbi ... » (testamento in Archivio dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, F.559, 32/1).

Anche Gian Carlo Di Negro (1769-1857), nella cui villetta si riunivano gli ultimi Arcadi genovesi e i Carbonari liguri, possiede una ricca e notevole collezione di pezzi antichi, che mette a disposizione dei visitatori, alcuni famosi come Stendhal e Sibilla Mertens che fu la prima estimatrice e valorizzatrice della già ricordata lastra del Mausoleo d'Alicarnasso.

Seppur non ligure se non per elezione, bisogna ricordare come esponente di questo modo di concepire l'antico, l'infelice ultimogenito di Vittorio Emanuele II, Odone (1846-1866), la cui collezione, però, segna una tappa importante nella cultura ligure. Infatti per volontà del Principe viene legata alla città e costituisce il nucleo più antico del Museo Archeologico di

Pegli; accanto a pezzi archeologici di svariata provenienza – doni, acquisti sul mercato antiquario italiano, reperti di scavo – vi sono monete antiche e non, vasi peruviani, oggetti persiani, una ricca quadreria ed una raccolta malacologica: il legante di questa collezione resta comunque la vivace curiosità di Odone ed il suo generoso mecenatismo anche verso gli artisti contemporanei.

In un clima romantico con un tentativo di rivalse della cultura ligure rispetto al resto d'Italia, si inserisce la figura di Federigo Alizeri (1817-1882) che, seppure interessandosi maggiormente di storia dell'arte, mostra attenzione per l'antico presente a Genova nelle diverse chiese medievali: a lui risale la prima segnalazione del reimpiego dei sarcofagi nella cattedrale ed inoltre entra nel vivo della discussione per la costituzione di un museo genovese. Come socio fondatore della Società di storia, geografia e archeologia (1846) e della Società Ligure di Storia Patria dalla fondazione (1857) viene incaricato nel 1873 di esaminare le proposte circa un Museo artistico-archeologico. Dimostra lungimiranza e capacità critica quando combatte la proposta di «accumunare in una collezione tutto quanto ha rapporto all'arte e all'archeologia ed anche alle altre cose per giunta che spettano esclusivamente alla scienza» (Processo verbale dell'adunanza del 27 maggio 1873, Archivio dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, vol. 22). Decreta con queste sue parole la fine ufficiale di quel collezionismo antiquario che tanta importanza aveva avuto nel conservare e tramandare i pezzi antichi, avulsi però dal loro contesto storico. Sono concetti nuovi, ancora non ben assimilati dallo stesso promotore che in altra precedente occasione, con occhio da antiquario, o forse bisognerebbe dire da esteta?, scrive a proposito del Palazzo di Giacomo Filippo Raggio:

«la splendidezza della famiglia volle aggiungere un pregio al palazzo col mescolare alle bellezze nuove le dotte antichità, ed è piacevole cosa, e comune a pochissimi il vedere tra i fiori e gli aranci della Galleria sorgere frammenti o statue di scalpello romano o greco. Sul primo ingresso non mancano siffatti marmi da cui pare che la privata dovizia tragga un non so quale carattere venerando, come un simulacro di Scipione l'Africano posto in capo alla prima scala» (*Guida artistica per la città di Genova 1846-1847*, Genova 1847³, I, p. 250).

In quegli stessi anni, intorno alla metà del secolo, potrebbe essersi formata la collezione genovese De Mari-Grüber, peculiare sia per pezzi, la maggior parte frammenti di sarcofagi, sia per collocazione, indizio di un cambiamento di sensibilità. Infatti non più a decoro degli spazi interni o dei

giardini molti frammenti erano murati nel casino-autorimessa ad imitazione del più noto e famoso esempio della romana Villa Doria-Pamphilij. La provenienza dei frammenti può essere riportata forse all'area sepolcrale tardo-antica scoperta nell'abbassare il livello stradale antistante la cattedrale di San Lorenzo (scavi 1837-1839).

Il collezionismo archeologico della seconda metà del XIX secolo è caratterizzato da un cambiamento di intenti, non più pezzi acquistati per esaltazione personale o familiare, ma elementi antichi provenienti da edifici ristrutturati o demoliti e da scavi spesso legati alle grandi trasformazioni urbanistiche. Lo scopo diventa conservativo e didascalico in un'ottica culturale tipicamente ottocentesca: è necessario preservare e far conoscere le proprie antiche origini anche per cementare e suggellare l'unità territoriale e la nascita del nuovo Stato Italiano, erede della grandezza di Roma.

In questo filone archeologico/antichista grandeggiano le figure di tre liguri, Gerolamo Rossi (1831-1914), il prevosto Giovanni Battista Schiappapietra (1822-1895) ed il canonico Cesare Queirolo (1809-1878). Il primo opera nel territorio di Ventimiglia raccogliendo marmi e testimonianze archeologiche, il secondo ed il terzo sono attivi rispettivamente ad Albisola e tra Vado e Savona. Dalla loro instancabile azione di 'raccoltori' traggono origine i nuclei museali di Ventimiglia, di Albisola e Vado, sebbene le loro collezioni non fossero esenti da scambi, doni o anche vendita di alcuni pezzi. D'altra parte in questi anni, anche tramite la mediazione di Santo Varni, sia in Liguria sia nel basso Piemonte, dove si muovono due canonici – a Novi Ligure Gianfranco Capurro, a Serravalle Costantino Ferrari –, esiste una fitta rete di contatti epistolari e diretti, per scambiare osservazioni, notizie e pezzi, in rapporto agli scavi che si vanno effettuando per la creazione della rete ferroviaria che deve unire la Liguria alla capitale Torino e poi alla Francia.

Alcuni marmi provenienti dalla Collezione Rossi vengono acquistati dai fratelli Daniel e Thomas Hanbury, i quali, sebbene stranieri, rappresentano per la Liguria una delle ultime espressioni del modo di rapportarsi con l'antico secondo un metro ancora antiquario. Infatti, proprio perché la ricchezza della famiglia, che si attesta con una villa presso il confine francese alla Mortola, trae la sua origine dal commercio del the e forse degli schiavi africani, Thomas Hanbury († 1907) sente la necessità di nobilitare la propria origine con acquisizione di marmi antichi a decoro degli spazi interni ed esterni della sua dimora. E nei giardini i marmi si mescolano a bronzi di provenienza cinese ed esotica, ripercorrendo quindi la strada decorativa indicata un secolo prima dal Tagliafichi per i giardini genovesi.

Figura chiave di un importante cambiamento nel rapportarsi con l'antico risulta essere lo scultore Santo Varni (1807-1885). Probabilmente la sua stessa attività artistica ed un rapporto diretto con l'uso ed il lavoro del marmo lo aiuta a considerare la scultura antica con un'ottica da tecnico e da estimatore; si aggiunga a ciò la sua presenza costante agli scavi che si stanno effettuando in Liguria, anche se spesso legati a rinvenimenti fortuiti. Nel suo studio a Genova, in via Foscolo 15, centro di incontro e di ritrovo di artisti ed intellettuali, si trovavano numerosi calchi di famose opere greche e romane: la Venere di Milo, l'Ercole Farnese, la Venere Medici, una Niobide, scene della colonna traiana etc. Il comportamento di Varni fuori dagli schemi borghesi dell'epoca ed il suo accorrere ovunque si scavi, gli procurano spesso commenti malevoli:

« Egli aveva la mania delle collezioni e diceva che per procurarsi un oggetto usava di questa tattica. 1° cercava di farselo regalare, 2° di cambiarlo con altri, ben inteso, di poco valore; 3° di rubarlo. Credo che fosse affetto da una specie di cleptomania. Io lo vidi più di una volta col fucile sulle spalle ed un cappellaccio girovagare per le parrocchie dell'alto Bisagno onde amoreggiava con qualche ceramica od altra anticaglia, e per il Novese onde procurarsi oggetti dai ruderi di Libarna » (M. STAGLIENO, *Biografie*, ms. presso la Biblioteca Berio, c. 103 r.-v.).

In effetti Varni fu sempre molto presente ed attivo:

« Non vi fu ai suoi tempi esplorazioni di antichità in Liguria a cui egli non abbia preso parte, promuovendo o aiutando i lavori di sterramento, recuperando cimeli trafugati o dispersi, prendendo appunti o disegni, compilando il diario dei lavori o l'inventario degli oggetti esumati. Era presente alla scoperta del sepolcretò romano presso la chiesa della Pace in Genova, come agli scavi di Libarna, alle esumazioni di Luni come a quelle di Vada Sabaudia e Alba Docilia; ai recuperi archeologici di Savignone come a quelli di Dertona, ai rinvenimenti di Ventimiglia come a quelli di Castelnuovo Magra » (V. POGGI, *Inaugurazione del busto del Prof. Comm. Santo Varni, XII luglio MDCCCLXXXVI*, in « Atti dell'Accademia Ligustica di Belle Arti », Genova 1896, pp. 54-55).

Tralasciando il tono eccessivamente encomiastico, si deve, però, sottolineare la modernità di Varni ed anche la sua magnanimità nel donare le collezioni al Comune di Genova, anche se poi le vicende testamentarie ne decretano in gran parte la dispersione. Forse fu l'ispiratore della decisione di Odone, di cui era intimo e consigliere negli acquisti e per questo il Principe dona a Genova tutte le collezioni affinché si crei un Museo, che poi avrebbe dovuto raccogliere anche il lascito Varni.

L'interesse dello scultore per il materiale proveniente da scavo risale agli anni giovanili (scavi chiesa della Pace 1825), ma risulta di nuovo presente ai ritrovamenti davanti alla chiesa di San Lorenzo (1839) e a quelli della necropoli romana di via della Consolazione (1863), a cui si aggiungono tutti gli scavi sul territorio ligure e a Libarna e a Dertona. La presenza fisica in loco, ma soprattutto l'abitudine di compilare delle osservazioni, una sorta di giornale di scavo corredato da disegni non solo di oggetti notevoli, ma anche di vetri, lucerne, anfore, ceramiche varie, che entrano a pieno diritto nelle sue raccolte, fanno di Santo Varni un archeologo moderno, sebbene ancora con i limiti dovuti al suo collazionare oggetti avulsi da un contesto storico. Dovrà passare circa un secolo prima che entri l'uso di conservare tutto il materiale proveniente da scavo, senza fare una scelta scartando i pezzi ritenuti non significativi.

A volte sembra che Varni sia spinto dal piacere o dalla vanità di intessere relazioni epistolari con i grandi studiosi a lui contemporanei, come L. Canina, G. Fiorelli, Th. Mommsen o con personaggi come il principe tedesco Federico Guglielmo che lo vuole guida per la visita di Libarna; a volte con spirito tra il civico ed il patologico insegue ed acquista pezzi antichi, come nel caso del nucleo di marmi lunensi provenienti dalla vendita della collezione Di Negro. Personalità complessa, quindi, quella del Varni, che attraversa tutto il secolo, ma forse proprio per il suo essere un artista resta isolato ed incide poco sulla cultura ligure, che, pur perdonandogli le numerose bizzarrie, tutto sommato lo ignora. Anche la sua presenza agli scavi, pur utile grazie ai suoi appunti (*Appunti di diverse gite fatte nel territorio dell'antica Libarna*, I-II, Genova 1866-1873; *Di un sepolcreto romano scoperto nel 1863 e di alcune altre antichità*, Genova 1869) e ai suoi taccuini manoscritti – ora presso il Museo Civico di Archeologia – non modifica minimamente il modo di condurli: si è di fronte, il più delle volte, a semplici sterri in aree a grandi dimensioni, come a Luni, o a recuperi più o meno frettolosi dei pezzi notevoli, i quali – più delle volte – vanno dispersi.

Si assiste ad un proliferare di scavi per tutto il XIX secolo, anche se la città di Luni resta senz'altro l'area più indagata, sebbene lo scopo sia ancora la ricerca di 'anticaglie'. Per lo meno questo è lo spirito, oltre alla necessità di impiantare un vigneto, che spinge il marchese Angelo Remedi ad avviare le prime indagini nel marzo del 1837 sull'area che si svelerà essere il *Capitolium*. La scoperta di resti di un portico laterizio, di un colonnato e dei piedi di una statua bronzea ebbe una tale eco anche al di fuori dei confini della

Liguria che gli scavi furono proseguiti, già ad agosto dello stesso anno, con finanziamenti da parte del re Carlo Alberto sotto la direzione di Carlo Promis (*Dell'antica città di Luni e del suo stato presente. Memorie raccolte da C.P.*, Torino 1838; la relazione di scavo verrà poi edita da G. SFORZA, *Il re Carlo Alberto e gli scavi di Luni* in «Giornale storico e letterario della Liguria», 1904).

I Savoia non sono nuovi a questa forma di mecenatismo: finanziano scavi a Cuma e a Capua, ma ancora una volta lo scopo è arricchire le collezioni di un nobile personaggio: il materiale infatti è fatto confluire nelle Raccolte dei Regi Musei di Torino, mentre l'area scavata fu ricoperta per poterla sfruttare come terreno agricolo. Il marchese Remedi continuò a scavare anche dopo il 1842 (*Scavi a Luni nell'autunno 1857*, Sarzana 1858; *Scavi a Luni nell'autunno 1858*, Sarzana 1859), anno del ritrovamento di «frammenti di un vasto bassorilievo in terracotta tutto a figure e costituente la decorazione del timpano di un frontespizio» (C. PROMIS, *Relazione dello scavo operato nell'area dell'antica città di Luni per ordine di S.M.*, Torino, Archivio di Stato); alla sua morte, nel 1882, la collezione venne venduta al Museo Archeologico di Firenze.

Ancora sul finire del secolo si svolgono scavi sempre molto a carattere personale che riscuotono pochissima eco al di fuori della Lunigiana: da un lato la contessa Piccini Benettini Gropallo fa condurre da Paolo Podestà un disastroso sterro sull'area della cattedrale paleocristiana (1890-1898), dall'altro l'industriale del marmo Carlo Fabbriotti nel 1880 riprende l'esplorazione della città, portando alla luce il teatro e liberando dalle macerie e dai crolli l'anfiteatro: con questi scavi sono andate perse molte notizie preziose sulla vita di questi due monumenti, poiché a differenza del Promis manca qualsiasi interesse per le strutture, che non vengono documentate né con schizzi né con piante.

Le scoperte lunensi, se per alcuni pezzi come il frontone fittile, ottengono di essere note nella letteratura dell'epoca (L.A. MILANI, *I frontoni di un tempio tuscanico scoperti in Luni*, in «Museo italiano di Antichità Classica» I, 1884, p. 94 e sgg.), nel complesso nella storia della cultura ligure restano molto marginali, poiché la Lunigiana è terra di confine, molto più vicina alla Toscana fin dalla divisione augustea.

Ben diverso il clima che traspare sulla stampa cittadina in relazione alla scoperta della necropoli preromana di via Giulia a Genova tra il 1898 ed il

1899, avvenuta casualmente per la creazione del nuovo spazio urbano di via XX Settembre e di piazza De Ferrari:

« Ripetiamo. La scoperta è per Genova nostra interessantissima, come quella che giova a recare non poca luce intorno alla nostra città nei secoli che precedettero la nascita di N.S. Già altre tombe d'epoca romana, erano venute in luce negli scavi praticati lungo il suolo stradale di via della Consolazione o Venti settembre, ma nessuna ebbe l'importanza della scoperta di ieri ... Raccomandiamo quindi la massima vigilanza » (« Il Cittadino » XXVI, n. 178, 28 giugno 1898) ed ancora « Sarà quindi bene che i lavori di scavo vengano eseguiti con la massima diligenza per evitare possibili guasti di preziosi ricordi storici » (« Caffaro » XXIV, n. 180, 29-30 giugno 1898) ed inoltre « Confidiamo che altri avanzi di quelle epoche lontane vengano in luce, per testimoniare così come Genova, fin d'allora, avesse tra gli antichi centri d'Italia quell'importanza di cui la storia di quell'età ci lasciò così scarse notizie » (L.A. CERVETTO, *Scoperte archeologiche. Negli scavi di Via Giulia*, in « Giornale Ligustico » XXIII, 1898, p. 240 ripreso anche da « Il Cittadino » XXV, n.182, 2 luglio 1898).

Ancora una volta, però, il Comune è impreparato e come per la donazione Odone e per il lascito Varni il materiale archeologico viene musealizzato con ritardo (1908), per subire poi per circa un trentennio spostamenti e dispersioni prima di approdare nei magazzini del Museo Archeologico di Pegli.

Non migliore sorte tocca ai reperti recuperati ad Ameglia e a Savignone (tombe a cassetta liguri) o al materiale proveniente dagli scavi del territorio intemelio. Infatti viene diversamente disperso: presso privati, a cui viene donato quando si tratti di personaggi emergenti, come il cav. Gio Batta Lanteri di Ventimiglia; raccolto per filoni tematici come le iscrizioni riunite dal sacerdote Giorgio Porro († 1886); diversamente riunito per essere oggetto di commercio antiquario. In tal senso il museo Daziano è indicativo di un modo di fare archeologia, che si acuisce nell'Ottocento e porta alla creazione del 'mestiere del tombarolo'.

Questo Museo fu costituito a Bordighera nell'albergo Beurivage di proprietà di Francesco Daziano († 1899), che raccoglie ed espone pezzi archeologici provenienti da tutto il territorio, ma anche acquistati a Roma, con l'unico scopo di attirare clienti e compratori:

« Nel vasto salone, già sede del pregevole museo, si hanno due riparti distinti con listelli a stampa: Scavi di Nervia, ed in quello posto a levante ho trovato un alto cippo in pietra coronato da una capace urna cineraria a coperchio ... Nel riparto opposto ... un bassorilievo con due figure accostate da eleganti fregi e baccelli in mosaico policromo ... Segue una preziosa serie di marmi iscritti ... Ed è importante aggiungere qui, che rende

agevole l'acquisto di tali oggetti, la tenuità del prezzo dalla Signora Olimpia Daziano Negri dimandato che è di lire settecento » (G. ROSSI, *Relazione al Sindaco di Ventimiglia*, del 24 giugno 1891).

Nonostante il prodigarsi del Rossi, buona parte di questa collezione viene dispersa, non acquisendola il Comune; per fortuna nel 1900 intervengono gli Hanbury, dietro sollecitazione dello stesso Rossi, ed acquistano marmi ed iscrizioni.

Grande difensore delle antichità intemielie fu proprio Gerolamo Rossi (1831-1914), che per la sua grande cultura di umanista ebbe incarichi ufficiali dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti: nel 1870 fu Commissario della Commissione Consultiva di Belle Arti; nel 1877 fu ispettore degli scavi e dei monumenti; dal 1868 fino alla sua morte collaborò con articoli e relazioni alla pubblicazione del Ministero *Notizie degli Scavi di Antichità*. Non fu, però, un vero archeologo né ebbe la tempra di Santo Varni, anche se a lui si deve la scoperta dell'antica *Albintimilium* ed in particolare lo scavo del teatro nel 1877 (« 4 ottobre 1877: Per ordine della Direzione Generale degli scavi di Roma do principio a regolari escavazioni nella proprietà del signor Biamonti a Nervia [Ventimiglia] e al terzo giorno scopro il Teatro Romano » - G. ROSSI, *Memoriale intimo di Girolamo, annotato da Leone Gasparini*, ed. Istituto Internazionale di Studi Liguri, Cumpagnia di Ventemigliusi 1983 -) e la scoperta della necropoli tra il 1880 ed il 1890.

Nonostante la sua passione e la veste ufficiale di 'ispettore del territorio' come non riuscì a far acquistare dal Comune la collezione Daziano e né fu in grado di tutelare il materiale proveniente dagli scavi, così non riuscì neppure ad evitare lo scempio del teatro, su cui una volta sterrato venne edificata un'abitazione da parte dei proprietari del terreno, i Biamonti, distruggendo per due metri di altezza i muri dell'edificio scenico. Per lo meno nel periodo medievale, quando su tanti teatri ed anfiteatri si riedificava, si sfruttavano le murature antiche senza distruggerle; invece in questi anni, in nome di un progresso mal inteso, si disprezza l'antico sostituendolo con un concetto di moderno che non è in grado di resistere ai tempi della storia.

4. *Tra Ottocento e Novecento: verso le scienze archeologiche*

Negli ultimi decenni dell'Ottocento si assiste ad un aumento di interesse per le antiche origini e l'archeologia, anticipato e preparato dalle diverse scoperte archeologiche e dal fervore culturale che tra il 1846 ed il 1857

porta alla creazione di circoli come la Società di storia, geografia e archeologia e la Società Ligure di Storia Patria. Si istituisce una Commissione per la conservazione dei monumenti storici e Belle Arti (1872) composta dai maggiori esponenti della cultura ligure (L.T. Belgrano, M. Dufour, G.B. Cevasco, F. Gandolfi, G. Isola, T. Carpineto, C. Rubatto, F. Alizeri, G. Morro, A. Merli, S. Varni, P. Resasco) con il compito di procedere alla catalogazione delle opere d'arte antiche e moderne della Liguria e del basso Piemonte; il questionario, indirizzato ai sindaci, viene spesso riempito negativamente: se da una parte c'è la sensibilità per le opere d'arte e la loro conservazione, le risposte dimostrano come ancora le pubbliche amministrazioni locali siano ottuse ed indifferenti, proprio in un momento in cui in Italia si assiste, grazie alle proposte di G.B. Cavalcaselle e di A. Boito, al dibattito sulla tutela, conservazione e restauro del patrimonio artistico ed archeologico.

Si è di fronte a diversi personaggi che si muovono in questo periodo e gettano le basi per uno sviluppo delle scienze archeologiche, che senza di loro non sarebbe stato possibile, anche se si perpetua l'abitudine a collezionare l'oggetto antico e a ricercare il reperto 'bello ed esotico'. Tardo esponente di questa cultura antiquaria è il cap. Enrico Alberto D'Albertis (1846-1932), che ai marmi antichi unisce le curiosità e gli oggetti raccolti nei suoi viaggi, per arredare ed abbellire a Genova il suo castello-dimora secondo lo stesso canone estetico che guida i fratelli Hanbury.

Tre personalità molto diverse per formazione culturale ed interessi nel campo dell'antico segnano profondamente lo sviluppo delle scienze archeologiche.

Alfredo D'Andrade (1839-1915), portoghese di origine, fu una personalità notevole e influente nella cultura ligure. Come pittore fece parte della Scuola dei grigi con Tammar Luxoro, fu docente dell'Accademia Ligustica, promotore e teorico del dibattito sulla nuova pittura, ma il suo ruolo più importante lo svolse dal 1885 nella Pubblica Amministrazione per la tutela del patrimonio culturale. Nella veste di Delegato per la conservazione dei monumenti del Piemonte e della Liguria percorse la regione, annotando, rilevando e documentando l'antico, benché il suo interesse principale, forse per una vena di romanticismo, fosse rivolto al Medioevo. Anche in ciò fu meritorio, perché fu promotore dell'interesse per l'arte e l'archeologia medievale, profondamente trasformata e mascherata dal Barocco. Si deve a lui in particolare lo studio ed il restauro del battistero di Albenga e di S. Paragorio di Noli.

L'incarico di Delegato lo porta a rendere conto del suo operato con atti amministrativi documentati con piante e fotografie (Torino, Museo Civico, Fondo D'Andrade): per la prima volta si ha una testimonianza ufficiale di quanto avviene a favore o a danno dei monumenti. Resta così la documentazione relativa alle chiese di S. Tommaso e di S. Michele di Fassolo a Genova sacrificate nel fervore della riurbanizzazione e della creazione di nuovi tracciati viari. In occasione delle Colombiadi (1892) riapre il dibattito sulla necessità di dar vita a un Museo Civico per le collezioni archeologiche.

Restano relazioni, alcune pubblicate su *Notizie degli Scavi di Antichità*, piante e numerose immagini fotografiche di siti e monumenti antichi: ad *Alba Docilia*, ad *Albingtonum*, ad *Albintimilium*, nell'isola di Bergeggi; è una documentazione ricca di particolari, di misure che servono oltre a testimoniare l'esistente a dimostrare la possibilità di restauro ed eventuali risultati. Infatti D'Andrade è influenzato dalla lezione di Viollet-le-Duc, favorevole ad un restauro che deve restituire al monumento le linee originarie. Può essere questa un'interpretazione discutibile, ma certo porta all'attenzione dei particolari e ad un tipo di restauro rispettoso dell'antico, ben diverso dal modo interpretativo con cui nei secoli precedenti i grandi artisti e gli artigiani avevano proceduto integrando soggettivamente i marmi antichi, come per il famoso gruppo del Laocoonte.

D'Andrade è presente e partecipa al dibattito culturale, sa attorniarci di studiosi, come A. Taramelli poi Soprintendente alle Antichità in Sardegna, utilizza metodi scientifici e comprende l'importanza della fotografia, si occupa di un periodo – il Medioevo – spesso trascurato e negletto in linea con la sensibilità culturale italiana. Tutto ciò, unito al suo essere artista, incide profondamente nella cultura ligure spesso sorda a quanto avviene nel resto della penisola; ora sulla scia dei suoi insegnamenti accoglie con favore ed alimenta l'architettura fantastica di Gino Coppedè (a Genova: castello MacKenzie, castello Bruzzo, villa Turke, palazzo Pastorino, palazzo Bogliolo, palazzo Zuccario, hotel Miramare, etc.).

Personalità completamente diversa, i cui interessi furono prettamente scientifici ed accademici fu Arturo Issel (1842-1922), che è uno dei personaggi più significativi della geologia italiana; entrato nell'Ateneo genovese vi percorse tutta la carriera dalla cattedra di Geologia e Mineralogia alla direzione del Museo Geologico dell'Università di Genova, da lui costituito. I suoi interessi scientifici lo spingono a conoscere direttamente il territorio e a frequentare le caverne dove accanto agli aspetti geologici, mineralogici si

scontra con la presenza dell'uomo e l'antropizzazione del suolo. Dal suo esame lucido e critico nascono le pubblicazioni *Liguria geologica e preistorica* (1892) e *Liguria preistorica* (1908). La sua funzione di direttore del Museo lo porta a preservare materiale e documentazione paleontologica, che altrimenti sarebbe andata dispersa. Si salva così l'attività di ricerca spesso diletantistica o autodidatta di alcuni 'studiosi', veri padri degli studi di preistoria ligure, che chiama a collaborare con lui, come don Deogratias Perrando, don Nicolò Morelli, Giovan Battista Rossi e Clarence Bicknell.

Si deve a don Perrando, parroco a Stella (Savona), una raccolta di manufatti litici preistorici provenienti dall'area tra Albisola e Sassello; un altro sacerdote Nicolò Morelli indaga diverse 'caverne ossifere' sparse nel finalese, dando inizio agli scavi delle Arene Candide e di Toirano (*Relazione sugli scavi eseguiti nella caverna Pollera situata nel Finalese (Prov. di Genova). Memorie*, in «Memorie della Regia Accademia dei Lincei», cl. Scienze morali, storiche, filosofiche 4, 1888, pp. 78-108; *Nota sulla Caverna della Bassua (Toirano). Sunto*, in «Atti Società Ligustica Scienze Naturali e Geografiche» 1, 1890, p. 71; *Resti organici rinvenuti della caverna delle Arene Candide, Ibidem*, pp. 273-317; 2, 1891, pp. 40-81 e 171-205).

Giovanni Battista Rossi invece individua numerose stazioni all'aperto (Sassello, Ponzone, Dego, etc.) e in grotta, tra cui i famosi Balzi Rossi e la grotta marina di Bergeggi.

A Clarence Bicknell si deve la conoscenza delle incisioni rupestri dell'attuale Parco Archeologico del monte Beigua e le prime proposte interpretative. Tutto il ricco materiale di documentazione e rilievo alla sua morte (1919) viene lasciato all'Istituto di Geologia.

Personaggio notevole nel mondo scientifico, attivo e presente in quello universitario genovese, Issel è erede del metodo che il marchese Lorenzo Pareto (1800-1865) adoperava per lo studio delle sezioni geologiche: l'indagine e la conoscenza diretta del terreno consentono di distinguere i diversi componenti e di leggere l'insieme di segni ed impronte lasciate dalla presenza umana. Si inizia così l'uso di un nuovo metodo, lo scavo stratigrafico, che trova anche in Giovan Battista Amerano uno sperimentatore alle Arene Candide (1873-1878). Con Issel quindi si introduce in Liguria il concetto di attenzione al terreno e di conseguenza di uno scavo stratigrafico e consapevole, lontano dal metodo finora adoperato, che consisteva nel semplice sterro per mettere in luce le strutture. Quasi contemporaneamente Giacomo Boni stava conducendo a Roma, con metodo stratigrafico, gli scavi nel Foro

Romano, servendosi anche del sussidio della geologia, ma restando una voce isolata e non compresa dalla cultura archeologica ufficiale.

Da questo metodo che porta direttamente al contatto con il materiale preistorico, prende anche l'avvio un filone di studi, non più accentrato sulla romanità, quanto piuttosto sul tema delle origini dei Liguri. Il dibattito sul ligurismo si accentua nei primi decenni del Novecento, anche con il contributo di Gaetano Poggi (1856-1919), figura di studioso spesso sottovalutata e parzialmente misconosciuta, anche se rivestì numerose cariche pubbliche. Fu assessore al Comune di Genova e a lui si deve l'istituzione, primo esempio in Italia, di un Dicastero comunale alle Belle Arti. Diversamente dai suoi contemporanei D'Andrade ed Issel, restò molto più a margine nel quadro culturale ligure.

I suoi interessi alpinistici, l'attenzione per il dialetto e la toponomastica lo portano a creare un metodo di indagine da lui stesso definito 'storico-alpinistico', che gli attira molte critiche dal momento in cui lo applica alla lettura della Tavola del Polcevera (*Genoati e Viturii*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XXX, 1900). Questo metodo si basa sull'indagine e sulla verifica diretta con un concetto che preannuncia l'indagine archeologica, a cui associa una profonda conoscenza delle lingue classiche e della toponomastica. Gli si oppone e con maggior successo il sistema di un Francesco Podestà che, pur non prendendo diretta visione dei luoghi, scrive di archeologia e soprattutto di topografia antica servendosi esclusivamente dei documenti storici (*Escursioni archeologiche in val Bisagno*, Genova 1878; *Il colle di Sant'Andrea in Genova* in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XXXVII, 1901).

Poggi giunge a delle conclusioni che per l'ottica del tempo risultano insostenibili, perché cerca, senza potere usufruire dei necessari supporti archeologici, di dimostrare l'esistenza di un forte sostrato preromano e la grandezza della Liguria preistorica, come peraltro stava emergendo dalle ricerche di Issel e del suo gruppo. Si trova, quindi, ad essere in netto contrasto con la scuola di studi che vede in Luigi Tommaso Belgrano e nel suo omonimo Vittorio Poggi i più accreditati esponenti in Liguria secondo i quali è impossibile e 'disonesto' avanzare ipotesi in assenza di fonti storiche ed archeologiche. Vittorio Poggi (1833-1914) è l'antesignano dell'omonimo Gaetano, poiché, partendo dalla lettura delle epigrafi, legge la storia. Fondatore della Società Storica Savonese e Presidente della sezione archeologica, si prefigge lo scopo di rivalutare la storia cittadina e del Ponente ligure,

riscoprendo gli insediamenti preromani e romani (*Vada Sabatia*): si tratta di documentare con prove inconfutabili la storia di Savona e del suo territorio.

Gaetano Poggi, invece, anche nella sua opera di maggior respiro (*Genova preomana, romana e medievale*, Genova 1914) crea un'immagine di Genova che può rivaleggiare con Marsiglia ed Ostia e le cui origini, anche nel nome, sono da ricercare nel mondo greco. Certo una tesi difficile da sostenere all'inizio del XX secolo in un ambito di romanità imperante, ma fortemente intuitiva come le ricerche e le scoperte archeologiche di questi ultimi anni fanno via via emergere: se non la greicità, per lo meno la forte presenza greca lungo la costa e l'inserimento della Liguria in una corrente di traffico marittimo verso Occidente a partire dall'VIII-VII sec. a.C.

Fu un personaggio scomodo e controcorrente: in un momento storico in cui prevale la tesi di Orlando Grosso che vuole il restauro integrale a tutti i costi, Poggi cura gli scrostamenti dei palazzi del centro storico di Genova per portare alla luce logge, bifore, archetti – l'aspetto medievale della città –, senza mai intervenire sulle strutture e ricostruirle. In questo recupero agisce anche come archeologo, poiché ritiene che l'impianto medievale coincida con quello romano. In questo caso la sua logica e capacità di osservazione gli consentono di avere una visione che verrà parzialmente confortata dalle scoperte di questi ultimi quarant'anni.

Nella veste di assessore ottenne forse il migliore risultato per l'archeologia ligure, anche se fu escluso dall'organizzazione delle Colombiadi (1892): mentre nel 1891 Vittorio Poggi venne eletto Commissario per le Antichità e Belle Arti a Genova con il compito di curare la Mostra dell'Arte per il 1892, sarà poi Gaetano, dopo tante diatribe e vicissitudini, a fondare in modo stabile a Palazzo Bianco un Museo Civico di Storia ed Arte (1908). Le prime due sale organizzate cronologicamente, e non una semplice esposizione di oggetti e curiosità, accoglievano i materiali archeologici e soprattutto i recenti ritrovamenti della necropoli di via Giulia, i cui vasi a figure rosse lo confortano e lo confermano nella sua tesi:

«Un altro rilievo scaturisce dallo studio di questa suppellettile archeologica ed è la preponderanza dell'elemento greco nella nostra civiltà primitiva; fatto questo che trova conferma nello studio del dialetto ligure, e nella storia dell'espansione greca sulle sponde d'Italia» (*Genova, Palazzo Bianco. Museo di Storia e d'Arte*, Genova 1908, p. 5).

5. *Il Novecento: archeologia e scienze archeologiche*

Il primo decennio del Novecento vede l'archeologia assurgere a scienza accademica; dopo un quarto di secolo, in cui considerata come ancella della filologia era stata insegnata più che dignitosamente da un latinista, Francesco Eusebio (1852-1913), per la prima volta l'Ateneo genovese bandisce una cattedra autonoma chiamando Alessandro della Seta (1879-1944). Questa operazione avrebbe potuto portare importanti conseguenze nella cultura ligure grazie alla struttura intellettuale di Della Seta. Invece, sia per l'interruzione dovuta alla prima guerra mondiale, sia per la nomina nel 1919 a Direttore della Scuola Archeologica Italiana di Atene e quindi al trasferimento definitivo di Della Seta a Roma nel 1926, questo avvenimento resta privo di conseguenze positive. Se mai al contrario, si può fare risalire a questo momento l'origine della incomunicabilità tra l'archeologia accademica e quella militante, che, salvo poche eccezioni, caratterizza in Liguria gran parte del XX secolo.

D'altronde, la stessa presenza della Soprintendenza alle Antichità per il Piemonte e la Liguria, anche se può contare su personaggi come Piero Barocelli che tra il 1915 ed il 1919 scava la necropoli di Ventimiglia già individuata dal Rossi, sortisce gli stessi risultati della cultura ufficiale universitaria: non riscuote attenzione a livello locale, ma anzi a volte viene recepita come un fardello burocratico.

Durante il ventennio fascista l'imperante romanità e l'accentramento degli studi sulla capitale non favoriscono il sorgere di nuove iniziative e in Liguria si continuano a livello a volte amatoriale a trattare i temi cari all'archeologia di fine Ottocento: l'origine di Genova e dei Liguri ed il ligurismo.

Erede della cultura erudita e di quel filone storico, che ha visto Luigi Tommaso Belgrano suo massimo esponente, è Ubaldo Formentini (1880-1958), giurista di formazione. Nei suoi studi segue sempre un taglio storico fin dal 1923 allorché, nominato Direttore della Biblioteca Civica, dell'Archivio Storico e del Museo della Spezia, inizia ad occuparsi essenzialmente della storia antica e medievale non solo della Lunigiana ma anche di Genova, proponendone un'origine sinecistica su modello straboniano. Nella sua veste di Direttore ottiene che il Comune della Spezia acquisti la collezione Fabbriotti, salvando così dalla dispersione e dall'oblio parte del materiale proveniente dagli scavi di Luni.

Due sono i principali meriti di Formentini: avere posto in evidenza l'importanza della ricognizione topografica da lui condotta soprattutto

nell'area della Lunigiana ed avere promosso, insieme al suo giovane allievo Nino Lamboglia, la creazione del primo nucleo di quello che poi diverrà l'Istituto Internazionale di Studi Liguri (1931).

Appartenente alla stessa formazione culturale è Teofilo Ossian De Negri (1905-1985), i cui interessi ad ampio respiro vanno dall'archeologia alla storia dell'arte, alla storia. Erede anche delle esperienze naturalistiche del secolo precedente è sempre molto attento all'ambiente e alla natura fisica che ha condizionato l'antropizzazione della Liguria. Un altro elemento su cui si basano i suoi studi archeologici, in particolare una rilettura della Tavola del Polcevera è l'utilizzo e l'interpretazione della toponomastica.

Questi due elementi, ambiente e toponimi, si ritrovano e si intrecciano come caratteristica dell'archeologia ligure per tutto il secolo. Infatti su questa linea storico-topografica si inserisce anche l'attività di Leopoldo Cimaschi (1927-1999), il cui interesse è rivolto soprattutto al tardoantico e al medioevo. Ha il merito, scavando all'isola del Tino e alla Villa romana di Bocca di Magra (La Spezia) di tenere vivo l'interesse per il Levante, dove meno era forte la presenza e l'influenza culturale dell'Istituto di Studi Liguri. In questa sua operazione non fa altro che ampliare ed arricchire l'operato di De Negri, a cui si deve anche la fondazione del « Bollettino Ligustico per la storia e la cultura regionale » (1949). Nel titolo stesso si legge un altro tema vivo nella cultura ligure di metà secolo, in anticipo di diversi decenni rispetto alla cultura ufficiale: mantenere vivo l'interesse sul territorio, sulla questione e sulla diffusione dell'ethnos ligure.

Questo problema diventa il punto di partenza di un'altra figura di studioso, che insieme a Luigi Bernabò Brea occupa un posto di rilievo nella cultura non solo ligure ma internazionale. Nino Lamboglia (1912-1977) inizia giovanissimo e a lui si deve la costituzione dell'Istituto Internazionale di Studi Liguri, alla cui guida resta fino al 1977. È una figura poliedrica per interessi ed attività, dalla preistoria al medioevo, alla storia, alla storia dell'arte, all'epigrafia, al restauro. Il suo grande merito fu di vedere ed intraprendere nuove strade, che hanno fortemente contribuito allo sviluppo delle scienze archeologiche a livello nazionale ed internazionale. Erede anche della cultura ottocentesca, ha sempre molto presente il problema delle origini e della diffusione dei Liguri; è indicativo il titolo dato ad un Convegno in sua memoria "Dall'Arno all'Ebro" (1982) per sottolineare la diffusione che Lamboglia attribuiva ai Liguri.

Di contro ha molta incidenza sulla cultura locale; infatti l'Istituto di Studi Liguri, attivo soprattutto nel Ponente ma con sezioni in tutta la Liguria ed il basso Piemonte, è ancora oggi vitale e si rapporta strettamente con il territorio, conducendo scavi, organizzando convegni, mostre, incontri culturali e tenendo viva una tradizione didattica, che Lamboglia inizia nel 1947. Interviene in diversi campi delle scienze archeologiche, trasformando la metodologia di scavo o per meglio dire adottando finalmente una metodologia che, sebbene lentamente, si impone a livello nazionale favorita dall'arrivo in Italia del metodo Harris negli anni '70.

Nel 1938 inizia a Ventimiglia, la mitica *Albintimilium* di Gerolamo Rossi, una serie di campagne di scavo (1938-1940); favorito dal fatto che Bernabò Brea è Soprintendente alle Antichità della Liguria, resa nel 1939 finalmente indipendente da quella del Piemonte, adotta la logica stratigrafica dell'Istituto di Paleontologia Umana, rappresentato in Liguria dal barone Gian Alberto Blanc. In contemporanea nel 1940 Bernabò Brea e Luigi Cardini riprendono gli scavi alle Arene Candide, applicando il metodo stratigrafico sia ai livelli preistorici sia a quelli storici e scoprendo la famosa sepoltura paleolitica del Principe (1942).

Partendo dal concetto di deposito archeologico, ossia che ogni cambiamento di terreno per composizione, colore, compattezza rappresenta una diversa azione umana o naturale, Lamboglia procede a scavare per tagli di terreno e a documentare con piante e sezioni, ottenendo una visione tridimensionale dello scavo. Il suo credo è:

« scavare stratigraficamente ogni metro di terreno, passare al vaglio e raccogliere tutto ciò che è rappresentativo di un'età e di una "facies", anche se ridotto in minuzzoli; studiarlo infine e pubblicarlo pazientemente con lo studio e con il disegno di ogni particolare, in stretto rapporto con le osservazioni compiute durante lo scavo » (*Gli scavi di Albintimilium e la cronologia della ceramica romana. Campagne di scavo 1938-1940*, Bordighera 1950, p. 6).

Il sottolineare l'importanza di far conoscere al meglio e al più presto i risultati della ricerca è un altro dei grandi meriti di questo studioso, anche se spesso ancora oggi si tende a dimenticare questo insegnamento: « Lascio come a tutti accade molti debiti scientifici insoluti, ma poche cose ultimate e non pubblicate » (*Testamento*, in « Rivista Ingauna Intemelia », XXXI-XXXIII, 1976-1978, pp. 214-216).

Lo studio attento del materiale (ceramica campana a vernice nera, terra sigillata 'chiara') consente, inoltre, a Lamboglia di creare delle griglie cro-

nologiche fondamentali, su cui si baseranno gli studi posteriori e la cronologia di molti scavi italiani e non. Sempre lo studio del materiale ceramico lo porta a individuare e datare la produzione tardoantica e medievale, rivoluzionando le interpretazioni degli scavi che si stavano conducendo in quegli anni (Convegno Liguria-Provenza, Fréjus 1957 e Grasse 1968). I suoi lavori ad Albenga – S. Calocero e Battistero –, a Riva Ligure, a Finale Ligure e a Noli pongono le basi dell'Archeologia medievale in Italia, accolta abbastanza tardi nel novero ufficiale delle discipline archeologiche; solo nel 1971 l'Ateneo genovese per primo istituirà per Lamboglia una cattedra di Archeologia medievale.

Fu iniziatore anche dell'archeologia subacquea con lo scavo della nave romana di Albenga (1950), inventando nuove attrezzature, affinando tecniche di scavo ed applicando quanto veniva via via perfezionando a Giannutri, a Spargi, nel golfo di Baratti. Dalla sua attività, conoscenza, interdisciplinarietà e collaborazione con studiosi stranieri come Fernand Benoit nasce il moderno DRASSM, centro di archeologia sottomarina con sede a Marsiglia.

Nonostante che dalla cultura italiana a lui contemporanea sia scarsamente considerato, il suo insegnamento e gli annuali Corsi di scavo stratigrafico, portati avanti ininterrottamente dal 1947, incidono su una generazione che tra gli anni '60 e '70, in un momento particolarmente favorevole per la cultura archeologica italiana, si stanno formando. Sono indicative e chiarificatrici le parole di Andrea Carandini, che ha preso parte ad uno di questi corsi:

« Lamboglia aprì l'epoca della nuova archeologia, non più solo storico-artistica ed anti-quaria, ma anche tipologico-stratigrafica sul campo. Lo scavo di Albintimilium è la prima indagine moderna in Italia.....L'internazionalismo di Lamboglia era limitato sostanzialmente a soli tre paesi: Italia, Francia, Spagna. Ma entro questi confini il suo lavoro fu profondo e ha lasciato tracce indelebili: la messe di allievi » (*Ricordando Lamboglia*, in « Rivista Studi Liguri » LI, 1985, pp. 283-285).

Lentamente e con fatica il messaggio di Lamboglia si fa strada nella cultura italiana, mentre è accolto immediatamente in Liguria, favorito anche dai fortunati scavi che conduce non solo ad Albenga e nel Ponente, ma anche a Chiavari, a Genova nell'immediato dopoguerra (S. Maria di Passione, piazza Cavour), dalla precedente esperienza ottocentesca geologica e preistorica, e dalla presenza di Luigi Bernabò Brea (1910-1999).

Sebbene ligure, la sua permanenza sul territorio fu troppo breve, ma non per questo meno significativa. Nominato primo Soprintendente della

Liguria, dopo una breve parentesi come docente di Archeologia classica all'Università di Genova, nei due anni che ricoprì l'incarico prima di essere trasferito a Siracusa operò in modo fondamentale nella cultura ligure, sia appoggiando il lavoro di Lamboglia, sia conducendo insieme a Luigi Cardini gli scavi alle Arene Candide. In particolare il metodo da lui applicato, attento a raccogliere tutti i dati e le evidenze, ha consentito quasi cinquant'anni dopo questo scavo di riprenderlo in mano effettuando esami ed analisi archeometriche all'epoca ancora ignote. Giuseppe Isetti e Milly Leali Anfossi sono stati i più diretti eredi di questo metodo in campo preistorico, prestando molta attenzione ai dati naturalistici.

A questa impostazione si può far risalire la nascita dell'archeologia ambientale in Liguria, dove viene attuata prima e con maggior interesse rispetto al resto della penisola italiana, legata ancora ad un modo di fare archeologia di tipo tradizionale con un forte taglio storico-artistico.

Grande merito di Bernabò Brea fu organizzare, nella Villa Durazzo Pallavicini di Pegli, il Museo Civico di Archeologia ligure; dopo tante vicissitudini iniziate con la donazione di Odone di Savoia finalmente il materiale archeologico trova una sede definitiva. Nell'intento del Soprintendente il Museo, che nasce da un incontro di sinergie tra il Comune, la Soprintendenza, l'Istituto di Paleontologia Umana deve rappresentare un centro di ricerca permanente. Infatti per diversi anni gestisce gli scavi ai Balzi Rossi, applicando un rigorosa strategia stratigrafica.

La presenza di un centro di ricerca attivo sul territorio è stato il punto di forza anche dell'attività di Tiziano Mannoni, la cui personalità ha caratterizzato l'impostazione della ricerca archeologica in Liguria a partire dagli anni '60 del Novecento.

Il Gruppo Ricerche di Genova, filiazione dell'Istituto di Studi Liguri e poi dal 1981 l'Istituto di Storia della Cultura materiale si riallaccia agli insegnamenti lambogliani per lo scavo stratigrafico, per l'uso della ceramica come indicatore cronotipologico, per l'uso delle tecniche murarie e degli elementi architettonici dell'elevato dei monumenti.

Merito dell'attività di questi gruppi è il tenere contatti più diretti con il territorio e con la popolazione, in particolare con gli studenti; viene operata un'apertura al di fuori dei confini liguri che permette un continuo scambio di idee e di prospettive. Uno dei migliori risultati si ottiene con gli scavi urbani dell'*oppidum* (Collina di Castello 1971-1977) a cui partecipa l'équipe di H. Blake.

Nasce in quest'ambito di studi e di esperienze la definizione dell'utilità di procedere distinguendo tra scavi di emergenza, che è la caratteristica spesso dell'archeologia urbana genovese – per le Colombiadi del 1992 –, scavi preventivi fatti prima dell'apertura del cantiere di lavoro – per l'alta velocità – e scavi programmati – per ricerca; si aggiunge al panorama l'archeologia di superficie, ossia l'importanza di fare ricognizione nel territorio e l'archeologia dell'elevato o del sopravvissuto, così cara a Mannoni, ossia leggere stratigraficamente le murature degli edifici per ricostruirne la storia.

A Mannoni si deve anche l'introduzione del concetto di archeologia globale, secondo cui tutto – strutture architettoniche, cultura materiale, attività produttive, commerci, agricoltura, ambiente geografico, fonti storiche e letterarie, fonti orali, etc. – confluisce nella lettura della presenza umana sul territorio e l'archeologia non è legata, come già dimostrato dalla New Archeology, ad un preciso periodo storico:

« ... archeologia globale del territorio ... si può ritenere l'unica fonte direttamente completa per far sì che le ricerche archeologiche non restino fini a se stesse, ma si trasformino, con l'ausilio dell'archeometria e delle fonti indirette, in una storia della cultura materiale, basata su elaborazioni quantitative e sulle trasformazioni socio-economiche di lunga durata » (*L'archeologia globale del Genovesato*, in « Studi Genovesi », n.s., 16, 2000-02, p. 21).

L'istituzione di una Soprintendenza alle Antichità della Liguria, nonché la Legge 1089 del 1939 consentono una maggiore tutela delle aree archeologiche e l'intensificarsi degli scavi, in particolare sull'area di Luni, dove nel 1951 viene allestito un *Antiquarium* a cui fa seguito nel 1964 un Museo Archeologico Nazionale, recuperando anche il materiale degli scavi Promis, a suo tempo confluito a Torino. In ogni caso la presenza della Soprintendenza permette una migliore conoscenza del territorio aggiornata dall'allestimento di diverse mostre tra cui “La città ritrovata” (1996) e la recentissima “I Liguri” (2004), che riporta di nuovo l'attenzione sulla conoscenza della Liguria prima del dominio romano.

La cultura archeologica accademica, pur potendo vantare la presenza di illustri studiosi, resta più a lungo legata all'archeologia ufficiale e, staccata dal territorio, risulta meno determinante in un quadro di cultura locale, salvo alcune eccezioni come Antonio Frova, che prima di essere docente universitario riveste la carica di Soprintendente Archeologo della Liguria.

La realizzazione negli anni '90 del Corso di laurea in Conservazione dei beni culturali inverte questa tendenza isolazionistica della cultura ufficiale e

facilita lo scambio di informazioni ed attività tra i diversi modi di fare cultura e di intendere le scienze archeologiche; infine l'interesse si accentra maggiormente sul territorio per la tutela e conservazione dei beni archeologici.

Dall'antico, attraverso l'antiquaria si giunge all'archeologia ottocentesca ed infine alle scienze archeologiche per cui è importante comprendere il mondo del passato nella sua totalità, utilizzando tutti gli strumenti messi a disposizione dalla ricerca: conoscere il passato per capire il presente.

Nota bibliografica

Alba Docilia. La villa romana. Gli affreschi della collezione Schiappapietra, a cura di F. BULGARELLI e D. RESTAGNO, Albenga 1996, in particolare pp. 13-33; *Federigo Alizeri (Genova 1817-1882) un "conoscitore" in Liguria tra ricerca erudita, promozione artistica e istituzioni civiche*, Atti del Convegno (Genova, 6 e 7 dicembre 1985), Genova 1988; M.G. ANGELI BERTINELLI, *La cultura antiquaria fra ricerca erudita e riflessione storiografica*, in *Erudizione e storiografia settecentesche in Liguria*, Atti del Convegno (Genova, 14-15 novembre 2003), a cura di C. BITOSI, Genova 2004, pp. 325-409; *Aspetti del patrimonio culturale ligure*, a cura di E. GRENDI - D. MORENO - O. RAGGIO e A. TORRE, Genova 1997; G. BALBI, *L'epistolario di Iacopo Bracelli*, Genova 1969 (Collana storica di fonti e studi diretta da Geo Pistarino, 2); M. BARBANERA, *L'archeologia degli Italiani*, Roma 1998; P. BAROCELLI, "Vada Sabatia" e la collezione archeologica municipale Cesare Queirolo di Vado Ligure, in « Atti della Società Savonese di Storia Patria », II (1919), pp. 123-165; M. BEDOCCHI MELUCCI, *I ritratti "all'antica" nei portali genovesi del XV e XVI secolo*, in « Rivista d'Archeologia », XII (1988), pp. 63-88; A. BELLEZZA, *Documentazione epigrafica in archivi locali inesplorati*, in « Rivista Studi Liguri », L (1984), pp. 205-213; A. BERTOLOTTI, *Esportazioni di oggetti di belle arti da Roma nella Liguria, Lunigiana, Sardegna e Corsica nei secoli XVI, XVII, XVIII*, in « Giornale Ligustico di Archeologia, Storia e Belle Arti », III (1876), pp. 113-125; A. BETTINI, *La lastra genovese del Mausoleo di Alicarnasso*, in « XENIA », 2 (1981), pp. 71-77; A. BETTINI - B.M. GIANNATTASIO - A.M. PASTORINO - L. QUARTINO, *Marmi antichi delle Raccolte Civiche Genovesi*, Ospedaletto 1998, pp. 11-39; P. BOCCARDO, *L'età di Rubens. Dimore, committenze e collezionisti genovesi*, Genova 2004, in particolare pp. 133-145; E.W. BODNAR, *Cyriac of Ancona. Later Travels*, London 2003; M.C. BONCI - M. FIRPO - C. QUEIROLO - G. STANI, *La storia della geologia in Liguria attraverso i documenti e le collezioni dell'Università di Genova*, in *Archeologia del museo. I caratteri originali del museo e la sua documentazione storica tra conservazione e comunicazione*, a cura di F. LENZI - A. ZIFFERERO, Bologna 2004, pp. 364-377; A. CAGNANA, *La costruzione della città di pietra*, in *Atti della Tavola Rotonda L'uomo e la terra ligure*, Genova 10-11 febbraio 2005, in corso di stampa; *Carlo Giuseppe Ratti. Storia de' Pittori Scultori et Architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono, secondo il manoscritto del 1762*, a cura di M. MIGLIORINI, Genova 1997; *Carte e cartografi in Liguria*, a cura di M. QUAINI, Genova 1986, C. CAVELLI TRAVERSO, *Il "museo" dello scultore Santo Varni: vicende e vicissitudini testamentarie. Le opere acquistate dal Comune di Genova*, in « Bollettino dei Musei Civici Genovesi », XI (1989), pp. 55-70; *Christiana Signa. Testimonianze figurative a Genova tra IV e XI secolo*, Guida alla mostra, Genova 1999, in particolare pp. 14-15; A. CIRONE, *Alizeri Federico*, in *Di-*

zionario Biografico degli Italiani, 2, Roma 1960, pp. 466-467; *Dalle Arene Candide a Lipari. Scritti in onore di Luigi Bernabò Brea*, Atti del Convegno (Genova 3-5 febbraio 2001), a cura di P. PELAGATTI - G. SPADEA, in « Bollettino d'Arte », Volume Speciale, 2004; T.O. DE NEGRI, *Storia di Genova*, Milano 1968, in particolare pp. 59-70; M.C. DE PALMA, *La riapertura del Museo Etnografico Castello D'Albertis*, in « Bollettino dei Musei Civici Genovesi », XII, 34-35-36 (1990), pp. 89-95; A. DE PASQUALE, *La scoperta delle antichità ingaune. Storiografia, antichistica, collezionismo archeologico e produzione di ispirazione classica tra tardo rinascimento e pre-classicismo*, Imperia 1994; C. DI FABIO, *La cattedrale di Genova nel Medioevo, secoli VI-XIV*, Genova 1998, in particolare pp. 28-37 e 92-95; *Dizionario di Archeologia*, a cura di R. FRANCOVICH - D. MANACORDA, Bari 2000; A.M. DURANTE - L. GERVASINI, *Luni. Zona archeologica e Museo Nazionale*, Roma 2000, pp. 25-27; S. FECI - L. BOTOLOTTI - F. BRUNI, *Giustiniani Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 57, Roma 2001, pp. 366-377; A. FROVA, *Presenza di Luni nella letteratura*, in « Quaderni del Centro Studi Lunensi », 6-7 (1981-82), pp. 11-24; ID., *Gli scavi di Luni e il collezionismo*, in *Marmora lunensia erratica*, Mostra fotografica delle opere lunensi disperse (Sarzana 1983), Sarzana 1983, pp. 11-34; ID., *Carlo Promis a Luni*, in « Quaderni del Centro Studi Lunensi », n.s., 7 (2001), pp. 3-16; A. FROVA - F. VARALDO, *Viaggiatori, eruditi e cartografi alla scoperta di Luni*, in *Carte e cartografi in Liguria* cit., pp. 238-256; D. GANDOLFI, *La scoperta della città romana di Albintimilium: eruditi, collezionisti e viaggiatori nell'estremo Ponente Ligure*, in « Rivista Ingauna e Intemelia », n.s., LI (1996), pp. 173-194; ID., *Luigi Bernabò Brea e Nino Lamboglia: due archeologi a confronto*, in « Rivista Studi liguri », LXIX (2003), pp. 165-224; ID., « *La raccolta archeologica di Clarence Bicknell*, in *Clarence Bicknell: la vita e le opere*, Atti del Convegno di Studi (Bordighera 30 ottobre - 1 novembre 1998), a cura di D. GANDOLFI - M. MARCENARO, Bordighera 2003, pp. 95-126; B.M. GIANNATTASIO, *Albenga: Le collezioni di busti*, « XENIA - Quaderni 9 », Roma 1988; EAD., *Collezionismo ed archeologia a Genova nel XIX secolo*, in *Un incontro con la storia nel centenario della nascita di Luca De Regibus 1895-1995*, Atti del pomeriggio di studio a Vogogna d'Ossola, 1° luglio 1995, a cura di A.F. BELLEZZA, Genova 1996, pp. 243-251; EAD., *Frammenti di marmo tra antichità e Medio Evo*, in *Le vie del Mediterraneo. Idee, uomini, oggetti (secoli XI-XVI)*, a cura di G. AIRALDI, Genova 1997, pp. 93-101; EAD., *Luigi Bernabò Brea ed il Museo Civico di Archeologia ligure: musealizzazione e fruizione dei beni archeologici*, in « Bollettino dei Musei Civici Genovesi », XIX-XXI, 55-63 (1997/99), pp. 159-163; EAD., *Genova. Palazzo Balbi-Senarega: i busti-ritratto della Loggia*, *Studi in onore di Mauro Cristofani*, in « Prospettiva », in corso di stampa; B.M. GIANNATTASIO - L. QUARTINO, *Statue antiche e all'antica nei giardini di Villa Scassi a Genova-Sampierdarena*, in « XENIA », 4 (1982), pp. 37-48; B.M. GIANNATTASIO - C. VARALDO - N. CUCUZZA, *L'archeologia e le discipline archeologiche*, in *Tra i Palazzi di via Balbi. Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia*, a cura di G. ASSERETO, Genova 2003 (Fonti e studi per la storia dell'Università di Genova, 5; « Atti della Società Ligure di Storia Patria », n.s., XLIII/2, 2003), pp. 83-122; *I Giustiniani e l'Antico*, a cura di G. FUSCONI, Roma 2001; E. GRENDI, *Storia di una storia locale: perché in Liguria (e in Italia) non abbiamo avuto una local history*, in « Quaderni storici », 82, XXVIII/1 (aprile 1993), pp. 141-197; N. LAMBOGLIA, *Il Civico Museo "Girolamo Rossi" di Ventimiglia e le altre collezioni locali di oggetti albtimiliensi*, in « Rivista Ingauna Intemelia », XVII (1939), pp. 163-200; ID., *Girolamo Rossi (1831-1914)*, *Ibidem*, n.s., XIX (1964), pp. 1- 30; ID., *Le "Notizie degli scavi" da Ventimiglia di Girolamo Rossi (1876-1908)*, *Ibidem*, pp. 31- 55; C. LAVIOSA, *Le sculture della collezione Hanbury nel museo archeologico di Ventimiglia*, *Ibidem*, X

(1956), pp. 33-46; *Lo scavo stratigrafico da Nino Lamboglia ad oggi*, CD in R.C. DE MARINIS - G. SPADEA, *I Liguri. Un antico popolo europeo tra storia e mito*, Ginevra-Milano 2004; R. MAGGIO SERRA - D. BIANCOLINI FEA, *D'Andrade Cesare Reis Freire*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 32, Roma 1986, pp. 518-526; A. MANIGLIO CALCAGNO, *Giardini parchi e paesaggio nella Genova dell'800*, Genova 1985, in particolare pp. 47-64; T. MANNONI, *L'archeologia globale del Genovesato*, in « Studi Genuensi », n.s., 16 (2000-2002), pp. 15-24; ID., *Esiste una scuola ligure di archeologia?*, in « Ligures. Rivista di Archeologia, Storia, Arte e Cultura Ligure », 1 (2003), pp. 7-16; M. MARCENARO, *Il Battistero paleocristiano di Albenga. Le origini del cristianesimo nella Liguria Marittima*, Genova 1993, in particolare pp. 250-355; ID., *Alcuni edifici del potere civile e religioso a Genova: secoli XII-XIII*, in « Ligures. Rivista di Archeologia, Storia, Arte e Cultura Ligure », 1 (2003), pp. 155-196; G.P. MARTINO, *La collezione Hanbury: problemi e prospettive*, in « Bollettino dei Musei Civici Genovesi », XIX-XXI, 55-63 (1997-1999), pp. 119-128; B. MASSABÒ, *Albingaunum*, Genova 2004, in particolare pp. 18-27; *Medioevo demolito. Genova 1860-1940*, a cura di C. DUFOUR BOZZO, Genova 1990, in particolare pp. 277-311; *Medioevo restaurato. Genova 1860-1940*, a cura di C. DUFOUR BOZZO, Genova 1984, in particolare pp. 405-425; M. MEDRI, *Coscienza e scienza: Gian Paolo Marana e Matteo Vinzoni nella formazione della conoscenza archeologica*, in *Erudizione e storiografia settecentesche in Liguria* cit., pp. 410-443; G. MENNELLA, *Iscrizioni urbane a Ventimiglia. Scavi e collezionisti nel Ponente Ligure alla fine del XIX secolo*, in « Rivista Studi Liguri », LIV (1988), pp. 25-58; *Il mito del moderno. La cultura liberty in Liguria*, a cura di F. SBORGI, Genova 2003; L. MÜLLER PROFUMO, *Le pietre parlanti. L'ornamento nell'architettura genovese. 1450-1600*, Genova 1992, in particolare pp. 129-159; G. ODETTI, *Bibliografia preistorica della Liguria*, Genova 1990; *Odore di Savoia 1846-1866. Le collezioni di un principe per Genova*, Catalogo della mostra (Genova Palazzo Ducale 20 dicembre 1996-7 febbraio 1997), Milano 1996, in particolare pp. 55-58, 93-169; G. ORESTE, *Teofilo Ossian De Negri*, in *Studi in Memoria di Teofilo Ossian De Negri* (« Bollettino Ligustico », 1986), II, pp. 116-123; F. e E. POLEGGI, *Descrizione della città di Genova da un anonimo del 1818*, Genova 1969; M. QUAINI, *La geografia. Una disciplina all'incrocio delle scienze naturali e umane*, in *Tra i Palazzi di via Balbi* cit. pp. 229-335; L. QUARTINO, *Un sarcofago romano reimpiegato nel cimitero di Staglieno*, in *Archeologia in Liguria* III.2 *Scavi e scoperte 1982-86*, Genova 1990, pp. 373-376; ID., *Collezione statue antiche: i documenti genovesi del XVI e XVII secolo*, in P. BOCCARDO, *L'età di Rubens* cit., pp. 133-145; O. RAGGIO, *Statue antiche e lettere di cambio. Gusto e credito a Genova nel Seicento*, in « Quaderni Storici », 110, XXXVII/2 (2002), pp. 405-423; ID., *Idolum tribus. Il ligurismo tra storia e mito*, in R.C. DE MARINIS - G. SPADEA, *I Liguri* cit., pp. 569-593; G. ROSSI, *Storia della Città e Diocesi di Albenga*, Albenga 1870; *Scavi di Luni, I. Relazione preliminare delle campagne di scavo 1970-1971*, cura di A. FROVA, Roma 1973; F. SURDICH, *D'Albertis Enrico Alberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 31, Roma 1985, pp. 701-703; *La Tavola di Polcevera. Una sentenza incisa nel bronzo 2100 anni fa*, a cura di A.M. PASTORINO, Genova 1995; P. TIRELLI, *Formentini Ubaldo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 49, Roma 1997, pp. 32-36; F. VARALDO GROTTIN, *Cartografia antica e archeologia della città: Luni romana*, in *Splendida civitas nostra. Studi archeologici in onore di Antonio Frova*, a cura di G. CAVALIERI MANASSE - E. ROFFIA, Roma 1995, pp. 231-242.

Il collezionismo numismatico a Genova e in Liguria: alcuni aspetti

Rossella Pera

*Monetamque facis de nostris temporibus futura saecula
commonere.* (CASSIOD., *Variarum Libri*, VI, 7, 19-20)

Se poche sono le testimonianze sull'apprezzamento delle monete come oggetto da collezione nel mondo antico, è noto tuttavia che le loro tipologie venivano imitate e utilizzate quali decorazioni di altri manufatti, così da essere individuabili su anelli, lucerne, vasi e specchi prodotti attraverso tutto l'impero. Se ne desume pertanto che taluni esemplari, che si intendevano riprodurre nell'oggettistica, venissero accuratamente conservati. Sappiamo che Tolomei, Seleucidi, Attalidi e lo stesso Mitridate possedevano importanti raccolte d'arte e pertanto si può far risalire all'età ellenistico-romana il primo volontario intento a collezionare; il re del Ponto aveva anche una ragguardevole raccolta di gemme – la prima del suo genere di cui parli la storia e forse proprio dalle datiloteche può esser nato l'impulso a raccogliere, ma soprattutto a preservare, gli esemplari in «raccolte numismatiche» *ante litteram*, con pezzi scelti per la rarità o la perfetta apparenza, se non anche per l'importanza storico-artistica dei soggetti.

Sul collezionismo numismatico o meglio sull'interesse per le monete antiche troviamo documentazione scritta solo a partire dal XIV secolo, salvo accenni a «monete dei Magi o di Giuda» reperibili negli inventari medievali dei tesori ecclesiastici, che non consentono tuttavia di desumere il momento in cui esse siano state radunate e tenute in serbo in quanto antiche e documento di informazione. Tuttavia nel Medioevo gli esemplari greci e romani erano noti, e lo attesta il recupero in contesti tombali del periodo, e venivano altresì utilizzati con funzioni di amuleti e gioielli. Inoltre l'uso di monete antiche come prototipi per le coniazioni, valga per tutti il notissimo esempio dell'Augustale d'oro di Federico II – ove il ritratto imperiale mostra di derivare da quello di Augusto nelle emissioni auree –, consentono di affermare che agli incisori e pure agli artisti fosse giunta una conoscenza diretta di materiale romano, facilmente ritrovato nel riutilizzo, ma anche nello

spoglio e nella demolizione, degli edifici antichi sopravvissuti. La fusione degli esemplari, che possiamo immaginare perpetrata costantemente, portò, tuttavia, alla rarità degli stessi, così da far comporre le iniziali raccolte di cui si trova notizia.

Probabilmente per primo Giovanni de Matociis nel manoscritto della sua *Historia Imperialis*, datata al 1313 circa, usò monete antiche per i ritratti che la illustravano. Mentre il mercato numismatico si delinea con chiarezza nella famosa nota di acquisto di Oliviero Forzetta, danaroso cittadino trevisano dagli interessi antiquari, che nel 1335 prospetta nei propri registri l'intenzione di comperare a Venezia, con altri reperti archeologici, anche cinquanta pezzi monetali. In quest'epoca dunque le monete recuperano il loro valore storico, e non vengono inviate a fondere o spese per il loro valore intrinseco come valuta corrente. Al Petrarca di consueto si fanno risalire i primi studi critici sulla numismatica, seppure – ovviamente – senza una moderna impostazione collezionistica, e si suole ricordare come, avendo acquistato durante il suo soggiorno romano delle monete, con emozione ne decifrasse, a suo dire, le scritte e i nomi degli imperatori (*Epistolae de rebus familiaribus*, XVIII, 8: *Saepe, me vineae fossor Romae adiit gemmam antiqui temporis aut aureum argenteumque nummum manu tenens, nonnumquam rigido dente ligonis attritum, sive ut emerem, sive ut insculptos eorum vultus agnoscerem*). Pare importante rammentare, in questo contesto, come nel 1354 il poeta, riuniti con cura degli esemplari antichi per Carlo IV, accompagnasse il dono con le parole: *Et ecce Cesar, quibus successisti; ecce quos imitari studeas et mirari, quorum formulam atque imaginem te componas ...* (*Ibidem*, XIX, 3, 14-15). Come il Petrarca, ben presto diedero inizio a raccolte numismatiche il Dondi e il Della Seta. Tuttavia gli appassionati cominciano ad aumentare nel primo trentennio del XV secolo, e fra gli italiani compaiono, oltre a Lionello d'Este e Cosimo de' Medici, Niccolò Niccoli, il Bracciolini e Ciriaco d'Ancona – precursore nella ricerca antiquaria – per ricordare i più noti. Benché si trattasse ancora di un interesse lontano dal collezionismo vero e proprio, che sottintende una sistematicità di raccolta e di ordinamento delle serie, il seme della « passione numismatica » avrebbe da allora iniziato a dare i suoi frutti. Secondo il Pomian, inoltre, fra tutte le vestigia dell'antichità i reperti monetali erano i più facili da collezionare, per le dimensioni ridotte e il trasporto agevole, oltre che per le grosse quantità recuperate.

Di un collezionismo genovese coevo sarebbe presuntuoso voler parlare, tuttavia sono risaputi i frequenti rapporti di alcuni dei dotti sopra men-

zionati con la Liguria. Come è noto, Ciriaco d'Ancona aveva frequentato il genovese Niccolò Ceba, conosciuto durante gli anni di soggiorno di quest'ultimo a Costantinopoli e Adrianopoli, da dove procurava anche codici greci e latini ai suoi corrispondenti. Lo stesso Andreolo Giustiniani era amico del Pizzicolli, che aveva ospitato a Scio ed accompagnato durante il viaggio dal 1425 al 1426, con soste a Cipro, Rodi, Samo e altre isole dell'Egeo, e in relazione con il Traversari e il Bracciolini. Egli raccoglieva preziose statue e oggetti antichi, che poi mandava agli amici, fra cui Jacopo Bracelli. Ma soprattutto da una lettera del Bracciolini si apprende come Andreolo nel 1440 avesse fatto omaggio al Papa Eugenio IV di parecchie antichissime medaglie d'oro (forse quelli stessi *nummos aureos vetustissimos* ricordati in una lettera del Traversari a Niccolò Niccoli, nel 1434, per averle potute ammirare quattro anni prima a Genova presso il Giustiniani) e statue. Nello stesso periodo, Eliano Spinola, che dal Braggio viene definito il «principe degli antiquari genovesi», acquista gemme, medaglie e monete antiche, per rivenderle ai più famosi e ricchi signori del tempo. È nota una lettera di Paolo II, che elenca, in una particolarissima circostanza, quanto il Papa avrebbe voluto procurarsi per suo tramite: icone sacre, arazzi, pitture e sculture antiche, vasi preziosi, monete d'oro e d'argento. L'epistolario di Jacopo Bracelli documenta infine gli stretti legami col Bracciolini e con Flavio Biondo, che a sua volta si sarebbe fatto accompagnare al tempio di Apollo e all'antro della Sibilla a Cuma dai liguri Niccolò Stella e Prospero da Camogli, attribuendo a quest'ultimo l'identificazione dell'antica sede oracolare.

Sembra non troppo immaginoso, dunque, voler attribuire alla corrispondenza e alla frequentazione di personaggi quali il Pizzicolli e il Bracciolini il diffondersi della consuetudine di raccogliere monete anche nella cerchia degli eminenti personaggi liguri, cui si è accennato. Del resto Ciriaco, nel suo *Itinerarium*, ricorda di essere stato ospitato con disponibilità e cordialità durante il suo soggiorno genovese nel 1434, e nomina Battista Cicala, Andrea Imperiale, Jacopo Bracelli (di cui si è già detto), Giovanni Grillo fra gli altri ed ancora Francesco Spinola, Benedetto Negrone ed Enrico Stella, che diventerà rettore dei Giureconsulti di Genova nel 1445. Inoltre, non si deve trascurare il fatto che i primi trattati di numismatica siano stati scritti proprio nella seconda metà del XV secolo, come ad esempio quello del Pandoni detto il Porcellio o quello del Reddito, andato perduto, per citare solo opere italiane. E si deve a questo punto rammentare, per agevolare il discorso, come in Italia, nel XV e XVI secolo, col termine 'medaglia' si usasse indicare sia la moneta antica che la medaglia, mentre durante il Rinascimento,

come è stato accuratamente documentato dalla Mc Crory, il termine veniva riferito anche ad altri oggetti artistici di diversa fattura, compresi i cammei e la gemme incise.

Nonostante il datato cliché di arretratezza in ambito culturale, si nota, ad esempio in una lettera del Cardinale Luigi d'Aragona del 1518 – citata dal Boccoardo – come Genova apparisse tappa significativa, al pari di Ferrara, Mantova e Milano, nell'ambito di un itinerario dotto. Il fondo antiquario della Biblioteca Universitaria genovese, illustrato dalla Bedocchi, consente di tracciare un quadro degli interessi colti locali nel Cinquecento, notoriamente secolo del recupero sistematico dell'antico; oltre a guide descrittive di Roma, a carattere artistico-antiquario, compaiono repertori iconografici monetali rivolti all'età imperiale accanto a trattati di numismatica, i primi in particolare utili a dei fruitori non approfonditi nell'argomento. Non deve infatti essere dimenticato, secondo quanto scrive l'Arslan, come la disciplina abbia usufruito di strumenti catalogici di estremo rigore con ampio anticipo rispetto alle altre materie storiche.

La presenza di manoscritti presso la Biblioteca – seppure la loro provenienza da raccolte del XVI secolo non può essere dimostrata – quale, ad esempio, il *Promptuaire des médailles des plus renommées personnes qui ont esté depuis le commencement du monde, avec brieve description de leurs vies et faits, recueillie des bons auteurs*, di Guillaume Rouille, edito nel 1553, – posseduto in tre versioni: l'originale, in francese, la seconda in italiano, l'ultima in latino – serve a documentare un evidente interesse in loco per le monete, e conferma qui come altrove la grande fortuna dell'opera, che il Babelon collocherà, nel progresso degli studi ai primi del Novecento, fra i «répertoires à l'usage des curieux, des guides du dilettantisme frivole». Tuttavia proprio in quel periodo, per offrire aiuto a quanti desiderosi di identificare un pezzo antico, si perviene alla creazione di opere generali, che esemplifichino, illustrandoli, gli esemplari.

Fra gli autori di quegli anni si distingue Hubert Goltz, e proprio da un suo famoso volume giungerebbero a noi, secondo la Bedocchi, le prime informazioni di collezioni esistenti in Liguria. Infatti nell'opera dal titolo *C. Iulius Caesar sive historiae Imperatorum Caesarumque romanorum ex antiquis numismatibus restitutæ*, edita a Bruges nel 1563, l'autore compendia l'esperienza di viaggio – durata quattro anni, dal 1556 al 1560 – attraverso Francia, Paesi Bassi, Germania e Italia per conoscere autopicamente le raccolte che si erano formate in tante città europee. Egli, pur percependo un

aspetto negativo del collezionismo antiquario, che nel conservare accuratamente ciascun esemplare lo depauperava del contesto e ne impediva una fruizione scientifica, elenca quanti gli avrebbero mostrato i propri «tesori», con dedica indirizzata agli *Illustrissimis clarissimisque per Italiam, Gallias, et Germanias venerandae antiquitatis Patronis, aliisque ibi eiusdem studii cultoribus*. Si leggono, preceduti dall'indicazione delle diverse località, per Sarzana, il nome di *Alexander Naldius*; per Genova, quelli di *Clemens Olera, Cardinalis, tt. s. Mariae in Ara Coeli; Andreas de Oria, Patricius Ianuensis, Princeps Melphitanus; Cyprianus Pallavicinus, Patricius Ianuen.; Adamus Centurio Patricius Ianuensis; Ioannes Baptista Spinula, Patric. Ianuen.; Baptista Nigronius Vialis, Patricius Ianuensis; Ioannes Fregosius Patricius Ianuensis; Cassander de Geriandis; Longinus de Dezza; Sebastianus Biscottius; Serapion Triginus, I.C.; Hadrianus Sinornius; Benignus Gallanta; Postumus Mascattius, Langula; Bernardinus de Sancto Cassiano; Rodericus Minoza, Hispanus; Ildebrandus Zuimer, Germanus, Iuris V. Doctor*. Quasi una ventina di cultori, dunque, cui si aggiungono altri personaggi, residenti in città rivierasche. Ed il Goltz per Savona cita *Flavius Dandromera*; per Noli *Augustinus Massigorius, Medicus e Aurelius de Triffra*; per Albenga, *Raphael Angelus Dolcianus*; per Oneglia *Collatinus de Marcha* ed infine per Ventimiglia *Gregorius Pellonnellus*. Le scarse note del Goltz lasciano supporre, comunque, errori di trascrizione da parte dell'autore e/o del tipografo (secondo le ipotesi competenti di Rodolfo Savelli, Minoza dovrebbe intendersi come Mendoza, Langula come Laigueglia e Zuimer potrebbe corrispondere a Zwinger), oltre ad appellativi d'Accademia, di difficile soluzione.

Appare evidente come in taluni casi si tratti di personaggi pubblici, che non paiono lasciare traccia della loro cultura personale, tranne che in casi infrequenti. Per Genova, il primo appassionato di numismatica nominato è reso identificabile dall'indicazione del porporato. Infatti nella *Hierarchia Catholica Medii et Recentioris Aevi* compare Clemente Dolera (de Olera), professore di teologia e originario di Moneglia, dove nacque nel 1501. Entrato nell'ordine dei Minori, ne divenne Generale nel 1555. In seguito, creato cardinale del titolo di S. Maria in Aracoeli (come ricorda anche il Goltz nel suo elenco) da Paolo IV, il 15 marzo del 1557, e poi eletto da Pio IV vescovo di Foligno, venne a mancare il 6 gennaio 1568 a Roma e fu sepolto nella chiesa titolare. Come il Semeria, anche lo Spotorno, nel terzo volume della *Storia Letteraria della Liguria*, ricorda il nostro fra i teologi scolastici e moralisti di alto nome, citandone l'opera *Compendium Catholicarum Institutionum* che, pubblicata in folio a Foligno nel 1562, sarebbe stata ristampata

con aggiunte a Roma nel 1565 in contrapposizione alle *Instituzioni cristiane* di Calvino. Il probabile possesso di una collezione monetale rientrerebbe, dunque, nella cultura dotta, archeologica e antiquaria, che trovava ampio riscontro nella stessa corte papale. Infatti già alla metà del Quattrocento, a Roma la collezione del Cardinal Barbo, salito al soglio pontificio col nome di Paolo II, poteva essere ricordata come la più bella galleria di antichità, comprendente cammei, intagli, mosaici, icone, accanto a numerosissime medaglie, anche del Pisanello; ed inoltre si può citare l'importante raccolta di monete antiche del Cardinale di San Marco, nipote di Eugenio IV. Né furono meno interessati i pontefici Alessandro VI Borgia, Giulio II della Rovere – di cui l'Altieri ricorda in particolare che formò il nucleo primitivo delle collezioni pontificie, incrementando quella creata dal Borgia – e, ancora per il Cinquecento, Leone X dei Medici, Clemente VII o Paolo III Farnese.

In attesa di ulteriori chiarimenti sulla composita nota del Goltz, colpisce fra i tanti il nome di Andrea Doria, che pare così confermare le ipotesi finora avanzate genericamente sul patrimonio di antichità dell'Ammiraglio, che in gioventù si sarebbe applicato con profitto alle lettere. Né si deve dimenticare che il Doria – per le sue varie e ben note esperienze, che in questa sede non si vogliono riproporre – era stato in molte corti, fra cui l'Urbinata e la Fiorentina, in contatto con pontefici – e non solo i liguri Sisto IV della Rovere, Innocenzo VIII Cebo e Giulio II della Rovere, ma anche con Leone X e Clemente VII – e alle dipendenze di Ferdinando I d'Aragona e poi del figlio Alfonso II, oltre che al servizio di Francesco I di Francia e infine dell'imperatore Carlo V, che nel 1533 fu ospite nella magnifica residenza di Fassolo. In questo palazzo principesco si deve immaginare, come ha documentatamente proposto il Boccardo, uno stile di vita aulico, proprio delle grandi regge europee del secolo che, numismaticamente parlando, ebbe fra le altre caratteristiche quello di reputare la moneta quale prezioso documento storico e iconografico per le dinastie ed i personaggi ritratti in medaglie. Il Musso ricorda del resto che nel trattatello «*De reipublicae Institutione*» scritto da Luigi Spinola nel 1530 ed inteso come un panegirico del Doria e dell'ordine da lui fondato, si evince in quale modo nella vita pubblica genovese ci fosse ora spazio anche per la cultura.

L'interesse per le monete, che il Goltz pare attestare e che tuttavia non è documentato negli inventari di Palazzo Doria (come del resto manca l'accento a una eventuale collezione di quadri), darebbe ulteriore risalto all'immagine principesca dell'ammiraglio. Resta solo un'allettante congettura

che, per esempio, durante il soggiorno a Napoli, presso i sovrani aragonesi, avesse potuto vedere, ancora conservato, il medagliere d'avorio di Alfonso d'Aragona, che, come è noto, aveva fatto cercare monete greche e romane per comporne una serie che portava sempre con sé in un prezioso contenitore. Ma anche i contatti con Carlo V potevano aver sollecitato curiosità numismatiche; infatti da una annotazione di Camillo Massimo, che, patriarca di Gerusalemme, soggiornò in Spagna tra il 1654 e il 1658, si è informati che lo stesso aveva acquistato in loco «uno studioletto che era di Carlo V di medaglie d'oro e d'argento». Ad imitazione dell'imperatore pure il Doria potrebbe essere entrato in possesso di una piccola raccolta.

Di certo, talune delle decorazioni classicheggianti di Fassolo riecheggiano tematiche monetali; è il caso della raffigurazione della Pace che brucia le armi, documentata in tale atto per la prima volta nelle emissioni di Galba (RIC I², p. 256, nn.496-498, assi del novembre 68 d.C.). Resta suggestiva l'ipotesi di un intervento personale del Doria, ispirato dal detenere monete con tale tipologia. In egual misura pare intrigante la constatazione che il suo ritratto, su alcune delle medaglie create da Leone Leoni nel 1541, per rendere omaggio a chi lo aveva generosamente prosciolto dalla condanna al remo, – ove appare sul diritto il busto dell'ammiraglio, a destra, con tridente dietro la spalla e il Toson d'oro, e sul rovescio una galea (fig. 1) –, richiami, seppur con varianti minime, non solo il denario di Pompeo Magno (fig. 2) emesso nel 42-40 a.C. (Crawford, p. 520, nn. 511/2a-c), ma nel contempo gli esemplari a nome di Q. Nasidio (fig. 3), del 44-43 a.C., che sul rovescio raffigurano una nave (Crawford, p. 496, n. 483/2).

In quest'ottica di nuova tradizione di investimenti culturali, non stupisce di veder nominato fra gli altri anche Adamo Centurione, come è noto legato al Doria e frequentatore del Palazzo. Per motivi di finanza e di prestiti il suo nome viene accostato, oltre che all'ammiraglio e a Carlo V, anche a Cosimo de Medici, il cui medagliere – visitato dallo stesso Goltz – ebbe gran fama. Giovanni Battista Spinola, citato anch'egli nell'elenco, potrebbe essere stato il membro del Collegio dei Supremi Sindacatori, impegnato in attività finanziarie. Ad Eliano Spinola, di cui si è già detto, era stata del resto attribuita la responsabilità dell'arrivo a Genova della famosa lastra del Mausoleo di Alicarnasso e un'attenzione antiquaria viene confermata dal portale della famiglia in via della Posta vecchia, datato alla fine del XV secolo, la cui decorazione – una coppia di centauri – pare derivare dal sarcofago con thiasos bacchico riutilizzato per la sepoltura di Francesco Spinola nel 1442 e

donato, a parere della Quartino, dalla città di Gaeta come tangibile ringraziamento per gli interventi a favore della città. Quanto a Cipriano Pallavicino il Foglietta e il Semeria ne ricordano gli studi letterari e filosofici e l'acutezza dell'ingegno, oltre alla designazione ad Arcivescovo di Genova nel 1567. Si conferma così l'utilità, a tutt'oggi ancora da approfondire, delle note del Goltz, che dovette conoscere il nostro prima della nomina. Va da ultimo evidenziato che gli interessi colti della famiglia Pallavicino appaiono già ben delineati – come ricorda il Boccardo – grazie alla commissione a Michele e Antonio Carlone, nel 1503, del bel portale ora al Victoria and Albert Museum e al ritratto di Antoniotto, Cardinale del titolo di S. Anastasia e poi di Santa Prassede, che secondo alcuni sarebbe di mano del Tiziano o di Sebastiano Piombo. In egual modo per Giovanni Fregoso, pur non potendo al momento pronunciarsi sui suoi interessi numismatici, è opportuno rammentare l'appartenenza ad una famiglia dalle profonde radici culturali. È noto come già nel Quattrocento Niccolò Fregoso vantasse la proprietà di codici preziosi; mentre a Spinetta – morto nel 1425 – era attribuito il possesso di fastose suppellettili e a Tommaso – che fu in relazione col Bracciolini – di una ricca biblioteca. Del resto, agli inizi del Cinquecento, Ottaviano e Federico Fregoso, figli di Gentile da Montefeltro, avevano trascorso alcuni anni alla corte urbinata in contatto con i maggiori intellettuali, allorché la nobildonna, rimasta vedova, era tornata presso il fratello, il duca Guidobaldo.

La conoscenza di monete e medaglie antiche in ambiente genovese pare comunque potersi confermare anche dalla diffusione dei portali decorati all'antica, che si attestano dall'ultimo quarto del XV secolo al terzo decennio del XVI e sono caratterizzati da tondi anepigrafi derivati dalla monetazione antica. È stato evidenziato dalla Bedocchi come le botteghe specializzate in questa lavorazione potessero usufruire di modelli, probabilmente messi a disposizione dei committenti. Sembra interessante ricordare come il portale di Piazza San Matteo 17, che presenta nei tondi superiori due profili maschili e negli inferiori un ritratto virile di tipo giulio-claudio ed un profilo femminile con pettinatura di età augustea ed è tuttora esistente, appartenga ad un edificio donato nel 1528 dalla Repubblica ad Andrea Doria; fra gli altri, un portale con le stesse caratteristiche risulta essere stato in origine nell'edificio di proprietà di Paolo di Geronimo Spinola.

Nel tracciare a rapidi tratti e con inevitabili, almeno per ora, chiaroscuri la storia degli interessi numismatici in Liguria, non pare fuori luogo ricordare come nel 1574, nel vicino Piemonte, per desiderio di Emanuele Filiberto

di Savoia (il cui nome e quello della consorte Margherita compaiono entrambi nell'elenco già citato del Goltz, alla località Nizza), si acquistassero sul mercato antiquario di Roma 2000 medaglie, cui si andarono a poco a poco aggiungendo anche esemplari provenienti da scavi del territorio sabauda. In egual modo, secondo la storiografia locale, un impoverimento delle antichità venute alla luce in area ligure, soprattutto nei siti romani privi di continuità di vita, inizia ad attuarsi sistematicamente dal XVI secolo.

La fioritura di «antiquari» fra questo e il XVII secolo in Liguria, come altrove, trova riscontro nei manoscritti e nei repertori presenti nelle biblioteche personali e pubbliche del periodo. La ricerca di ritratti, busti e statue di imperatori nello smercio specializzato, così da creare la serie dei dodici Cesari di svetoniana memoria – anche attuando sostituzioni o copie, come sottolinea la Quartino –, può essere stata trainante per incrementare la passione per la numismatica, già ampiamente attestata in altre sedi. Il Vaillant, nell'opera *Numismata Imperatorum Romanorum praestantiora, a Julio Caesare ad Postumum et tyrannos*, edita a Parigi nel 1682, menziona la collezione genovese di proprietà di Io. Iacopus Lavagna. La raccolta si trova così accanto ai medaglieri reali di Francia e di Cristina di Svezia, dei Medici e d'Este, per citarne solo alcuni.

Si deve ricordare tuttavia che nel Seicento la maggior parte dei principi, prelati e grandi signori possedevano degli scrigni, raffinate custodie per esemplari soprattutto romani, che, come richiama il Babelon, erano ritenuti «un luxe obligé, une mode de bon ton». Infatti, secondo la Pennestrì, gli inventari di corte conservano traccia di piccole e preziose raccolte numismatiche, racchiuse in contenitori di varia tipologia e materiale; esse, come illustra il caso torinese, venivano considerate alla stregua di piccoli archivi, ad uso privato, per appagare le curiosità storiche immediate. Della cultura genovese del periodo, in cui le famiglie nobili si accingevano all'autocelebrazione, rimane traccia nella descrizione che il Rubens offre nel suo volume sui palazzi cittadini che tanto ammirava. Senza dubbio, come scrive il Boccardo, l'assenza di un gusto imposto da una corte reale, lasciava alle singole personalità un ampio sviluppo di interessi, a seconda dei diversi stimoli intellettuali.

La nascita di contatti, che caratterizza il XVII secolo per il tramite delle Accademie, rinvigorisce ogni genere di attenzione per l'antico, come per esempio, nel caso assai noto di Angelico Aproso (1607-1681), degli Eremitani di S. Agostino (fig. 4). Spirito inquieto, durante la permanenza a Genova

dal 1634 al 1637 frequenta l'Accademia degli Addormentati. Dopo aver vissuto a Venezia ed essere rientrato in Liguria su pressione di Giuliano Spinola, che lo vuole precettore del figlio Tommaso Salvatore, nel 1648, ritorna a Ventimiglia dove inizia i lavori della sua Libreria, che lo assorbono interamente. Con saltuaria permanenza a Genova (in cui, dal 1652 al 1654 viene nominato vicario generale della Congregazione) e dal 1654 definitivamente a Ventimiglia, porta avanti ricerche antiquarie e soprattutto numismatiche, come si può desumere dalle affermazioni di Dano Bartolini, che nelle *Osservazioni nuove de Unicornu*, – pubblicato a Padova da Crivellari nel 1645 – lo elogia come letterato, antiquario e numismatico. Secondo il Durante e il De Apollonia, l'erudito dovette recuperare fra i ruderi della città nervina le prime lapidi e le prime monete di una raccolta oggi dispersa ed utilizzata già dal suo proprietario per mantenere fornita la Biblioteca Aprosiana, che riscontra nel suo stesso materiale librario la personalità di chi l'aveva creata e che venne messa a disposizione dei dotti contemporanei, introducendo alla funzione delle biblioteche pubbliche del 700. In questa dissipazione, seppur motivata, il nostro non sembra essere stato contagiato dalla consapevolezza, denunciata ad esempio dai cultori di numismatica romani della metà del XVII secolo, i quali – come scrive la Molinari – avvertirono la caducità di una esperienza collezionistica che, se priva di una pubblicazione di studio, aveva la sorte di andare dispersa alla morte del proprietario senza lasciare traccia.

Incarnano la cultura erudita del momento anche altri studiosi di ampia dottrina, che si cimentarono sia nella trascrizione e nel commento di epigrafi sia nel campo della numismatica e dell'antiquaria in genere. Come, ad esempio, Matteo Vinzoni (1690-1773), ingegnere e cartografo della Repubblica. Per tali eclettici personaggi non possiamo escludere a priori la proprietà di limitate quantità di monete e medaglie.

L'ipotesi pare trovare conferma nell'episodio narrato da padre Francesco Antonio Zaccaria, gesuita veneto, oratore di chiara fama ed autore di opere sacre e profane, che sarà Bibliotecario del Duca Francesco III d'Este. Questi trovandosi a Genova per predicare a S. Ambrogio su invito dei confratelli genovesi, ricorda con rammarico nel suo *Excursus litterarii per Italiam ab anno MDCCXLII ad annum MDCCLII*, (Venezia, Remondini 1754, I, p. 226), di non aver potuto vedere la Tavola di Polcevera, ma di aver visitato nel Collegio delle Scuole Pie la Biblioteca e il Museo creato da Padre Pietro Maria Ferrari (1668-1749), che vi aveva radunato *multas antiquitates*. Una raccolta che potrebbe sottintendere anche una cultura numismatica ed un

collezionismo ad essa collegato, che di nuovo si riesce a intravedere a squarci, e talvolta solo a supporre come diffuso in loco.

Così, ad esempio, non si spiega lo stridente contrasto fra l'affermazione di Francesco Ficoroni, che nella sua opera *I piombi antichi*, Roma 1740, dichiara di aver visto a Genova la collezione di medaglie dei signori Miconi – forse gli stessi antiquari e mercanti di quadri nell'area del Vastato, ricordati dal Comte de Caylus nel suo *Voyage d'Italie, 1714-1715*, oltre che noti per la fornitura di una quindicina di quadri a Giacomo Filippo Durazzo nel 1721 – e il resoconto di Jean Jacques Barthélemy relativo ad una sosta a Genova, durante un viaggio compiuto in Italia nel 1755, allo scopo di acquistare monete e medaglie per il Cabinet des Antiques cui era preposto. Egli, nel riferire del soggiorno forzato per il maltempo che rendeva impraticabile il viaggio sia per terra che per mare, scriveva al conte che « A Gènes point de bibliothèques, point d'antiquités, à l'exception de quelques senateurs ». Il Barthélemy era – per usare le parole del Babelon – l'oracolo dell'erudizione, abituato a influenzare con i consigli e le azioni, e non si può pensare che non dovesse essere stato accolto più che onorevolmente dalla nobiltà locale, a meno che i contrattempi non lo avessero indotto a calcare la mano in proposito. Senza contare che anche dalle edizioni settecentesche conservate attualmente nella Biblioteca Universitaria genovese appare evidente la persistente attrattiva per gli studi di numismatica, in cui la moneta – come evidenza la Bedocchi –, oltre che oggetto di catalogazione, diventa fonte per ricostruire gli eventi del passato. Infatti, nella seconda metà del secolo, si tende a riscoprire e valorizzare il collezionismo di monete e medaglie moderne rifiutando il loro possesso in funzione estetica, ma considerando il materiale come memoria tangibile di un'epoca passata.

Del resto, la cultura ecclesiastica ligure fra il Settecento e l'Ottocento dimostra una puntuale attenzione per la storia e gli aspetti ad essa collegati, come bene illustra – ad esempio – la personalità di Gian Stefano Remondini (1700-1777), padre somasco che si occupò di filologia, archeologia, oltre che di numismatica e di etruscologia, e il cui nome è legato alla scoperta del « *Cippus abellanus* », in osco, di cui pubblicò trascrizione e traduzione.

In quest'ottica prende il giusto risalto la segnalazione del padre Agostino Galleani, nelle *Notizie varie e curiose della città di Ventimiglia* (tomo III, p. 21), che, nel XVIII secolo, a Ventimiglia, i patrizi Marchesi Paolo Girolamo Orenco e Pietro Rossi possedessero raccolte di monete romane frutto dei ritrovamenti nella piana del Nervia.

Il vivace ambiente dei cultori della numismatica si rafforza nel corso del secolo, con eruditi dai vasti interessi, che sono legati fra di loro da una fitta rete di rapporti epistolari, talvolta senza una conoscenza diretta, per scambiarsi consigli, pareri e suggerimenti su ogni tipo di materiale, dalla monetazione antica alla coeva. Né va dimenticato che molti libri di antiquaria, numismatica ed epigrafia posseduti nella Biblioteca Universitaria genovese provengano da Congregazioni agostiniane, benedettine e gesuitiche, ad uso interno. Del resto, è a partire dalla metà del Settecento che nascono in Genova l'Accademia Ligustica di Belle Arti, nel 1751, la Società Patria delle Arti e Manifatture, dal 1786 al 1796, l'Istituto Nazionale Ligure, in attività dal 1798 al 1814, e la Società Economica di Chiavari, creata nel 1791.

Significativa, per l'ambiente genovese, è la personalità di Gasparo Luigi Oderico (1725-1803), entrato a far parte della Compagnia di Gesù nel 1741. Come è noto, nel 1778 diede inizio alla sua attività di bibliotecario presso l'Ateneo genovese, con sede in Strada Balbi, nel Collegio già dei Gesuiti. Ammesso con altri studiosi nell'Accademia Durazzo, per cui compilò un catalogo relativo ai manoscritti – giunto a noi nella parte iniziale, come ricorda il Puncuh –, si dedicò, oltre che a temi ecclesiastici, allo studio delle antichità e fu appassionato ricercatore intento a classificare o a render noti medaglie, monete, iscrizioni, monumenti greci e romani. Efficaci, per il nostro argomento, le annotazioni del Grillo, che scrive negli *Elogi dei Liguri illustri*: «L'Oderico fu maestro a sé stesso; meditò sulla numismatica e sulla cronologia, e svolse con tale impegno le opere degli eruditi che lo avevano preceduto ... da meritarsi ben presto la fama di più che ordinario archeologo. A Roma venne associato all'Accademia degli Etruschi e allorché si arricchisce la galleria Kircheriana di un gran numero di rare medaglie egli a ordinarle è trascelto». Molti titoli fra le sue opere edite ed i manoscritti, pubblicati anche dalla Salone, sottolineano i vasti interessi in ambito numismatico. Ad esempio, la *Lettera al Ch. sig. Abate Marini sopra una medaglia inedita di Carausio* (1778), le *Osservazioni sopra il valore del denaro antico e il peso della libra romana* (1786) o le *Dissertazioni sopra una medaglia della famiglia Antestia*, queste ultime apparse in «Saggi di dissertazioni dell'Accademia Etrusca di Cortona» (1790), di cui fu socio corrispondente con lo pseudonimo di Teodemo Ostracino. Ma non mancano studi sopra una medaglia d'argento di Orviterige (1767) e su una moneta appartenente al Museo di C. Trivulzio, da lui ritenuta franco-merovingica (1785). Il primo volume delle sue *Dissertationes et adnotationes in aliquot ineditas veterum inscriptiones et numismata* (Roma 1765) sarà nella biblioteca di fine Ottocento del noto scultore Santo Varni.

Al nostro appartengono in gran parte le opere di numismatica del fondo Botto-Carrega, della Biblioteca Universitaria genovese. Questo insieme di libri, con nota di possesso *Giovanni e Francesco Carrega*, nipoti da parte di madre dell'Oderico, confluirono nel lascito Botto, venduto all'Universitaria da Francesco Saverio Botto (1788-1850), imparentato con la famiglia e professore di Calcolo integrale presso l'Università, nel 1835. In esso sono conservate anche trattazioni di materiale epigrafico e numismatico, talvolta in forma epistolare, editi ed inediti in minuta, per riprendere la descrizione offerta dalla Bellezza. Anche se la raccolta di testi a carattere antiquario dell'Oderico deve essere stata aumentata da acquisti del nipote Francesco, alcuni volumi meritano di essere ricordati per la loro importanza, come la già citata opera del Vaillant – posseduta dalla Biblioteca Universitaria genovese in tre copie, di cui una con l'indicazione del fondo Carrega – o quelle di Erasmo Frölich, bibliotecario del Teresiano a Vienna e professore di archeologia con preminenti competenze numismatiche, di cui – con appartenenza ai Carrega – si ricorda qui il *De familia Vaballathi numis inlustrata opusculum posthumum, curante Jos. Kbell*, edito a Vienna nel 1762 e le *Animadversiones in quosdam numos veteres urbiium*, di cui la copia Carrega indica la seconda edizione a cura del Gori, a Firenze, nel 1751. Inoltre agli stessi viene ricondotto il volume *Numi veteres anecdoti ex museis Caesareo Vindobonensi, Florentino Magni Ducis Etruriae, Granelliano nunc Caesareo, Vitzaiano, Festeticsiano, Savorgnano Veneto, aliisque*, raccolto ed illustrato da J. Eckhel nel 1775. Di questo autore, considerato il padre della scienza numismatica, la Biblioteca Universitaria possiede anche gli otto volumi della *Doctrina Numorum Veterum*, editi nel 1792-1798, e ritenuti ancora dal Babelon «*toujours notre grammaire*». Da ultimo va annotata la presenza del testo del Cardinale Zelada, *De nummis aliquot aereis uncialibus epistola*, (1778), il cui palazzo a Roma, dotato di una notevole biblioteca – oltre che di una ricca raccolta di monete antiche e di strumenti scientifici, come annota la Bedocchi – era polo di attrazione per molti eruditi del tempo. I legami dell'Oderico con l'ambiente colto romano si conferma del resto nei suoi corrispondenti: ad esempio, il cardinale Giuseppe Garampi, archeologo e prefetto degli Archivi Vaticani, Gaetano Luigi Marini, anch'egli prefetto della Biblioteca e degli Archivi Vaticani, oltre al Piranesi, architetto e famoso incisore.

Lo stimolante studio del Pomian sulle raccolte e gli studi dal XVI al XVIII secolo mette in luce un altro fenomeno relativo al Settecento. Per l'autore infatti nel primo ventennio del periodo, accanto alle collezioni di dipinti, che da sempre godevano della prevalenza su altre categorie, le mo-

nete appaiono occupare un posto esclusivo nei gabinetti (fig. 5), talvolta accostate ad altri oggetti, quali stampe e curiosità varie; dalla metà fino verso alla fine del secolo, invece, la passione per la numismatica pare decrescere, mentre aumenta quella per la storia naturale, ovvero conchiglie, minerali, esemplari botanici, anatomici e via dicendo.

La condivisione di questi diversi generi di raccolte appare attestata anche a Genova.

Senza dubbio un esempio della cultura aristocratica locale si riscontra nelle collezioni familiari dei Durazzo, che avevano avuto origine fin dal 1615, ma che prendono particolare risalto con Giacomo Filippo III (1729-1812), i cui vari interessi si evincono dalla sua corrispondenza, oltre che dall'archivio, culla di memorie familiari, iniziato dal padre e da lui completato. Al nostro, fra le altre cose, stavano a cuore i libri classici e rari e «le edizioni devono essere le più belle», secondo quanto scrive nel 1778. Si deve tuttavia notare come l'attenzione del marchese volga – come è noto – anche alle produzioni naturali e alle macchine di fisica. Il Raggio presuppone che i progetti di collezionismo esulino da fini di ricerca ma siano piuttosto mirati ad una forma di nuova socialità esclusiva ed elitaria, e l'ipotesi trova conferma in una annotazione del Grimm datata al gennaio del 1763 e ripresa dal Pomian: «Da qualche anno la storia naturale fa parte degli studi preferiti dal pubblico e coloro che ne trattano ottengono sempre una favorevole accoglienza». Tuttavia, nell'esautiva e quanto mai significativa documentazione d'archivio pervenutaci, si segnala da parte del Durazzo anche l'acquisto di materiali archeologici, seppur limitati ad un uso decorativo ed estetico, come confermano le due lettere, del 18 ottobre e del 4 novembre 1788, in cui si legge: «si dovrebbero costì ritrovare de sarcofagi antichi di marmo. Se ne trovasse uno a comprare ben conservato, e pulito a prezzo discreto ne farei un piccolo divertimento in un boschetto a Cornigliano»; appare evidente però che la passione antiquaria non gli impedisce di valutare anche gli aspetti pratici e così puntualizza che il reperto in questione, giacché da collocare all'aperto, «dovrebbe essere semplice di ornamento», perché «un pezzo lavorato finamente non anderebbe bene che in una galleria».

A questa apparentemente superficiale aderenza ai canoni del momento corrisponde una reale attenzione di Giacomo Filippo per l'erudizione antiquaria. Il Petrucciani ricorda infatti come nel 1780 inizi a segnalarsi un'inclinazione per i volumi pertinenti Genova e la sua storia, e in particolare se scritti da autori locali. La creazione dell'Accademia Durazzo, istituita due

anni dopo con interessi storico-scientifici, acuirà l'attenzione per la storia Patria, che comporterà per il nostro anche ricerche di numismatica, su richiesta di alcuni suoi corrispondenti. Nel carteggio vengono avanzate preghiere di informazione, ad esempio, da parte dell'Oderico sulle scritte di alcune antiche monete genovesi, e simili istanze giungono dall'Affò, storiografo ducale e dal 1785 bibliotecario della Parmense, o dal Canonici. Questi, come è noto, gesuita e in vecchiaia successore dell'Affò nella direzione della Biblioteca Palatina, fu collezionista di monete e medaglie, oltre che di dipinti, cammei, avori e piccoli oggetti artistici, che si sommano ai manoscritti antichi ed alle edizioni bibliche. Ma, soprattutto, l'interesse numismatico del Canonici si documenta nelle oltre diecimila monete che componevano la raccolta e nell'apprezzamento di cui godette presso il Barthélemy, in occasione del viaggio in Italia di cui si è già detto. Il suo medagliere, con la soppressione della Compagnia del Gesù a Parma, fu introitato nella Biblioteca e nel Museo locali, ma questo non impedì al Canonici, trasferitosi come prete secolare a Venezia, di ricomporre una nuova collezione di pezzi antichi e medaglie, ancora più cospicua della precedente ed arricchita con esemplari già del duca di Mantova. Pare di un qualche interesse ricordare come una delle sue tre opere a stampa – di cui oggi non si conoscono esemplari e si ignorano nome dello stampatore e luogo di stampa – rechi il titolo *Descriptio Collectionis Iconum aere incisarum d. Comitum I. Durazzo* (1784, in 4°).

Si potrebbe, pertanto, da queste limitate notizie ipotizzare che anche Giacomo Filippo nutrisse interessi numismatici, tanto più che nella sua biblioteca, fra le opere miscellanee in suo possesso, compare il nome dell'Eckhel, ed è altrettanto significativa la presenza, a detta del Raggio, di una parte dedicata alla «Storia metallica», nella sezione VIII dedicata alla storia, nel quinto volume del catalogo. Ed è noto quanto la produzione di Storie metalliche fra il Seicento e l'Ottocento si faccia notare per quantità e qualità, indicando in tal modo il culto della memoria, che si stava gradatamente affermando nell'età dei lumi. Del resto, un fratello del nostro, Gianluca (1731-1810) – come evidenzia il Puncuh –, più noto per la spregiudicatezza delle sue speculazioni, pare aver posseduto una raccolta di antiche monete genovesi, medaglie e disegni; di lui, inoltre, sono noti i rapporti con Paolo Paciaudi, anch'egli bibliotecario reale a Parma ed autore di un'opera intitolata *Osservazioni di P.M.P. teatino sopra alcune singolari e strane medaglie*, stampata in Napoli, presso Novello de Bonis nel 1748, e di cui una copia è attualmente compresa nel fondo della Biblioteca Universitaria genovese. Sulla base dei dati fin qui menzionati sarebbe pertanto possibile

supporre che fra i campi esplorati da Giacomo Filippo ci fosse la numismatica, anche dal confronto con altre personalità del tempo, quale, per esempio, Ferdinando Cospi, patrizio bolognese di fine Settecento, che aveva lasciato al Senato Bolognese il suo piccolo museo, passatempo di gioventù, impinguato di curiosità erudite. Questo comprendeva, come sottolinea l'Ercolani Cocchi, *naturalia e artificialia*, ma anche un migliaio di monete, per la gran parte romane imperiali, ritenute indispensabili documenti storici. Il paragone non è casuale, se si pensa che nel Sei e Settecento nei convitti di Parma, Modena Siena e Bologna, accanto a Roma, Milano o Vienna, veniva registrata la presenza di giovani genovesi di ceto elevato.

Da ultimo, seppur con una estrazione sociale diversa e con una esperienza di vita sofferatissima, si segnala sul finire del secolo XVIII l'esperienza culturale di Domenico Viviani, collaboratore del Durazzo, di cui cataloga le collezioni del Museo Naturale nei primissimi anni dell'Ottocento, un decennio dopo la loro creazione.

Il Viviani (1772-1840), come è noto, si era laureato in Filosofia e Medicina presso l'Archiginnasio a Roma nel 1793 e dalla sua permanenza nell'Urbe provenivano i suoi due principali interessi. Dalla passione per l'archeologia e dalla autopsia dei ruderi nacque infatti la raccolta delle erbe che nascevano fra le antiche pietre, da cui trasse origine il suo primo erbario. Dopo aver vissuto a Milano e a Pavia ed essere rientrato a Genova nel 1801, dove venne accolto negli ambienti culturali del periodo per la protezione di Gian Carlo Di Negro, egli, come ricostruisce attentamente il Pichi Sermolli, divenne dapprima lettore e in seguito, nel 1816, professore di Storia Naturale e di Botanica presso l'allora Accademia Superiore – poi Regia Università –, incarico che fu costretto ad abbandonare dopo il 1822 per il manifestarsi di una grave malattia, dopo averlo tenuto con grande prestigio. Come botanico, infatti, il Viviani pervenne a numerosi riconoscimenti e fu membro onorario di diversi Istituti, a Londra, Rio de Janeiro, Berlino, Stoccolma, Parigi, oltre che in patria, dove divenne socio, ad esempio, dell'Accademia Reale delle Scienze di Torino e dei Georgofili di Firenze.

Alla sua morte nel 1840 egli lasciò – con testamento redatto il 13 settembre 1839 – 2000 volumi di letteratura e scienze, 13.000 esemplari di erbario e 2.000 monete greche e romane a Carlo Alberto di Savoia, che ne fece dono alla Biblioteca Universitaria genovese, come registrano le epigrafi del Marchese Vincenzo Serra, tuttora esposte nella Sala Terza della sede di Via Balbi (fig. 6). In realtà la raccolta Viviani, con esemplari di bronzo per la

maggior parte e con una minore quantità di pezzi d'argento, sembra essere stata composta da 1855 monete greche e romane, come appare dal legato descritto nei documenti dell'Archivio di Stato di Genova. Secondo il Caselli, gli esemplari avrebbero fatto parte in precedenza della raccolta genovese Heyeken, ritenuta di gran pregio.

Dall'ambiente culturale ligure sopra descritto pare distaccarsi – anticipando talune esperienze culturali ottocentesche – ad esempio la figura del canonico Vincenzo Lotti (1774-1863), la cui passione archeologica, strettamente connessa con gli scavi di Capo San Siro, lo portò a documentare la sua attività con interesse evidente per i recuperi monetali. Mentre il barnabita Giambattista Spotorno (1788-1844) – nel 1823 nominato da Carlo Felice dottore nel Collegio di Filosofia e Lettere dell'Università genovese e l'anno dopo divenuto Prefetto e Direttore della Biblioteca Berio, nonché fondatore del «Giornale ligustico di Lettere, Scienze ed Arti» nel 1827 – si occupò, come è noto, attraverso scritti e appunti inediti di estrema varietà tematica, anche di numismatica ed epigrafia, senza trascurare argomenti ecclesiastici, artistico-storici, letterari e perfino astronomici, matematici, musicali e botanici. Conosciuto letterato nei primi decenni del secolo, egli può essere ricordato, inoltre, per l'interessamento alle indagini archeologiche di Albisola, sua città d'origine, di cui aveva raccolto monete ed antichità.

A Genova, infatti, per tutta la prima metà dell'Ottocento il rapporto con l'antico e l'archeologia resta quasi sempre connesso ad un collezionismo d'élite sociale e culturale. La sollecita raccolta di reperti e, possiamo immaginare, anche di monete – si connette agli scavi legati all'imponente trasformazione urbanistica in corso in quegli anni o agli edifici demoliti; e altrettanta particolare attenzione si pone alle cose antiche venute alla luce nei centri della Liguria romana: ad esempio, la già citata Alba Docilia, Albintimilium, Libarna, Vada Sabatia e Luna. Con precisione il Grendi sottolinea in queste attività il costante aspetto di decontestualizzazione topografica, ed evidenzia come «L'archeologia (*sc.* del periodo) confluisce tutta nel collezionismo: è raccolta di oggetti sottratti al contesto di scavo, ed è, per lo più ricerca di modelli artistici romani» (Grendi, p. 17).

Nel tracciare, seppur per mezzo di esemplificazioni, la storia delle raccolte numismatiche del tempo, particolare risalto deve essere attribuito alla figura di Odone di Savoia, figlio di Vittorio Emanuele II, nato a Racconigi l'11 luglio 1846 e morto a Genova il 22 gennaio 1866, non ancora ventenne, della cui breve vita e delle gravi infermità ci informa Valerio Anzino nella

biografia, pubblicata *post mortem* del giovane principe in non molti esemplari, per la famiglia reale e gli intimi. Odone risiede a Genova dal 1861, quando – dopo una permanenza estiva a Villa Rostan a Pegli – si trasferisce nel Palazzo Reale di Via Balbi. Gli anni iniziali del soggiorno restituiscono l'immagine di una vita più che attiva e trascorsa fra piccole gite, visite al porto e frequentazioni di teatri. Soprattutto si instaurano ben presto rapporti con le principali istituzioni culturali, come l'Accademia Ligustica (di cui diventa accademico onorario il 15 gennaio 1863), la Società Ligure di Storia Patria (di cui è Socio onorario il 13 marzo 1864) e la Società Promotrice di Belle Arti (con nomina a Presidente onorario del 24 dicembre 1864). Ma in particolare riceve le visite di alcuni degli intellettuali locali, fra cui spicca il nome di Santo Varni, personalità complessa eppure suggestiva per il giovane, che viene affascinato dai molteplici interessi dello scultore, appassionato scrittore di antichità e d'arte, collezionista e al tempo stesso mercante. Tuttavia, nella piccola corte di Odone, il suo ruolo fu essenziale ed assunse anche caratteri di frequentazione quotidiana e sentita.

Forse dal Varni giunsero i primi suggerimenti per formare una raccolta di oggetti antichi, cui Odone diede inizio dopo due viaggi, il primo intrapreso verso Costantinopoli e il Mar Nero – con tappe in Sardegna, Sicilia e Napoli – nel giugno 1862 ed il secondo, attuato nell'estate dell'anno seguente per visitare Napoli e le zone limitrofe e reso simile ad un viaggio di istruzione e di studio dalla presenza dello scultore – che lo aveva raggiunto nella città a settembre – e dagli incontri con l'archeologo Giuseppe Fiorelli. Come si è detto, in queste circostanze dovette nascere una forte inclinazione per l'antichità, anche se le raccolte descritte nell'inventario del 1866 relativo al Palazzo Reale di Genova passano dalla «chincaglieria», ai minerali, agli animali impagliati, agli acquari, alle immagini fotografiche, alle stereoscopie, ai telescopi, alle medaglie, alle conchiglie e cineseria, oltre ad un Museo Artistico personale. Certo furono di sollecitazione a tale esperienza le clamorose scoperte di Pompei, avvenute in quei tempi.

La collezione che il principe era andato formando in soli tre anni – e di cui nella Biblioteca personale doveva conservare alcuni pezzi in un medagliere di mogano approntato appositamente, mentre varie medaglie erano conservate in un tavolino d'acero intarsiato e ricoperto di cuoio – comprendeva monete greche e romane (fra cui predominanti quelle di età imperiale), medievali, e medaglie di varie epoche, a partire dal XV secolo. Taluni pezzi provenivano da scavi – quali gli esemplari recuperati da un terreno di Capua,

ottenuto in cessione temporanea dal principe, e fattigli pervenire dal Fiorelli, che ne dirigeva le ricerche –, ma molti dal mercato antiquario, come documenta il Varni nel suo memoriale, rammentando talora puntualmente doni e scambi, oltre agli acquisti. Infatti in data 6 gennaio 1863 lo scultore appunta: « Dalle 11 antimeridiane alle 3 pomeridiane stetti da S.A.R., che mi fece vedere tutte le sue monete antiche ed altri oggetti. Io Le donai sei della Magna Grecia, grandi d'argento con iscrizioni e Le gradì moltissimo », e in data 21 aprile « Domani dovrò esaminare una collezione di monete consolari romane che S.A.R. vorrebbe comprare » (A.A.L., Archivio Varni, 61). Il legame intellettuale e la consulenza di quest'ultimo si evincono anche nella biblioteca, il cui mobile di mogano verniciato di bianco era stato eseguito su disegno dello stesso scultore. In essa sono significative, ad esempio, le presenze dei lavori del padre gesuita Filippo Bonanni sulle medaglie e monete medievali, stampati rispettivamente a Roma nel 1699 e nel 1696, o del volume di Anselmo Banduri, *Numismata imperatorum a Traiano Decio ad Palaeologus Augustos*, edito a Parigi nel 1718 ed opera di consultazione obbligata per le monete imperiali fino al Cohen. Accanto alle *Oeuvres Complètes* di Bartolomeo Borghesi, pubblicate a Parigi nel 1862, si notano, sempre a titolo d'esempio, il repertorio *Numismata Imperatorum Augustarum et Caesarum, a populis romanae dictionis graecae loquentibus ex omni modulo percussa*, del Vaillant (edizione Amsterdam, 1700) e le più recenti opere del Cohen e del Mionnet: per il primo, la *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire Romain* (Parigi, 1862) e la *Description générale des monnaies de la République Romaine* (Parigi 1857), di cui si cita un solo tomo; e, per il secondo autore, i due volumi *De la Rareté et du Prix des Médailles Romaines* (Parigi, 1827). Diligentemente nel diario del Varni, in data 26 novembre 1863, viene annotato: « Ho imprestato a S.A.R. l'opera delle monete consolari del Cohen ed il Mionnet, Rarità delle medaglie » ed ancora « con mille ringraziamenti di S.A. nel ritornarmi alcuni libri di Numismatica che le ho imprestati » (A.A.L., Archivio Varni, 61).

Alla morte di Odone, anche la collezione numismatica venne concessa in dono da Vittorio Emanuele II alla città di Genova, nel rispetto delle intenzioni del giovane principe, ed un legato di oltre mille esemplari entrò a far parte delle raccolte civiche. Ma si può presumere che in realtà il medagliere dovesse enumerare un maggior numero di pezzi, se il Barone Tola, presidente della Società Ligure di Storia Patria, dando lettura dell'elogio di S.A.R. nell'adunanza generale del 4 febbraio 1866, poteva affermare che il re, accolta favorevolmente la richiesta di concedere gli oggetti d'arte e di

antichità alla città, avesse dato l'incombenza a «S.E. il marchese di Breme, Prefetto di Palazzo, di recarsi a Genova per procedere *alla scelta* degli oggetti che dovevano servire per la formazione di detto Museo». A memoria della munifica donazione (anche se il reperimento della sede per il Museo artistico-archeologico, come scrive la Tagliaferro, diverrà per lungo tempo uno scoglio insormontabile) il Comune di Genova fece coniare una medaglia (fig. 7), che – con qualche imprecisione rispetto all'esito finale del lavoro – viene ricordata dall'Anzino nella biografia: «A segno poi di viva gratitudine verso l'Augusto Sovrano per un atto sì generoso di Reale munificenza il Municipio con atto del 9 febbraio 1866 deliberava di far coniare una medaglia commemorativa che disegnata dall'egregio professor E. Chissone ed incisa dal valente artista G. Callereta [*sic*: si tratta del Collareta] riusciva bellissima. Essa porta da una parte l'effigie del compianto Principe, coll'iscrizione 'Odone, principe Reale di Savoia, Duca di Monferrato' e dall'altra 'Al Re Vittorio Emanuele II donante il privato Museo del Principe Odone al Comune di Genova, il Municipio memore e conoscente M.D.CCC.LXVI' ».

La figura del Varni (1807-1885) si impone dunque con prepotente risalto nell'orizzonte culturale genovese e non solo. Egli appare come uomo dai molti interessi, ma soprattutto – come ha scritto lo Sborgi, «è attivissimo collezionista di immagini», che trascrive nei suoi taccuini, «con lo scrupolo di chi classifica una sorta di storia dell'arte per uso personale». Tale istintiva e passionale, oltre che frenetica, operosità, lo induce a raccogliere oggetti dell'antichità classica, medievale e rinascimentale, dipinti e sculture di vario periodo e una raccolta di disegni, che partono dal XVII e XVIII secolo per arrivare ai suoi contemporanei. I suoi contatti con storici, archeologi ed antichisti di fama europea sono documentati dall'epistolario, di cui è stato intrapreso lo studio, e che raccoglie lettere, ad esempio, di Luigi Canina, Giuseppe Fiorelli, Teodoro Mommsen, J. Fr. Champollion. Possiamo forse presumere che la curiosità per gli scavi e l'antichità fossero stati sollecitati nel Varni dai primi ritrovamenti archeologici in Genova. È ben nota e ricorrente nei profili del personaggio la descrizione fatta dallo Staglieno, che nelle *Biografie* scrive: «Egli aveva la mania delle collezioni, e diceva che per procurarsi un oggetto usava di questa tattica. 1° cercava di farselo regalare; 2° di cambiarlo con altri, ben inteso, di poco valore; 3° di rubarlo. Credo che fosse affetto da una speciale cleptomania. Io lo vidi più di una volta col fucile sulle spalle ed un cappellaccio girovagare per le parrocchie dell'alto Bisagno onde amoreggiava con qualche ceramica od altra anticaglia, e per il Novese onde procurarsi oggetti dei ruderi di Libarna». A fronte di questo ritratto

dai contorni un poco pirateschi, va messo in risalto come l'accorrere sul luogo di un ritrovamento portasse il Varni ad assumere un ruolo nella salvaguardia dei beni culturali in Liguria, così che il suo nome, come ricorda la Pastorino, venne inserito nella Commissione Consultiva per la Conservazione de' Monumenti Storici e di Belle Arti, istituita dall'Accademia Ligustica.

Ciononostante, dagli stessi scritti dello scultore emerge che monete provenienti dagli scavi dell'antica Libarna erano state da lui inserite nella sua collezione. I rapporti stretti con gli studiosi e collezionisti locali, ad esempio il sacerdote Francesco Capurro ed il Canonico Costantino Ferrari, lo tenevano aggiornato sui recuperi e gli permettevano di conoscere il materiale appena scoperto, che a volte acquistava, a volte otteneva in dono. Non a caso nei suoi ben noti *Appunti di diverse gite fatte nel territorio dell'antica Libarna*, editi a Genova rispettivamente nel 1866 e nel 1873, si trova un lungo e dettagliato elenco di monete romane repubblicane, cui è premessa la frase: «Descrizione delle monete consolari d'argento scavate nell'agro libarnese e formanti parte della Collezione Varni» e la precisazione si ripete per le monete imperiali e per talune greche, definite «di città antiche, trovate nel territorio libarnese e venute in diversi tempi ad arricchire la mia collezione»; nella Prefazione, del resto, scriveva: «Non poche di quelle antichità io ebbi la rara fortuna di venire a mano a mano adunando, ed a questa ventura debbo aggiungere poi l'altra maggiore della conoscenza ed amicizia dei Signori Canonico Costantino Ferrari, Arciprete Andrea Formentano, Figino e Cambiaggi di Serravalle, nonché del Sig. Prof. Sacerdote Francesco Capurro di Novi».

La presenza nella sua vasta raccolta di sculture provenienti da altri antichi siti liguri rafforza l'ipotesi che da questi potessero giungere anche dei reperti monetali; tuttavia si può soltanto supporre che materiale numismatico da Luni fosse stato inviato al Varni da Carlo Fabbricotti, industriale del marmo che, dopo aver bonificato la campagna all'intorno, aveva radunato – come ricorda il Mennella – nella sua villa di Carrara i resti archeologici dissepoliti nell'antico centro, comprese le monete, e che era in corrispondenza con lo scultore, cui aveva inviato vari oggetti. Che la collezione venisse ad accrescersi anche grazie agli omaggi generosi del principe Odone appare dall'epistolario, ove si legge in data 30 marzo 1864: «S.A. mandommi in dono circa cento monete greche di bronzo ed altre, un lacrimatoio, ed alcuni pezzi di minerali» (A.A.L., Archivio Varni, 61).

Forse per decisione autonoma o perché ispirato dal legato Odone (ma sarebbe probabilmente più consono al carattere del nostro pensare che da lui fosse nato il suggerimento a che il principe donasse « a Genova, stanza Sua prediletta, ricca di tanti monumenti insigni, e di tante illustri memorie, monete, vasi, armi, bronzi, vetri, gemme e molti altri oggetti antichi pregevoli tutti per ricordi storici », per riprendere le parole dell'elogio del Tola), il Varni avrebbe desiderato affidare le proprie collezioni alla sua città, con due testamenti, firmati rispettivamente il 5 e il 25 dicembre 1884, che fra le altre clausole confermano il lascito. Tuttavia, come è noto, per disposizione dell'ultimo erede, designato al termine di una vicenda complessa in cui interessi economici, culturali e politici si erano andati intrecciando, il patrimonio del Museo Varni venne messo all'asta e venduto a privati per la gran parte. Alla ditta di Giulio Sambon venne affidato l'evento, tenutosi in due giorni (14 novembre e 12 dicembre 1887). Il catalogo con l'abbondanza stessa dei lotti documenta in generale la ricchezza della raccolta (fig. 8).

Per il nostro argomento, pare importante sottolineare la fitta e sostanziosa presenza di monete greche, romano-campane, romane repubblicane e imperiali, talune segnalate come fior di conio e altre come probabili falsi; seguono le medievali, Genovesi, Fiorentine, Milanese, Veneziane e Francesi, per concludersi con l'indicazione di vari pezzi « esteri » e di medaglie. Di pari importanza l'elenco dei libri e dei cataloghi numismatici, di cui ci si limita a citarne taluni fra quelli segnalati per la rarità, come le opere del De Strada, *Epitome Thesauri antiquitatem* (1557), del De Bie, *Imperatorum romanorum numismata aurea* (1615), del Buonarroti, *Osservazioni istoriche sopra alcuni medaglioni antichi* (1648), del Patin, *Familiae romane in antiquis numismatibus ab urbe condita* (1663), del Mediobarbo, *Imperatorum Romanorum numismata a Pompeo Magno ad Eraclium* (1730), di Marchi-Tessieri, *L'aes grave del Museo Kircheriano ovvero Le monete primitive dei popoli dell'Italia Media* (I volume, del 1839), del Riccio, *Le monete delle antiche famiglie di Roma fino all'imperatore Augusto, dette comunemente consolari* (1843), e del Fusco, *Intorno alle zecche ed alle monete battute nel reame di Napoli da Re Carlo VIII di Francia* (1846). Si distingue inoltre la presenza del primo volume delle *Dissertationes et annotationes in aliquot ineditas veterum inscriptiones et numismata* dell'Oderico, studio risalente al 1765, mentre non mancano cataloghi pertinenti prestigiose raccolte, come ad esempio quelli del British Museum, dell'Hunter Collection o del Museo Farnese. Talune opere sono strettamente connesse con la numismatica ligure, e riflettono gli studi

del periodo: così il Promis, *Sigilli de Principi di Savoia raccolti ed illustrati per ordine di Carlo Alberto* (tomo I, 1834, della Stamperia Reale), il Gandolfi, *Della moneta antica di Genova* (1841) o l'Olivieri, *Monete e medaglie degli Spinola di Tassarolo, Ronco, Roccaforte, Arquato e Vergagni* (tomo I, 1860) e, dello stesso autore, *Monete, medaglie e sigilli dei Principi d'Oria* (1858); altre, sulle monete dei nomoi egiziani o, ad esempio, sulle cufiche, attestano le poliedriche curiosità del collezionista e non danno che un'idea parziale del suo patrimonio librario di argomento numismatico. Del possesso di pubblicazioni più recenti e fondamentali per la classificazione degli esemplari, come il Cohen e il Mionnet, si è già detto in riferimento al principe Odone, ma un ultimo cenno va fatto riguardo ad un volume del Cave-doni, intitolato *Ragguaglio storico archeologico di precipui ripostigli antichi di medaglie consolari* (1854), il cui acquisto deve essere probabilmente imputato all'attività di scavo del Varni ed al suo peraltro meritevole proposito di approfondire l'utilità del recupero di tesoretti nei siti archeologici.

Nel contempo, un costante interesse per il documento monetale – seppur non suffragato dall'aspetto collezionistico – denotano taluni scritti riguardanti la Liguria, come si evince, ad esempio, da una memoria – richiamata dal Grendi – esposta dall'avvocato M.G. Canale durante una riunione della Società Ligure di Storia, Geografia e Archeologia, fondata nel 1845 da Camillo Pallavicino (Canale). Si desidera inoltre segnalare l'opera di Agostino Olivieri, libero docente di Paleografia critica e Archivistica, nonché bibliotecario dell'Università di Genova, che raccolse, intorno al 1855, le carte e le cronache manoscritte per la storia locale possedute nella Biblioteca, e nel cui III inventario sono riuniti i « Documenti sulle monete genovesi ».

Così, nello Statuto della Società Ligure di Storia Patria, si proporrà il recupero delle tradizioni antiquarie riferite alla regione, con, fra le altre, una tematica archeologica che vede in primo piano la numismatica, i pesi e misure, seguiti da iscrizioni, monumenti antichi, codici, pergamene etc. La raccolta sistematica porterà, ad esempio il Desimoni, allo studio delle monete, ma anche della storia monetaria. Del resto, come ricorda il Mennella, nel Museo dell'ente erano andati confluendo oggetti di antichità venuti alla luce a Dertona per l'opera in loco dell'udinese Alessandro Wolf (1826-1904), socio della stessa Società, come pure dell'avvocato alessandrino Cesare De Negri Carpano (1829-1889), prosecutore dell'attività del Wolf nel periodo dal 1865 al 1885; tuttavia, per il persistere di una crisi amministrativa dell'Istituto, la collezione archeologica dovette essere alienata nel 1916.

Pervenne infine intorno al 1867 alla Biblioteca Universitaria la collezione formata dal già ricordato Canonico Costantino Ferrari di Serravalle Scrivia, che, dapprima offerta al Municipio genovese, venne in seguito ceduta al governo, che ne fece dono all'Università, constatandone la provenienza da una località in antico appartenente al territorio ligure. Essa forse avrebbe potuto comprendere anche qualche moneta da ritrovamenti sporadici in luogo, a somiglianza del materiale raccolto nella collezione Capurro di Novi Ligure.

Il filone del collezionismo erudito del periodo si estende, come già accennato, anche ad altri siti antichi della Liguria. Così, dalle indagini archeologiche a Ventimiglia nasce l'interesse numismatico di Girolamo Rossi (1831-1914), che laureatosi in chimica a Torino nel 1853 e divenuto farmacista, assunse, come è noto, l'incarico di vice bibliotecario dell'Aprosiana e in seguito di professore e direttore nel Regio Ginnasio di Ventimiglia. Nel 1870 venne eletto Commissario per la Provincia di Porto Maurizio dalla Regia Commissione Consultiva di Belle Arti in Genova, e nel 1877 fu nominato Ispettore degli scavi e monumenti nella città di Ventimiglia e, poco tempo dopo, per tutta la provincia di Porto Maurizio. Grazie a tale carica ed alla costante corrispondenza con il periodico «Notizie degli Scavi», ebbe rapporti epistolari – e talvolta di amicizia come nel caso di Giuseppe Fiorelli – con Wolfgang Helbig, Direttore dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica di Roma e Berlino, e col grande Mommsen, che arrivò a Ventimiglia nel febbraio del 1873 per vedere le epigrafi venute via via alla luce.

Pur non avendo specifiche conoscenze archeologiche, il Rossi era dotato di particolare sensibilità e cultura storica, oltre che di una forte inclinazione umanistica. Taluni dei suoi scritti sono di argomento numismatico, come – fra gli altri – i due volumi *Monete dei Grimaldi Principi di Monaco*, editi nel 1868 e 1885, e gli scritti sul principato di Seborga e la sua zecca (1871). Del resto allo studioso si deve la segnalazione di come a Ventimiglia, nel 1776, nello scavare le fondamenta per erigere un muro nel monastero di clausura delle suore Lateranensi fosse venuto alla luce un bell'esemplare dell'imperatore Giustiniano, «descritto da un antiquario di quei giorni in un foglio autografo» in sue mani. E da talune affermazioni si evince che usasse conservare gli esemplari, recuperati dopo lavori agricoli o interventi casuali e donatigli dai contadini.

Una simile consuetudine pare attribuibile anche ad altri uomini di cultura del periodo, come ad esempio il Navone – che ne accenna nella sua *Passeggiata per la Liguria occidentale, fatta nell'anno 1827*, (p. 178): «con-

servo una di queste appartenente a Giustiniano, che è d'oro, piccola e sottile» –, ma non solo.

In quel tempo, a straordinari personaggi si deve l'affinarsi della passione antiquaria, che spinge alla creazione di raccolte, tutte degne di menzione, anche se non più individuabili nella loro interezza. È noto, ad esempio, che Francesco Maria Daziano – proprietario dell'Hotel Beaurivage di Bordighera – aveva sistemato in un locale dell'edificio il cosiddetto Museo Daziano, per esporre materiali provenienti dagli scavi di fine secolo nella città antica; esso, come documenta la Gandolfi, era meta apprezzata da molti turisti forestieri. Seppure la mancanza di inventario e di descrizioni rendano ormai impossibile conoscere integralmente quanto posseduto, un quadernetto, menzionato più volte dal Rossi nel suo scritto sui *Liguri Intemelii*, reca traccia degli acquisti compiuti e conserva testi di epigrafi, bolli di patere e di lucerne, ma – quel che più conta in questa sede – anche tentativi di riprodurre tipi e scritte di monete (fig. 9). Nella raccolta pare essere confluito anche l'insieme di antichità preservate dal sacerdote Giorgio Porro, possessore di alcuni fondi a Nervia e che aveva saltuariamente collaborato con lo stesso Rossi. Che la collezione non fosse banale è attestato da una lettera del console tedesco Graupentein, che invitava il Direttore del Museo di Lipsia ad acquisirla. Tuttavia gli eredi cedettero l'insieme a Sir Thomas Hanbury nel 1900, e questi inserì nella villa e nel parco alla Mortola statue, iscrizioni e rilievi, mentre poco materiale, fra quello di più ridotte dimensioni, passava con vendita opportuna a Girolamo Rossi.

Bordighera, divenuta in quel periodo culla di una élité di particolare sensibilità culturale, ospitò inoltre dal 1888 un altro Museo-Biblioteca – il più antico di quell'area occidentale ed attualmente a cura dell'Istituto Internazionale di Studi Liguri – creato da Clarence Bicknell (1842-1918), personalità dai molteplici interessi e scopritore, come è noto, delle incisioni rupestri della Valle delle Meraviglie. Oltre che botanico, naturalista ed esperandista, il Bicknell raccolse una collezione archeologica in prevalenza formata da materiale di scavi albintimiliesi, che il Rossi – con cui aveva rapporti anche epistolari – andava conducendo in quegli anni. Seppur non parte precipua della raccolta conservata nel Museo intitolato a suo nome, ad essa paiono appartenere anche reperti numismatici. Infatti se nell'«Elenco delle Antichità preromane e Romane nel Museo Bicknell», stilato da Piero Barocelli nel dicembre 1920 e in ultimo trasmesso dal Berry, Presidente della Biblioteca Internazionale di Bordighera, alla Sovrintendenza per il Piemonte e la

Liguria, viene compresa una sola moneta, catalogata come «quinario della repubblica romana, trovata in Bordighera, presso la Strada Romana, non lungi dalla Villa Costanza», nell'inventario condotto al settembre 2001, vengono tuttavia registrate ulteriori acquisizioni di vario periodo – ad esempio, da ritrovamenti di Ventimiglia, Briga Marittima, Rocca di Drego, San Remo, Albenga e Seborga – doni fatti probabilmente anche agli eredi Edward e Margaret Berry.

Non è attualmente approfondibile se nella collezione archeologica della nobildonna inglese Cora Kennedy Sada, formata in appena un lustro attraverso il mercato antiquario di Ventimiglia ma anche grazie ai recuperi clandestini dei tombaroli, fosse compreso un piccolo medagliere. I pezzi, come ricorda la Gandolfi, erano di tale interesse da provocare una irritata meraviglia nel Rossi, che li vide in mostra nel 1885, presso alcune sale dell'Hotel Londra a San Remo. Dispersa nei meandri testamentari alla morte della signora e del marito, di essa sono attualmente conosciute le epigrafi, che gli ultimi eredi donarono nel 1928 al Museo di Tortona, dove gli anziani coniugi avevano trascorso gli ultimi anni di vita.

Sempre nella Liguria di Ponente, per l'antico sito di Vada Sabatia deve essere opportunamente tratteggiata la figura e l'attività dell'arciprete don Cesare Queirolo (1826-1878), la cui opera di scavo e salvaguardia del patrimonio archeologico locale – attuata per lungo tempo, dal 1859 alla morte – è tuttora documentata dalle ben note collezioni di reperti antichi, e soprattutto da quelli numismatici, di recente inseriti nel Museo omonimo di Vado Ligure. Le 434 monete conservate, per la maggior parte romane, dall'età repubblicana al VI secolo d.C., – i cui ritrovamenti sono talvolta citati dal sacerdote nel suo studio *Dell'antica Vado Sabazia. Cenni storici* come prova dell'antico passato della città – riconfermano un rilevante aspetto del collezionismo erudito locale. Infatti, come è stato di recente messo in luce, nella diocesi savonese operavano nella seconda metà dell'Ottocento, oltre al Queirolo altri due sacerdoti, don Pietro Perrando e Giovanni Battista Schiappapetra, la cui attività si delinea anche grazie alla corrispondenza con Vittorio Poggi, appassionato studioso di antichità ed etruscologo, conservata nell'archivio di famiglia ad Albisola Superiore. Che l'arciprete di Vado avesse in fieri uno studio sulle vestigia del sito e probabilmente sugli oggetti da lui conservati – che non vide la luce, come afferma la Restagno – si evince dalle lettere scritte all'albisolese tra maggio e dicembre del 1877. Nell'aprile 1878 il Queirolo, che era stato nel frattempo nominato Regio Ispettore agli Scavi

e Monumenti d'antichità di Savona, moriva per contagio di tifo, generosamente impegnato nella cura dei suoi parrocchiani; con lui ebbe fine il controllo sui ritrovamenti effettuati negli scavi di Vada Sabazia, di cui pare aver ripreso vigore il traffico sul mercato antiquario. Documenta quest'ultima asserzione il fatto che Pietro Barocelli, Ispettore della Regia Soprintendenza alle Antichità del Piemonte e della Liguria per le attività compiute fra il 1912 e il 1929, scrivesse: «Ritrovamenti numerosi avvennero a Vado, ma là fu perpetrato e si va perpetrando ancora un sistematico saccheggio di antichità. Si ha notizia di qualche collezione privata inaccessibile».

Resta per noi intatto il valore della raccolta numismatica Queirolo, che da una parte documenta la vita del centro dal II secolo a.C. al periodo bizantino, dall'altra testimonia un'attività appassionata, con un risalto di particolare importanza, dal momento che diventa legittimo supporre che gli esemplari provengano dalle ricerche intraprese, così da consentire agli studiosi conclusioni di massima certezza.

In egual modo il canonico Giovanni Schiappapietra (1822-1895), dal 1862 prevosto della chiesa di San Niccolò in Albisola Superiore – già menzionato per gli stretti vincoli con il Perrando, il Queirolo e il Poggi –, si dedicò alla cura e allo studio dei resti dell'antica Alba Docilia. È noto come dagli scavi intrapresi nel 1880 – e protratti per ben quindici anni con entusiasmo – venissero alla luce in gran numero embrici ricoperti di stucco, intonaci dipinti a colori, ceramiche, vetri e monete. Su di essi il nostro redisse l'opuscolo *Avanzi di Monumenti di Alba Docilia (Albisola Superiore)*, edito nel 1881 a spese di Gerolamo Gavotti, sindaco del centro e poi Presidente della Società Ligure di Storia Patria fino alla morte, avvenuta nel 1895. Lo Schiappapietra raccolse tutti i reperti in una stanza della canonica, adibita a museo. La Restagno ricorda infatti come il parroco avesse fatto eseguire per gli oggetti esposti un piccolo armadio, ancora esistente, a tre parti: l'inferiore, con sportelli di rete metallica, per contenere i frammenti di intonaco dipinto, stucchi e mosaici; la superiore, con vetri, per esporre lucerne, terra sigillata e, accanto ad una statuetta frammentata, l'intonaco parzialmente recuperato e decorato da un uccellino, inserito in una speciale cassetta con la scritta «Scavi d'Alba Docilia/Agosto 1880»; ed infine la parte centrale a due cassette, col piano superiore di vetro, destinata, come pare, alla raccolta monetale, che tuttavia andò dispersa con lo sgombero della sala negli anni sessanta. Di alcuni esemplari permane il ricordo nei disegni tracciati dal canonico in alcune lettere al Poggi (fig. 10).

Pure l'attività di scavo nell'antica Luni permette di individuare interessi numismatici negli studiosi che compirono indagini nel sito, fin dal Rinascimento oggetto di spoliazioni a scopo collezionistico, come messo in evidenza dal Frova. È documentato, infatti, che nelle collezioni di Lorenzo il Magnifico fossero pervenute, tra l'altro, anche numerose monete lì venute alla luce. E per il XVIII secolo, Bonaventura de' Rossi da Sarzana, nella sua *Collettanea copiosissima di memorie e notizie istoriche appartenenti alla città e provincia di Luni*, aggiunge dati alla nostra ricerca con lo scrivere:

«Ma non meno apprezzabili sono le medaglie, idoletti e figure di bronzo, che in grandissima quantità ne sono state levate via ed asportate in diverse parti d'Italia. Veggonsi alcune di queste in Sarzana in casa de' Calani, chi con gli impronti di Nerva e d'Ottaviano e chi d'altri più antichi tiranni e dominatori d'Italia. Una però fra queste molto notevole si è quella che rappresenta la figura di Giano con due faccie».

Anche gli sterri intrapresi casualmente – per creare un vigneto nei suoi terreni di Luni – dal marchese Angelo Remedi nel febbraio del 1837, diedero alla luce reperti che vennero offerti a Carlo Alberto, il quale avutone a disposizione l'area finanziò e affidò i lavori al Promis, autore di nuove scoperte. Questi recuperi, come in altri siti della *nona regio*, diedero avvio ad un diffuso collezionismo, con sottrazione, e talvolta scambi e doni, del materiale. Nel resoconto del Remedi sul cosiddetto Ripostiglio Lunense, venuto alla luce a Carrara entro un vaso fittile e composto di ben tremila monete d'argento, si legge: «Furono le stesse pressoché tutte da me esaminate, e n'ebbi l'agio di poter scegliere quelle che interessare potevano la mia particolare collezione». Inoltre, il marchese descrive non molti altri esemplari, che dichiara aver invece acquistato per la propria raccolta. Questa comprendeva, oltre ai già segnalati pezzi di provenienza da Luna, anche il Tesoro di Sarzana, formato da monete carolingie recuperate in loco nel 1868, come documenta il catalogo della collezione, che venne messa all'asta, e purtroppo dispersa, a Milano nel 1885.

Il fenomeno di cessioni di reperti pazientemente raccolti nel tempo si segnala principalmente a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. Come il caso famoso della lastra del Mausoleo di Alicarnasso, dal 1865 al British Museum a Londra, altre tracce di raccolte numismatiche si evincono dalla vendite di fine secolo; a titolo d'esempio, si segnala la messa all'incanto, menzionata dal Babelon stesso, della collezione di monete greche, romane, bizantine e medievali del marchese Giuseppe Maria Durazzo avvenuta nel maggio 1896 a Genova e descritta nel catalogo a cura di Rodolfo Ratto. Si-

gnificativamente, oltre un ventennio prima, nel 1872, una raccolta importante di stampe – creata dal conte Giacomo Durazzo tra il 1776 e il 1784 – era andata dispersa dagli eredi presso la Casa Gutekunst di Stoccarda.

Con rammarico si ricorda la sorte della collezione di Gaetano Avignone (prima metà del XIX secolo-1874), avvocato con interessi di numismatica e storia economica e letteraria della Liguria. Questi, appartenente al gruppo di appassionati e dotti numismatici che frequentavano attivamente la Società Ligure di Storia Patria – per i cui Atti pubblicò *Le medaglie dei Liguri e della Liguria* nel 1872 – costituì un'importante insieme di monete, medaglie e libri sull'argomento, che venne alienata nel 1895, e di cui rimane traccia dal catalogo di vendita del Ratto. La consistente opera di catalogazione appare anche dal Registro manoscritto, conservato presso la Società. Soltanto alcuni esemplari di zecca genovese vennero acquisiti dal Comune – per l'impossibilità economica del momento di conservare alla città l'intera raccolta – e si trovano nel Medagliere civico. L'attenzione per la monetazione ligure viene confermata, ad esempio, da Luigi Franchini, che raccolse esemplari di età medievale e moderna, oltre a medaglie con tematiche locali. Ma la sua paziente opera collezionistica venne dispersa nel 1879.

E tuttavia, come rammenta il Babelon, proprio a partire dal primo trentennio dell'Ottocento, gli studi di numismatica si erano andati moltiplicando, con maggior critica e altrettanto rigore scientifico, e non soltanto le grandi capitali, ma anche le città di provincia dotate di un museo, si compiacevano ormai della realtà di un medagliere, dove accanto alle monete greche e romane venissero documentati esemplari battuti dalle antiche zecche locali.

Le raccolte numismatiche genovesi, che trovano nel 2004 anno della cultura, spazio adeguato nella nuova sede museale di Palazzo Tursi, sono, come è noto, per la massima parte composte dai lasciti di benefattori – fra cui si è già citato il principe Odone – quali, ad esempio, E. L. Peirano, F. Coxe, S. Caccianotti, E. Chiossone, A. Issel, E. G. Maritano, L. Paris, E. D'Albertis.

Molti occuparono un posto precipuo nella *facies* culturale cittadina. Ad esempio, Arturo Issel, professore di Mineralogia e geologia dal 1866 nella Facoltà di Scienze e uno dei fondatori, nel 1890, della Società Ligustica di Genova, oltre che socio della Società Ligure di Storia Patria; a lui si deve la cessione al medagliere di reperti numismatici da scavi e ricerche locali. E altrettanto fece Evaristo Chiossone, medico e cugino di Edoardo Chiossone (1833-1898), dalla ben nota attività artistica a Tokyo come Capo stampatore presso la nuova Officina di Stato giapponese, che lasciò la sua copiosa

raccolta d'arte orientale, dalla eterogenea composizione ma di altissimo livello, all'Accademia Ligustica di Genova – con il marchese Luigi Casati quale esecutore testamentario – ora nella sede museale nel parco della Villetta Dinegro.

Infine il Capitano Enrico Alberto D'Albertis (1846-1932), il cui nome viene di consueto abbinato al castello, inaugurato nel 1892 in concomitanza col IV centenario della scoperta dell'America e sorto, come scrive la De Palma, per divenire «luogo di celebrazione delle glorie della città, del mito colombiano e delle imprese del proprietario». Dalla personalità dai molti interessi – fu infatti esploratore, studioso di scienze nautiche, naturalistiche e geografiche, ma anche scrittore ed autore di oltre 20.000 fotografie scattate in giro per il mondo – il D'Albertis lasciò in dono al Comune, oltre all'edificio, le sue collezioni, principalmente a carattere etnografico, ma anche una piccola raccolta antiquaria, che è documentata per lo più come proveniente dall'asta Varni e che comprende anche dei pezzi monetali. Non è escluso che questi provengano dai viaggi attraverso il Mediterraneo, con tappe in Sicilia, a Costantinopoli, ma anche in città come Smirne e Scio. Senza dubbio le monete attestano, con altri reperti, un interesse archeologico.

In egual modo, talune medaglie della raccolta civica provengono dal lascito di Evan Mackenzie, singolare e ricco appassionato d'arte che, fiduciario a Genova dei Lloyds di Londra, raccolse infine nel castello – edificato per lui su progetto del Coppedé fra il 1897 e il 1906 – i suoi pezzi artistici e di antiquariato.

Nel concludere questa disamina introduttiva, del tutto appassionante, ma vasta ed in massima parte inaffrontata, non si possono non menzionare altri collezionisti, mecenati importanti per le proprie città, talvolta dalle personalità di spicco. Per Savona si vuole citare, a titolo d'esempio, l'importante lascito di Gio. Policarpo Lamberti (1892-1902), finanziere ed ambiente commerciante, nonché patriota, che fece dono al Comune di una significativa raccolta, comprendente dagli esemplari greci alle emissioni straniere d'età moderna. In essa, particolare risalto è stato dato, in tempi recenti, alla sezione pertinente le zecche Liguri o di famiglie Liguri. In ambito savonese, è egualmente nota l'opera dell'avvocato Alessandro Cortese (1878-1934), studioso e collezionista di monete antiche, che gli arrivavano da scavi, come per esempio da quelli compiuti da Giovanni Battista Minuto nel periodo 1887-1889. Al Cortese sarebbe stato affidato il compito di compilare l'inventario e le schede dei reperti per la pubblicazione del catalogo del Museo

Queirolo da parte del Barocelli. Un'ulteriore conferma della collezione giunge dal lavoro dello Zunino su Cairo Montenotte, ove si legge:

«Di due grandi bronzi rinvenuti nel nostro territorio, l'uno del triumviro monetale C. Asinio Gallo...l'altro dell'imperatore Druso senior mi riferisce il distinto numismatico dott. A. Cortese quali appartenenti alla sua preziosa collezione...».

La creazione di una medaglia contenitore per la *Vita e viaggi di Cristoforo Colombo* di G.B. Solari, a cura della tipografia Pontrenier, nel 1873 (fig. 11), pare essere indicativa di una sensibilità diffusa per gli oggetti monetali in genere.

Piace concludere con la citazione del Settis:

«Il collezionismo di monete, così poco studiato e conosciuto...potrebbe essere a questo punto un preziosissimo filo conduttore: ché proprio quando le monete ... non vengono più fuse e riusate solo come più o meno prezioso metallo, ma conservate come tali, per il loro pregio di antichità o per le informazioni che se ne possono trarre; quando, cioè, esse acquistano *pretium* in quanto monete antiche e sono ... assimilate alle gemme, il valore di scambio si trasferisce dal metallo all'immagine che vi è impressa; l'antichità merita di essere conservata in quanto tale. È intorno a questo nucleo (il *pretium*) che – possiamo ipotizzare – si vien formando la pratica, e poi l'idea e il modello, della collezione di antichità, col suo trapasso dallo studiolo alla galleria al museo» (Settis, p. 482).

Nota bibliografica

Ringrazio amici e colleghi, che anche nella conversazione quotidiana mi sono stati d'aiuto: A.F. Bellezza, P. Boccardo, D. Failla, G. Mennella, S. Origone, G. Petti Balbi, C. Poggi, V. Polonio, O. Raggio, A. Roccatagliata e R. Savelli.

Sono indicate dapprima le opere a carattere generale, poi quelle specifiche, alla cui bibliografia implicitamente si rimanda; esse sono elencate in base ai vari paragrafi, secondo l'ordine in cui sono state utilizzate per la prima volta (se usate ancora successivamente, la citazione non viene più ripresa).

Sugli studi numismatici e il collezionismo in generale:

E. BABELON, *Traité des Monnaies grecques et romaines. Première Partie. Théorie et Doctrine*, Parigi 1901 (rist. anast. Bologna 1965), I, pp. 66-350; *La letteratura numismatica nei secoli XVI-XVIII. Dalle raccolte della Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte* (Roma. Palazzo Venezia, 29 maggio-29 giugno 1980). Catalogo a cura di I. SCANDALIATO CICIANI. Saggio introduttivo di F. PANVINI ROSATI, Roma 1980; F. PANVINI ROSATI, *Le collezioni numismatiche*, in *Museo perché. Museo come. Saggi sul Museo*, Roma 1980, pp. 119-130; K. POMIAN, *Collezionisti, amatori e curiosi*. Parigi-Venezia, XVI-XVIII secolo, trad. italiana, Milano 1989; R. WEISS, *La scoperta dell'antichità classica nel Rinascimento*, Padova 1989; I. FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 1990; R. PERA, *Le collezioni numismatiche*

nell'antichità, in *Il Collezionismo numismatico*. Atti della giornata di studio, Vicenza, 4 ottobre 1997 (Collana di Numismatica e Scienze Affini, I, 1998), pp. 19-35; E.A. ARSLAN, *Bilancio della giornata*, *Ibidem*, pp. 9-18; A. SACCOCCI, *Il « collezionismo » di monete antiche nel Medioevo*, *Ibidem*, pp. 37-45. Sul termine medaglia: M.A. MC CRORY, *Medaglie, monete e gemme: etimologia e simbolismo nella cultura del tardo Rinascimento italiano*, in *La tradizione classica nella medaglia d'arte dal Rinascimento al Neoclassico*, a cura di M. BUORA, Atti del Convegno Internazionale, Castello di Udine, 23-24 ottobre 1997, Trieste 1999, pp. 39-52.

Saggi e contributi specifici:

C. BRAGGIO, *Giacomo Bracelli e l'Umanesimo dei Liguri al suo tempo*, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », XXIII (1890), pp. 1-207; F. GABOTTO, *Un nuovo contributo nella storia dell'Umanesimo ligure*, *Ibidem*, XXIV (1892), pp. 5-554; G.G. MUSSO, *La cultura genovese fra il Quattro e il Cinquecento*, Genova 1958 (Fonti e Studi dell'Istituto di Storia Medievale e Moderna dell'Università di Genova, I); G. PETTI BALBI, *L'epistolario di Jacopo Bracelli*, Genova 1969 (Collana storica di Fonti e Studi, 2); F. HASKELL - N. PENNY, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900*, trad. italiana, Torino 1984; A. BEDOCCHI, *Cultura antiquaria e memoria nei volumi della Biblioteca Universitaria di Genova. Secoli XVI-XVIII*, Genova 2000 (Biblioteche e Fondi librari in Liguria, Collana della Sezione Liguria A.I.B.); G. SPOTORNO, *Storia Letteraria della Liguria*, Genova 1824-1858; G.B. SEMERIA, *Secoli cristiani della Liguria, ossia Storia della Metropolitana di Genova, delle Diocesi di Sarzana, di Brugnato, Savona, Noli, Albenga e Ventimiglia*, Torino 1843 (rist. anast. Savona 2000); C. EUBEL, *Hierarchia Catholica Medii et recentioris Aevi sive Summorum Pontificum, S. R. E. Cardinalium, Ecclesiarum Antistitum series, volumen tertium (Saeculum XVI ab anno 1503 complectens)*, Monasterii 1923²; A.M.G. SCORZA, *Le famiglie nobili genovesi*, Genova 1924 (rist. anast. Genova 2003); P. BOCCARDO, *Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento*, Roma 1989; E. PARMA ARMANI, *Il gusto delle antichità a Genova*, in « Bollettino Ligustico », XX/1-2 (1968), pp. 3-20; EAD., *Il palazzo del principe Andrea Doria a Fassolo in Genova*, in « L'Arte », 10 (1970), pp. 12-63; A. BETTINI, *La lastra genovese del Mausoleo di Alicarnasso*, in « Xenia », 2 (1891), pp. 71-77; G. PESCE, *Le medaglie di Andrea Doria*, in *Atti del VI Convegno di Studi sui ceti dirigenti nelle istituzioni della Repubblica di Genova* (Genova 25-27 aprile 1985), Genova 1986, pp. 243-252; RIC I² = C.H.V. SUTHERLAND, *The Roman Imperial Coinage, 31 BC-AD 69*, London 1984², I; M. CRAWFORD, *Roman Republican Coinage*, Cambridge 1974; U. FOLIETAE, *Clarorum Ligurum Elogia*, Genuae 1864; A. BEDOCCHI MELUCCI, *Teste all'antica in portali genovesi del XV e XVI secolo*, in *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, I, Genova 1987, pp. 251-256; EAD., *Ritratti all'antica nei portali genovesi del XV e XVI secolo*, in « Rivista di Archeologia », XII (1988), pp. 63-88; G. CONTI, *I Doria e l'antico*, in « Studi di Storia dell'Arte », 73 (1991), pp. 297-331; G. ALTIERI, *I Papi ed il collezionismo di monete e medaglie*, in *Il Collezionismo numismatico*. Atti della giornata di studio, Vicenza, 4 ottobre 1997 (Collana di Numismatica e Scienze Affini, I, 1998), pp. 47-56; L. QUARTINO, *Il collezionismo di marmi antichi a Genova: una premessa*, in *Marmi antichi delle raccolte civiche genovesi*, Ospedaletto 1998, pp. 11-23; M.C. MOLINARI, *La collezione numismatica*, in *Camillo Massimo, collezionista di Antichità. Fonti e materiali*, Roma 1996, pp. 159-192; EAD., *Nota sull'antiquaria numismatica a Roma ai tempi del Bellori*, in *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, II, Roma 2000, pp. 562-565; S. PENNESTRÌ, *Storia, memoria, collezionismo e il concetto di « Storia Metallica » tra XVI e XIX secolo*, in « Bollettino di Numismatica », 24 (1995), pp. 15-21; EAD., *Uomini, libri, meda-*

glieri. Note su Collezioni numismatiche e strumenti bibliografici a Torino fra 500 e 900, *Ibidem*, pp. 203-216; V. JOHNSON, *Breve storia delle «Storie metalliche»*, in «Medaglia», 12 (1976), pp. 6-13; G.V. VERZELLINO, *Delle memorie particolari e specialmente degli uomini illustri della città di Savona*, curate e documentate da A. ASTENGO, Savona 1885-1891; G. NAVONE, *Passeggiata per la Liguria occidentale, fatta nell'anno 1827*, Torino 1831; A. BRUNO, *Storia di Savona dalle origini ai nostri giorni*, Savona 1901; A.M. DE' MONTI, *Compendio di memorie storiche della città di Savona e delle memorie d'homini illustri savonesi*, Bologna 1968 (rist. edizione Roma 1697); A.I. FONTANA, *Epistolario e indice dei corrispondenti del padre Angelico Aprosio*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», XLII/4-5 (1974), pp. 339-370; B. DURANTE, *Vita e avventure letterarie di Angelico Aprosio*, in *Il gran secolo di Angelico Aprosio*. Atti delle Conversazioni Aprosiane, 29 agosto-29 ottobre 1981, San Remo 1981, pp. 9-28; *Una Biblioteca pubblica del Seicento: l'Aprosiana di Ventimiglia*, Ventimiglia-Pinerolo 1984; B. DURANTE - M. DE APOLLONIA, *Albintimilium antico municipio romano*, Cavallermaggiore 1988; B. DURANTE - A. MASSARA, *La Biblioteca Aprosiana*, Cavallermaggiore, 1994, (Ventimiglia, Storia 22); U. LEVRERO, *Matteo Vinzoni. Ingegnere e cartografo della Repubblica di Genova*, in «A Compagna», IV (1931), pp. 10-17; G. FERRERO, *Matteo Vinzoni. Cartografo della Val Trebbia*, Monteburro 1997; J.J. BARTHELEMY, *Voyage en Italie fait par ordre du Roi en 1755 et 1756*, Paris 1818; L. MARCHINI, *Biblioteche pubbliche a Genova nel Settecento*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., XX/2 (1980), pp. 40-48; *Processi verbali dell'Istituto Nazionale 1798-1806*, a cura di A.F. BELLEZZA - S. MEDINI DAMONTE, Genova 2004; L. GRILLO, *Elogi di Liguri illustri*, Torino 1846, I-III e suppl.; A.M. SALONE, *La figura e l'opera di Gaspare Luigi Oderico*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., XXII (1982), pp. 269-300; A. BELLEZZA, «*Son Davo e non Edipo*», in *Bartolomeo Borghesi. Scienza e Libertà*, Colloquio Internazionale AIEGL, Bologna 1982, pp. 399-414; EAD., *Documentazione epigrafica in archivi locali inesplorati*, in *I Liguri dall'Arno all'Ebro*. Congresso Internazionale di Studi, Albenga, 4-8 dicembre 1982 («Rivista di Studi Liguri», L, 1984), pp. 204-213; O. CARTAREGIA, *La biblioteca dell'ex Collegio di S. Gerolamo attraverso il catalogo di Gaspare Luigi Oderico*, in «La Berio», 41 (2001), pp. 47-64; M.G. ANGELI BERTINELLI, *Cultura antiquaria, in Erudizione e storiografia settecentesche il Liguria*, Atti del Convegno di Studi dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere, Genova, 14-15 novembre 2003, Genova 2004, pp. 325-364; M. TRAVERSO, *L'interpretazione dell'antico tra cultura e religione nel carteggio Carrega-Oderico*, *Ibidem*, pp. 365-409; *I Manoscritti della raccolta Durazzo*, a cura di D. PUNCUH, Genova 1979; F. IVALDI, *Divagazione sui Durazzo mecenati di prestigio*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., XIX/1 (1979), pp. 315-331; A. PETRUCCIANI, *Gli incunaboli della Biblioteca Durazzo*, *Ibidem*, n.s., XXVII/2 (1988); O. RAGGIO, *Storia di una passione. Cultura aristocratica e collezionismo alla fine dell'ancien régime*, Venezia 2000; A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, s.v. *Affò Ireneo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, Roma 1960, pp. 355-357; N. VIANELLO, s.v. *Canonici, Matteo Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, Roma 1975, pp. 167-170; P. MANZI, *Gian Stefano Remondini (1700-1777). La vita e le sue opere*, Rapallo 1958; C. PAOLOCCI, *La cultura ecclesiastica in Liguria tra Sette e Ottocento*, in *Giambattista Spotorno (1788-1844). Cultura e colombismo in Liguria nella prima metà dell'Ottocento*, a cura di L. MORABITO, Atti del Convegno, Genova-Albisola Sup. 16-18 febbraio 1989, Genova 1990, pp. 111-122; G.P. BRIZZI, *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento. I seminaria nobilium nell'Italia centro-settentrionale*, Bologna 1976; E. ERCOLANI COCCHI, *Il ruolo del collezionismo e del commercio nella formazione del patrimonio numismatico pubblico*, in «Rivista Italiana di Numismatica», CIII (2002), pp. 397-414; A. ISSEL, *Naturalisti e viaggiatori liguri nel sec. XIX*, Roma 1913;

R.E.G. PICHI SERMOLLI, *Contributo alla Storia della Botanica in Toscana. I precursori dell'esplorazione floristica delle Alpi Apuane*, La Spezia 1999 (Supplemento al n. 2, vol. 15 di *Museologia Scientifica*), pp. 141-178; C. CASELLI, *Un grande naturalista lunigianese dimenticato: Domenico Viviani*, in «Memorie dell'Accademia della Lunigiana», VI/2 (1925), pp. 55-70; V. ANZINO, *S.A.R. il Principe Odone di Savoia duca di Monferrato*, Torino 1867; C. OLCESE SPINGARDI, *Il poliedrico ruolo di Santo Varni alla corte di Odone di Savoia*, in «Quaderni del Museo dell'Accademia Ligustica», 20 (1996), pp. 3-12; R. PERA, *Odone di Savoia collezionista numismatico*, in *Odone di Savoia 1846-1866. Le collezioni di un principe per Genova*. Mostra (Genova, Palazzo Ducale 20 dicembre 1996-9 febbraio 1997), Milano 1996, pp. 151-161; C. OLCESE SPINGARDI, *Odone di Savoia e la cultura artistica genovese del suo tempo*, *Ibidem*, pp. 83-92; A.M. PASTORINO, *Odone di Savoia e l'archeologia*, *Ibidem*, pp. 93-132; L. LEONCINI, *L'inventario degli oggetti appartenuti al principe Odone*, *Ibidem*, pp. 60-63; *Inventario degli oggetti appartenuti al principe Odone, Palazzo Reale, 1866*, *Ibidem*, pp. 64-74; R. PERA, *Monete dagli scavi di Capua nella collezione di Odone di Savoia*, in *Serta Antiqua et Mediaevalia*, Roma 1997 (Pubblicazioni del Dipartimento di Scienze dell'Antichità e del Medioevo dell'Università di Genova, n.s., I), pp. 479-487; A.M. PASTORINO, *Collezionismo archeologico dalla Sardegna: i reperti del Civico Museo di Archeologia Ligure di Genova*, in *Sardegna. Civiltà di un'isola mediterranea*, Catalogo della Mostra, a cura di G. ROSSI, Bologna 1993, pp. 84-88; R. PERA, *Schede di monete sardo-puniche*, *Ibidem*, p. 88; P. TOLA, *Elogio di S.A.R. il Principe Odone di Savoia Duca di Monferrato letto dal Barone D. Pasquale Tola Presidente della Società Ligure di Storia Patria nell'adunanza generale del 4 febbraio 1866*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», IV (1866), pp. XV-XXIX; L. TAGLIAFERRO, *1888-1892: riferimenti alla Galleria di Palazzo Bianco*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», VIII/22-23-24 (1986), pp. 49-88; *Santo Varni scultore (1807-1885)*, Catalogo della mostra a cura di C. CAVELLI TRAVERSO e F. SBORGI, Genova 1985; F. SBORGI, *La svolta degli anni Quaranta e la centralità di Santo Varni*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, Genova 1988, II, pp. 335-343; A.F. BELLEZZA, *Teodoro Mommsen: inedita, minima, varia*, in *Poikilma, Studi in onore di Michele R. Cataudella in occasione del 60° compleanno*, a cura di S. BIANCHETTI et alii, La Spezia 2001, I, pp. 129-144; C. CAVELLI TRAVERSO, *Santo Varni e gli «intellettuali del suo tempo*, in «Quaderni del Museo dell'Accademia Ligustica», 20 (1996), pp. 13-23; C. OLCESE SPINGARDI, *Santo Varni e il mercato artistico a Genova nel XIX secolo*, in «La Berio», XXXV/1 (1995), pp. 58-74; A.M. PASTORINO, *Santo Varni ad Alba Docilia*, in *Alba Docilia. La villa romana. Gli affreschi della collezione Schiappapietra*, a cura di F. BULGARELLI e D. RESTAGNO, Albenga 1996, pp. 21-24; S. VARNI, *Appunti di diverse gite fatte nel territorio dell'antica Libarna*, Genova 1866, I; ID., *Appunti di diverse gite fatte nel territorio dell'antica Libarna*, Genova 1873, II; G. OLCESE, *Le collezioni libarnesi del Civico Museo Archeologico di Genova Pegli*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», X/28-29-30 (1988), pp. 11-32; G. MENNELLA, *Gli scavi di Libarna in un manoscritto inedito di Santo Varni*, in «Novi Nostra», XXXII/2 (1992), pp. 3-16; A.M. PASTORINO, *Una doppia Erma da Lumi ed alcune note sul collezionismo Ottocentesco*, in «Xenia Antiqua», II (1993), pp. 223-228; C. CAVELLI TRAVERSO, *Il «Museo» dello scultore Santo Varni: vicende e vicissitudini testamentarie. Le opere acquistate del Comune di Genova*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», XI/32-33 (1989), pp. 55-67; A.M. PASTORINO, *Storia delle collezioni*, in *Marmi antichi delle raccolte civiche genovesi*, Ospedaletto 1998, pp. 27-39; *Catalogo della Collezione del Defunto Comm. Santo Varni di Genova*, a cura di G. SAMBON, Milano 1887; B.M. GIANNATTASIO, *Collezionismo e archeologia a Genova nel XIX secolo*, in *Un incontro con la Storia nel centenario della nascita di Luca de Regibus, (1895-1995)*, a cura di A. F. BELLEZZA, Atti del

pomeriggio di studio a Vogogna d'Ossola, 1 luglio 1995, Genova 1996, pp. 243-251; G. MENNELLA, *Un'ignota dedica lunese a Iside in una scheda autografa di S. Varni*, in « Atti Società Ligure Storia Patria », n.s., XXIII/2 (1983), pp. 27-33; R. PERA, *I ritrovamenti di monete imperiali in Liguria*, in *La Liguria nell'impero romano: gli imperatori liguri*, a cura di M.G. ANGELI BERTINELLI, Atti del Convegno di Studio, Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 30 novembre 2000, Genova 2002, pp. 46-70; M.G. CANALE, *Di un metodo storico-geografico-archeologico da seguirsi nella trattazione delle cose genovesi, lettura in casa C. Pallavicino, 11-2-1846*, Genova 1846; N. LAMBOGLIA, *Girolamo Rossi, storico della Liguria occidentale*, in « Rivista Ingauna e Intemelina », XIX/1-4 (1964), pp. 1-30; ID., *Le « notizie degli scavi » da Ventimiglia di Girolamo Rossi*, *Ibidem*, pp. 31-55; ID., *Il Civico Museo « Girolamo Rossi » di Ventimiglia e le altre collezioni locali di oggetti albitimiliensi*, *Ibidem*, V (1938), pp. 165-200; E. GRENDI, *Storia di una storia locale*, Venezia 1996; O. IOZZI, *Cenno storico dell'antica Libarna*, Pisa 1890; G. MENNELLA, *Le iscrizioni paleocristiane di Tortona e dell'agro tortonese*, in *Tortona paleocristiana. Fonti-Topografia-Documentazione epigrafica*, Tortona 1982 (Quaderni della Biblioteca Civica, 4); D. ASTENGO - E. DURETTO - M. QUAINI, *Alla scoperta della Riviera. Viaggiatori, immagini, paesaggio*, Genova 1982; M. MURATORIO-G. KIERNAN, *Thomas Hanbury e il suo giardino*, Ventimiglia 1992; G. ROSSI, *I Liguri Intemelii*, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », XXXIX (1907), pp. 79-164; N. LAMBOGLIA, *Catalogo dei documenti e manoscritti della biblioteca di Girolamo Rossi*, in « Rivista Ingauna e Intemelina », XIX (1964), pp. 18-30; G. MENNELLA, *Iscrizioni urbane a Ventimiglia. Scavi e collezionisti nel Ponente Ligure alla fine del XIX secolo*, in « Rivista di Studi Liguri », LIV (1988), pp. 25-58; C. LAVIOSA, *Le sculture della Raccolta Hanbury nel Museo Archeologico di Ventimiglia*, in « Rivista Ingauna e Intemelina », XI (1956), pp. 33-46; N. LAMBOGLIA, *La villa Hanbury nel passato e nell'avvenire*, *Ibidem*, XV (1960), pp. 1-18; A. BEGUINOT, *L'opera scientifica e filantropica di Clarence Bicknell*, in « Atti della Società Ligustica di Scienze e Lettere », 10 (1931), pp. 1-24; N. LAMBOGLIA, *L'opera di Clarence Bicknell nel passato e nell'avvenire*, in « Rivista Ingauna e Intemelina », I (1946), pp. 17-19; D. GANDOLFI, *La scoperta della città romana di Albintimilium: eruditi, collezionisti e viaggiatori nell'estremo Ponente Ligure*, in *Dall'antichità alle Crociate: Archeologia, arte, storia ligure-provenzale*, a cura di D. GANDOLFI e M. LA ROSA, Atti del Convegno di Studio, Imperia, 5-6 dicembre 1995, Bordighera 1998 (« Rivista Ingauna e Intemelina », LI, 1996), pp. 173-194; D. GANDOLFI, *La « Raccolta Archeologica » di Clarence Bicknell*, in *Clarence Bicknell: La vita e le opere. Vita artistica e culturale nella riviera di ponente e nella costa azzurra tra Ottocento e Novecento*, a cura di D. GANDOLFI e M. MARCENARO, Atti del Convegno di Studio, Bordighera 30 ottobre-1 novembre 1998, Bordighera 2003, pp. 95-126; B. MASSABÒ, *Il ripostiglio di Briga Marittima*, *Ibidem*, pp. 127-138; R. PERA, *Le monete di Rocca di Drego*, *Ibidem*, pp. 139-142; M. BICKNELL, *Clarens Bicknell, l'homme. Londres 1842-Casterino 1918*, *Ibidem*, pp. 15-20; M. MARCENARO, *Bordighera e il Museo-Biblioteca dell'Istituto Internazionale di Studi Liguri: da Clarence Bicknell al rinnovamento attuale*, in « Rivista Ingauna e Intemelina », XLIX-L (1994-1995), pp. 1-42; D. RESTAGNO, *Pietro Deogratias Perrando (1817-1889), Cesare Queirolo (1826-1878), Giovanni Battista Schiappapietra (1822-1895), tre Parroci archeologi in Diocesi di Savona a fine Ottocento*, in *Scritti in onore di Monsignor G.B. Parodi, Vescovo di Savona e Noli. 1899-1995. Nel centenario della nascita*, Savona 2000, pp. 157-167; V. POGGI, *Delle Antichità di Vado. Al rev. Cav. Cesare Queirolo Arciprete di Vado*, in « Giornale Ligustico di Archeologia, Storia e Belle Arti », 4/1-2 (1877), pp. 366-384; 433-470; B. MATTIAUDA, *Di alcuni errori gravissimi sulla storia e la lingua dei Liguri*, Savona 1913; F. CICILIOT, *La Sabazia romana e altomedievale. Dell'Antica Vado Sabazia. Cenni storici di Cesare Queirolo. Note e Aggiornamenti*, Savona 1982; P. BAROCELLI, Va-

da Sabatia e la Collezione archeologica municipale « Cesare Queirolo » di Vado Ligure in « Atti della Società Savonese di Storia Patria », II (1919), pp. 5-45; A. BETTINI, *I marmi di Vada Sabatia*, Savona 1990; A. BERTINO, *Monete antiche da Vada Sabatia*, Vado 1998; E. CALANDRA - F. BULGARELLI, *Sull'imitazione di Alessandro il Grande nella media età imperiale: una coppia di ritratti da Vado Ligure (SV)*, in *Mito e Potere in Cisalpina*, a cura di C. SALETTI, Pavia 2002, (Flos Italiae, Documenti di archeologia della Cisalpina romana, 2), pp. 9-30; F. BULGARELLI, *Bronzi dagli scavi ottocenteschi di Vada Sabatia*, in *Bronzi di età romana in Cisalpina. Novità e riletture*, Trieste 2002, (Antichità Altoadriatiche, LI), pp. 327-350; R. PERA, *Considerazioni a margine della Collezione numismatica Cesare Queirolo (Vado Ligure)*, in « Ligure », I (2003), pp. 231-238; L. AGOSTINIANI, *Per la storia dell'etruscologia ottocentesca. La figura scientifica di Vittorio Poggi*, in *Miscellanea etrusca e italica in onore di Massimo Pallottino*, in « Archeologia classica », XLIII (1991), pp. 491-509; D. RESTAGNO, *La figura e l'opera di Giovanni Schiappapietra*, in *Alba Docilia, La villa romana. Gli affreschi della collezione Schiappapietra*, a cura di F. BULGARELLI e D. RESTAGNO 1996, pp. 13-16; EAD., *La collezione Schiappapietra*, *Ibidem*, pp. 17-20; G.B. SPOTORNO, *Storia del Santuario di N.S. della Pace in Albisola Superiore*, Genova 1882; D. RESTAGNO, *Albisola fra Sette e Ottocento. Aspetti e personaggi del paese natale di P. Spotorno*, in *Giambattista Spotorno (1788-1844) cit.*, pp. 243-253; A. FROVA, *Gli scavi di Luni e il collezionismo*, in *Marmora Lunensia Erratica. Mostra fotografica delle opere lunensi disperse*, Sarzana 1983, pp. 11-34; A. REMEDI, *Relazione degli scavi fatti in Luni nell'autunno 1858-59 e descrizione di un ripostiglio lunense di medaglie consolari*, Sarzana 1860; *Catalogo delle monete romane consolari ed imperiali etc. del marchese A. Remedi di Sarzana di cui la vendita al pubblico incanto avrà luogo in Milano il 7 gennaio 1885*, a cura di G. SANBON, Milano 1884; G. MENNELLA, *Il lapidario della raccolta archeologica lunense. I, Inscriptiones sacrae. Tituli imperatorum domusque imperatoriae*, in « Annali del Museo Civico "U. Formentini" della Spezia », II (1979-1980), pp. 195-198; M.G. ANGELI BERTINELLI, *Le raccolte Lunensi*, in *Il Museo Epigrafico*, a cura di A. DONATI, Colloquio Internazionale AIEGL, Borghesi 83, Castrocaro Terme-Ferrara, 30 settembre-2 ottobre 1983, Bologna 1984, pp. 299-318; C.A. FABBRICOTTI, *Alcuni cenni circa il Museo lunense privato Carlo Fabbricotti in Carrara*, Carrara 1931 (datiloscritto presso la Soprintendenza Archeologica della Liguria); G. PESCE - G. FELLONI, *Le monete genovesi. Storia, arte ed economia nelle monete di Genova dal 1139 al 1814*, Genova 1975; G. PESCE, s.v. *Avignone Gaetano*, in *Dizionario Biografico dei Liguri*, a cura di W. PIASTRA, III, Genova 1996, pp. 569-570; *Edoardo Chiossone. Un museo costruito con i francobolli*, Bologna 1988; G. FRABETTI, s.v. *Chiossone Edoardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, Roma 1981, pp. 25-28; D. FAILLA, *Edoardo Chiossone un collezionista erudito nel Giappone Meiji*, Genova 1996; R. BOSSAGLIA - M. COZZI, *I Coppedé*, Genova 1982, pp. 49-53, 161-164; L. SANTI AMANTINI, *Epigrafe funeraria greca conservata a Genova nel Castello Mackenzie*, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », XXIX/1 (1989), pp. 71-84; G. MENNELLA, *Genova: miscellanea di iscrizioni urbane*, in « Epigraphica », LI (1989), pp. 230-231 in particolare; M.C. DE PALMA, *La riapertura del Museo Etnografico Castello D'Albertis*, in « Bollettino dei Musei Civici Genovesi » XII/34-35-36 (1992), pp. 89-94; A. D'ALBERTIS, *Mari-naio gentiluomo. La vita avventurosa di Enrico d'Albertis, un moderno viaggiatore di altri tempi*, Genova 2005; G.V. VERZELLINO, *Delle memorie particolari e specialmente degli uomini illustri della città di Savona*, Savona 1891; D. GIURIA, *Le monete della Collezione Gio. Policarpo Lambertini*, Savona 1993-1999; ID., *Le monete savonesi*, Savona 1984; G.L. BRUZZONE, s.v. *Cortese Alessandro*, in *Dizionario Biografico dei Liguri* cit., III, p. 283; S. SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Tomo terzo: Dalla tradizione all'archeologia*, Torino 1989, pp. 375-486.



Figura 1 - Medaglia di Leone Leoni, con al D/ il busto di Andrea Doria e al R/ galea (da G. PESCE, *Le medaglie di Andrea Doria* cit, p. 245).

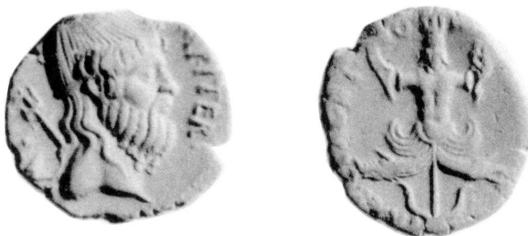


Figura 2 - Denario di Pompeo Magno, 42-40 a.C., con al D/ Testa di Nettuno, a destra, con tridente sopra la spalla, MAG PIVS IMP ITER. Al R/ Trofeo composto, PRAEF CLAS ET ORAE MARIT EX SC (da CRAWFORD, t. LXII, n. 511/2b).



Figura 3 - Denario di Q. Nasidio, 44-43 a.C., con al D/ Testa di Cn. Pompeo, a destra; davanti, tridente; sotto il taglio del collo, delfino. Dietro NEPTVNI. Al R/ Nave, a destra; sopra, stella; sotto Q. NASIDIVS (da CRAWFORD, t. LVII, n. 483/2).

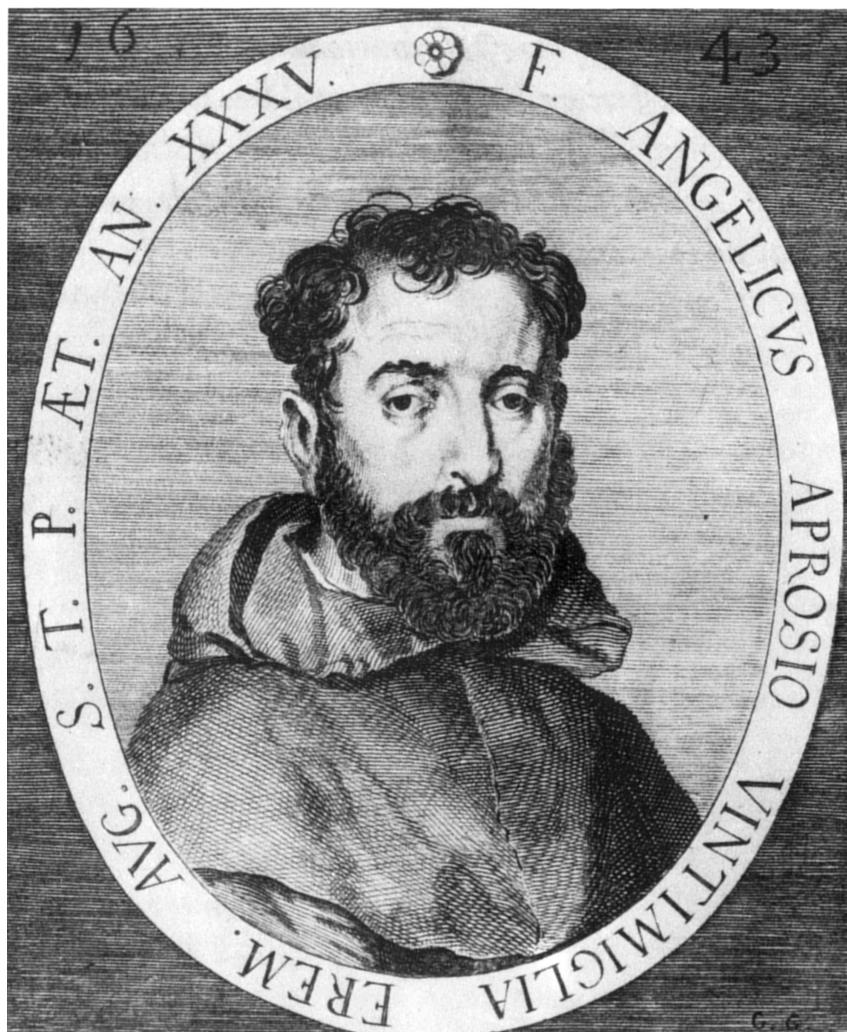
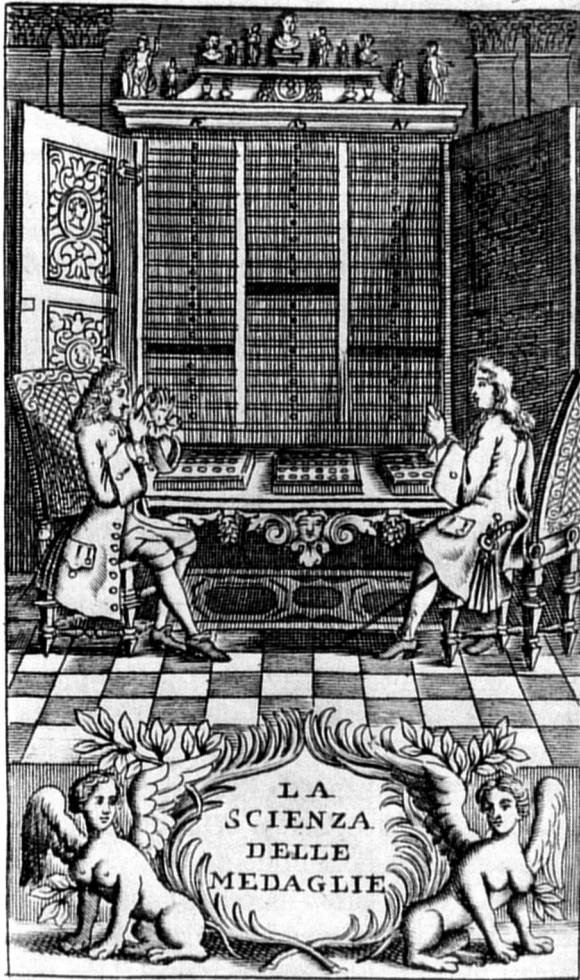


Figura 4 - Incisione con il ritratto di Angelico Aprosio da *Le glorie de gl'Incogniti*, data alle stampe a Venezia nel 1647 (da *Il gran secolo di Angelico Aprosio* cit., p. 10).



La scienza della Medaglia. Nuova edizione con Annotazioni storiche e critiche tradotta dal Francese dal Padre Alessandro Pompeo Berti della Congregazione della Madre di Dio. Parte prima, Venezia 1756. Incisione a tutta pagina dell'antiporta. Torino, Museo Civico di Numismatica, Etnografia e Arti Orientali.

Figura 5 - La scienza delle medaglie (da « Bollettino di Numismatica », 24, 1995, p. 23).

ALLA VENERATA MAESTÀ
 DEL RE CARLO ALBERTO NOSTRO SIGNORE
 DOMENICO VIVIANI
 PROF. EM. DELLA R. UNIVERSITÀ DI GENOVA
 IN OMAGGIO
 DI FEDELE E DEVOTO OSSEQUIO
 LEGAVA
 MEGLIO CHE
 IIṀ. VOLUMI DI SCELTE LETTERE E SCIENZE
 XIIIṀ. PIANTE ED ERBE DISSECCATE
 IIIṀ. MEDAGLIE GRECHE E ROMANE IN RAME
 ALQUANTE IN ARGENTO
 E MOLTI MANOSCRITTI PROPRJ
 LE TAVOLE TESTAMENTARIE FURONO VERGATE
 IL DÌ XIV SETTEMBRE MDCCCXXXIX

LA VENERATA MAESTÀ
 DEL RE CARLO ALBERTO NOSTRO SIGNORE
 COLL'ORACOLO DELLA SUA VIVA VOCE
 IL DÌ IX. APRILE MDCCCXL
 RIMETTEVA IN PIENO DONO
 ALLA SUA UNIVERSITÀ DI GENOVA
 IL BENE ACCOLTO LEGATO
 DEL VIVIANI.
 LA R. DEPUTAZIONE AGLI STUDI DELIBERAVA
 CHE DEL REALE ATTO MUNIFICENTISSIMO
 S'INCIDESSE NEL BRONZO PERENNE MEMORIA
 E SI LOCASSE NEL PIÙ COSPICUO LUOGO
 DELLA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
 QUESTA DELIBERAZIONE EMANAVA
 IL DÌ XV. APRILE MDCCCXL

Figura 6 - Epigrafi in ricordo del lascito Viviani, 1840, collocate nella Biblioteca Universitaria di Genova (da PICHI SERMOLLI, *Contributo alla storia della Botanica* cit., p. 150).



Figura 7 - Diritto e rovescio della medaglia fatta coniare dal Comune di Genova nel 1866, in memoria del lascito Odone di Savoia (Medagliere Civico di Genova, n. inv. 19292).

CATALOGO
DELLA COLLEZIONE
DEL DEFUNTO
COMM. SANTO VARNI
DI GENOVA

Marmi antichi e moderni
Gessi e terre cotte
Porcellane e maioliche
Armi, ferri, bronzi

Oggetti diversi e da vetrina
Antichità classiche
Quadri, stampe e disegni
Monete e medaglie

DI CUI

LA VENDITA AL PUBBLICO INCANTO

AVRÀ LUOGO IN GENOVA

nel Villino Varni, Via Ugo Foscolo, N. 15

**Lunedì 14 novembre 1887 e giorni successivi
alla 1 pomeridiana precisa**

ESPOSIZIONE { PRIVATA 9, 10 e 11 Novembre 1887
{ PUBBLICA 12 Novembre 1887
dalle 11 ant. alle 4 pom.



MILANO

TIPOGRAFIA LUIGI DI GIACOMO PIROLA

1887.

Figura 8 - Frontespizio del *Catalogo di vendita della collezione di Santo Varni* (Genova, Biblioteca del Comune).

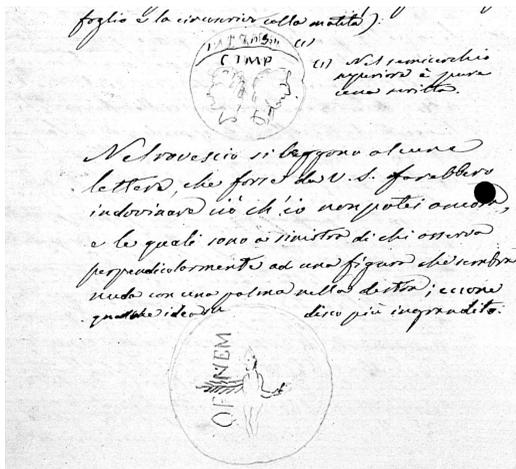


Figura 10 - Lettera di Giovanni Schiappapietra, con disegno di una moneta della zecca di Nemausus (da RESTAGNO, *Alba Docilia* cit., p. 18).



Figura 11 - Medaglia contenitore: G.B. SOLARI, Vita e viaggi di Cristoforo Colombo, Genova, Tipografia Pontrenier, 1837 (da « Bollettino di Numismatica », 24, 1995, p. 201).

Dalle collezioni naturalistiche alle istituzioni museografiche

Oswaldo Raggio

Prefazione

Oggetto di questo saggio sono le esperienze e le pratiche del collezionismo naturalistico e scientifico in un lungo arco di tempo che va dalla Repubblica aristocratica agli anni venti-trenta del Novecento. Non c'è ovviamente nulla di evolutivo in questo percorso, i cui caratteri più perspicui sono la persistenza nell'Ottocento dei modelli di collezionismo privato di antico regime, almeno fino agli anni sessanta, quando da una serie di donazioni in stretta sinergia col Municipio si concreta la prima idea di un Museo civico. In questo contesto, il positivismo naturalistico (e specialmente la paleontologia di Arturo Issel) raccoglie e rielabora una tradizione articolata, stratificata e contraddittoria di ricerche ed esperienze di collezione che data dall'inizio dell'Ottocento. Questo è per l'appunto il percorso centrale della ricerca: dalla Genova aristocratica al positivismo.

Si dirà forse, ancora una volta, che il caso genovese è singolare, anomalo. Ma di certo nella città aristocratica, e per molti decenni nell'Ottocento, sarebbe vano cercare quell'idea di patrimonio culturale pubblico e specialmente della sua intangibilità e inalienabilità che a giudizio di Salvatore Settis sarebbe stata una caratteristica originale degli antichi stati italiani (dinastie e repubbliche), fino a diventare poi il cemento dell'identità civica e nazionale (*Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino 2002). Come il lettore vedrà, il modello del collezionismo privato aristocratico resta ben vivo nell'Ottocento, quando le collezioni (anche quelle d'uso didattico) si formano con l'apporto sostanziale di amatori e dilettanti, e in parte ancora all'interno di reti commerciali simili a quelle che avevano alimentato il museo di Giacomo Filippo Durazzo in una villa a Cornigliano. I primi nuclei di quello che più tardi (dopo il 1860) si chiamerà patrimonio civico sono del resto costituiti da donazioni, in un denso scambio tra privati e Municipio. Il concetto di patrimonio in verità nell'Ottocento è assai poco esplicitato,

piuttosto i concetti ricorrenti sono quelli di oggetti preziosi e soprattutto di riconoscenza verso i donatori, poi coniugati con l'idea di pedagogia scientifica e utilità pratica. Il carattere più evidente delle collezioni (private e pubbliche) è in effetti legato al successo genovese della cultura naturalistica e del positivismo, anche in collegamento con le scuole tecniche. La formazione delle collezioni storico-artistiche (ancora una volta al seguito di lasciti e donazioni aristocratiche) e la definizione del patrimonio culturale si concretano soltanto dopo gli anni ottanta, e operativamente soltanto dal 1907 con l'istituzione dell'Ufficio di Belle Arti (peraltro, il primo in Italia!). Come vedremo, una parte delle collezioni naturalistiche e le collezioni storico-artistiche (con i relativi spazi espositivi) saranno poste in forte sinergia, sulle costruzioni mitologiche del ligurismo, sull'idea retorica del mercante e sui miti di Colombo, a cui si aggiungerà poi verso il 1935 la « romanità ».

Tenterò dunque di tracciare una mappa culturale delle esperienze di collezionismo, prendendo in considerazione una grande massa di informazioni sepolte negli archivi privati e pubblici, nei cataloghi, negli scritti sia di « dilettanti » e amatori sia di imprenditori culturali del secondo Ottocento.

La definizione del concetto di patrimonio civico è un processo tardo e controverso, nel quale collezionismo privato e donazioni da una parte, professori, amministratori e associazioni dall'altra occupano un posto importante, ma nessuno di essi rappresenta un quadro uniforme. Il patrimonio non è tanto un'eredità quanto piuttosto una costruzione culturale, intrisa di elementi di rivendicazione politica.

1. *Socialità aristocratica e collezioni naturalistiche*

1. È probabile che il collezionismo naturalistico a Genova abbia avuto fino al tardo Settecento una storia in parte simile a quella del collezionismo d'arte. A Genova non c'erano un sovrano e una corte, e l'esperienza del collezionismo artistico, che pure aveva dimensioni simili a quelle di altre grandi città italiane e europee, era un patrimonio esclusivo delle famiglie dell'aristocrazia. Qualcosa di analogo, ma su scala certo molto minore, avveniva forse anche per le collezioni naturalistiche. Ma di esse non si sa quasi nulla, e il luogo comune vuole che Genova fosse del tutto priva di una cultura naturalistica o scientifica. Per certo, anche nel Settecento la realtà genovese è lontanissima da quella straordinaria ricchezza di collezioni naturalistiche che Krzysztof Pomian ha ricostruito per il Veneto (*Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano 1989, pp. 281-305).

Eppure Domenico Viviani, professore di storia naturale all'Università e già curatore del museo Durazzo a Cornigliano, nel 1810 era di tutt'altro parere e prometteva una sua ricerca (mai pubblicata) che avrebbe dovuto provare – in forma per la verità quasi aneddotica –, il primato di Genova su questo terreno. Viviani citava il caso del giardino del principe Andrea Doria dove sarebbero state naturalizzate e riprodotte per la prima volta in Europa piante esotiche (importate dai fondachi genovesi in Siria?), e tra esse il lauroceraso (*Prunus laurocerasus* L.). Faceva poi riferimento al giardino botanico di Sinibaldo Fieschi (ricordato da Albrecht von Haller nella sua *Bibliotheca Botanica*) nel palazzo di via Lata in Carignano all'inizio del Cinquecento, quarant'anni prima dell'orto botanico di Padova.

Queste annotazioni indicano comunque una pista da seguire; è presumibilmente negli orti e nei giardini delle ville all'esterno delle mura della città medievale e negli spazi delle grandi ville e dei giardini tra Cinquecento e Seicento (Doria, Di Negro, Pallavicino, Imperiale) che bisogna cercare le tracce del collezionismo naturalistico a Genova. Una *Wunderkammer* nella villa di Orazio Di Negro all'inizio del Seicento è descritta da J. Fürtttenbach, a cui si deve anche la descrizione delle uccellerie, delle grotte, delle raccolte d'armi e delle curiosità botaniche nella villa e nel giardino di Fassolo di Giovan Andrea Doria. Una collezione di *naturalia* era esibita, all'inizio del Seicento, nel palazzo di Gio. Carlo Doria in vico del Gelsomino. Il giardino e la voliera di Giovan Andrea Doria sono descritti da John Evelyn, a Genova nell'ottobre del 1644. Negli anni quaranta del Seicento, Cassiano dal Pozzo, che raccoglieva materiali per le *Hesperides* di Giovanni Battista Ferrari, aveva alcuni corrispondenti genovesi. Queste tracce attestano in qualche modo una pratica e un gusto diffusi, che non hanno lasciato cataloghi o descrizioni dettagliate, ma altrettante tracce sparse negli inventari. Le stesse tracce rivelano il carattere cosmopolita della cultura aristocratica, che si concretizza tuttavia – come ha dimostrato Edoardo Grendi nel suo libro sui Balbi (Torino 1997) – in percorsi individuali irriducibili all'idea di sistema culturale unitario.

La traccia più forte di una cultura scientifica – che ci porta forse all'esperienza anversana di tanti nobili genovesi alla fine del Cinquecento – è nell'inventario della biblioteca e degli strumenti scientifici di Gerolamo Balbi. La straordinaria biblioteca inventariata dal figlio nel 1649 contiene un'ottantina di libri (circa un quarto dell'intera «libreria») di aritmetica, algebra, geometria, astronomia, cosmografia, geografia, arte militare, architettura (Vitru-

vio e Palladio), arte della navigazione, storia naturale (Plinio e Aldovrandi). Per la maggior parte sono edizioni prima del 1590: le opere classiche (Tolomeo, Euclide con cinque edizioni degli *Elementi*), Archimede, Proclo, Aristotele, Strabone; poi le opere di Alessandro Piccolomini, la cui *Sfera del mondo* sta accanto a opere di cosmografia di Sacrobosco, Clavio, Gabriele, Giuntini, Memmo, Apiano e Gemma Frisius, Mizauld, Magini, e a opere di matematica e algebra tra cui Simon Stevin, Nunez, Tartaglia, Bombelli, Joannes Buteo. Infine Tycho Brahe (*Astronomiae instauratae mechanica*, Wandsburgi 1598 o Noribergae 1602) e la *Dimostrazione delle macchie solari* di Galileo (Roma 1613). I testi (a stampa e manoscritti) dedicati agli strumenti e alle tecniche della rilevazione topografica hanno un riscontro puntuale nell'inventario coevo degli « instrumenti di mathematica »:

una sfera piccola;
un anulo astronomico;
una bussola navigatoria;
una bussola da prender piante;
tre quadranti con suoi horologi;
livello per l'artigliaria;
una bussoletta da navigazione con horologio polare, lunare;
un altro horologio, polare, et altro medemo, et uno universale da sole;
un altro anulo astronomico;
un instromento da pigliar piante con un sicindro;
due verghe da prender piante;
una bussola da prender piante;
una altra bussola da prender piante grande;
un compasso da 6 ponte;
tre verghe con suoi semicircolo;
uno stuchio più piccolo ed suoi instrumenti e compassi;
un altro stuchio più grande ed suoi instrumenti.

In rapporto a questi strumenti, specialmente interessanti sono i quattro manoscritti tecnici inventariati:

Dichiarazione sopra la geometrica, ed arte di misurar longhezza, et altezza, terreni, campi, e muraglie;

Descriptione amplissima dell'uso della di sopra Geometrica, et trigonometrica per la quale si possono pigliar la pianta di qualunque longhezza composta da Michele Coigneto;

*Esplicatione dell'uso delle 6 divisioni posta sopra la regola pantimetra;
Pigliar pianta e metterla in disegno di qualsivoglia sito per via della calamita.*

Strumenti e testi rimandano a pratiche di rilevazione topografica, ma sono anche la traccia, accanto ai libri, di interessi e conoscenze più generali, condivisi da altri. Gerolamo era morto nel 1627, e al tempo dell'inventario gli strumenti sono in prestito ad un tale Francesco Ravagli e al nipote Gio. Batta Balbi.

Oggetti e libri sono le testimonianze sparse di interessi e gusti che si concretano col Settecento in alcuni percorsi individuali strettamente connessi con le nuove forme della socialità nobiliare. Le prime tracce sono ancora negli inventari delle biblioteche dalla fine del Seicento. Nella biblioteca di Teresa Grimaldi verso il 1695, per esempio, accanto a testi che testimoniano della prima affermazione in città del gusto francese (il *Dictionnaire Universel* di Furetière, un *Traité de civilité, L'homme d'épée ou le gentilhomme*, e poi l'opera completa di Racine e Corneille) ci sono un *Dictionnaire mathématique* e un testo su «l'usage du compas de proportion». Altre tracce in alcune storie individuali (e l'individualizzazione delle pratiche culturali mi pare il dato storiografico più rilevante); vediamo due esempi.

Ambrogio Centurione, un giovane in collegio a Milano e a Modena, tra il 1737 (quando ha diciotto anni) e il 1744, corrisponde col padre, lo zio e alcune dame genovesi in francese. La corrispondenza tra padre e figlio porta in luce un rapporto inestricabile di durezza e affetti: la frustrazione del padre per non essere riuscito a forgiare il carattere del figlio, la brutale disapprovazione dei suoi studi di geometria a Brera («avec tous les angles, cercles, peripheries, et diagonales [...] permettez moy que je vous repete [...] q'a force de geometrie, vous raisonnez toujours moins»). «Monsieur l'Algebriste», lo apostrofa. Ma nello stesso tempo il padre confessa l'ammirazione per lo stile di pensiero del figlio («a l'imitation de Corneille et de Racine») e di scrittura nelle lettere, la sua «delicatesse». E poi la genialità della sua conversazione, attestata dalle lettere dei corrispondenti milanesi. La conversazione e la scrittura sono i temi dell'educazione del figlio. Il padre lo spronava: «Le Ciel vous a crée pour mordre, et il vous faut suivre cette destinée». Nel 1750 Ambrogio è a Parigi, da dove ritorna, dopo un viaggio a Londra, con una collezione di porcellane, una biblioteca, una raccolta di carte geografiche, una collezione di libri di musica. Verso il 1755, la sua biblioteca nel palazzo a piazza Banchi conteneva un gran numero di libri (soprattutto francesi) di algebra, geometria, trigonometria, matematica, meccanica, filosofia naturale,

geografia, cosmografia e astronomia, insieme con i *recueils* e i *mémoires* della Académie des Sciences; ma anche una collezione di libri sulle buone maniere, la *politesse* e l'arte della conversazione. Le sue predilezioni erano per la geometria e la musica, e aveva acquistato un prezioso cembalo fabbricato ad Anversa.

Ambrogio Centurione è un caso estremo di impegno di energie e risorse in consumi culturali. Di « complessione delicata », soffriva di convulsioni, ma straordinariamente colto e raffinato, precoce genio letterario (a giudizio dei suoi precettori), è dichiarato inabile dal Senato (1754) e interdetto, quando stava per diventare erede universale del ramo Centurione Becchignone. Tra gli oggetti descritti in un inventario post-mortem ci sono anche un cannocchiale fabbricato in Inghilterra e un « canocchiale grande », due prismi bianchi e uno di vari colori, un microscopio, una « camera optica oscura ».

Dopo la guerra del 1746, l'affermazione del gusto francese a Genova va di pari passo con le nuove relazioni diplomatiche e con gli investimenti finanziari in Francia. Il dato più generale è la sinergia tra gusto letterario e forme di socialità. Ma i mutamenti del gusto acquistano un significato perspicuo nel confronto tra le generazioni, ovvero nel confronto tra padri e figli, o padri e figlie.

La diffusione dei nuovi gusti e maniere è per l'appunto al centro della corrispondenza (1737-57) di Giuseppe Maria Durazzo con la giovane figlia Giulia. Il vecchio padre disapprova le nuove fogge, « per addietro aborrite in Genova »; ma il vero fuoco della corrispondenza sono le occasioni di socialità, e soprattutto la stagione in villa. Nella sua villeggiatura d'inverno Giuseppe Maria descrive alla figlia le passeggiate lungo le spalliere del giardino, alla spiaggia del mare, o al boschetto, e alla sera mentre si intrattiene su erudite carte la immagina che si trastulla in maschera per il Carnevale. Da Milano, nel 1738, dopo aver partecipato ad una recita accademica, ospite in una villa dei Borromeo, racconta alla figlia le piacevoli passeggiate « per vaghezza di praterie, seminati e alberato » e la pensa mentre si trastulla « nel boschetto d'aranci, o nella spazialità de viali [nella villa di Pegli], o in qualche geniale lettura ». Dopo essersi ritirato dagli affari e dalla politica, Giuseppe Maria trascorre le stagioni in villa; legge Tacito e Sant'Agostino, ma anche Cartesio (« che rimuove dall'intelletto quei pregiudizi che tendono a sedurlo nel falso »); coltiva la semplicità nello scrivere, il bene della solitudine, « il piacere fugace della musica » e l'inclinazione depurata delle passioni; si professa stoico e

misanthropo, ma riconosce il « brio gareggiante sul volto della conversazione » e discute con la figlia le misure delle nuove spalliere in giardino (« con l'eccesso che dà nel grandioso ») e le « vetrate alla francese per la loggia ».

La conversazione e la corrispondenza sono le forme centrali della nuova cultura sociale aristocratica dal primo Settecento, e uno dei temi prediletti nella lunga stagione in villa o alle terme sono le scienze.

Giulia Durazzo Grimaldi ha una interessantissima corrispondenza (1748-57) con Claudio Fromond, scienziato pisano. La corrispondenza scientifica ripete e prolunga le forme della conversazione ai bagni termali. Fromond corrisponde con Giulia in forma di dissertazioni chimico-fisiche sulla base dei quesiti posti dalla dama genovese: i temi sono il vaiolo, la chilificazione del cibo, l'educazione medica e l'alimentazione dei bambini, la teoria corpuscolare, la certezza dei segni della morte, la vita animale, la rabbia dei gatti, l'atmosfera lunare e gli ignicoli, i cristalli, lo scorbuto, la fermentazione, gli anfibi e la vita sott'acqua, le piante resinose, gli « spettacoli fisici » della campagna. Il tema generale è quello della « nobile curiosità per le scienze », e le questioni mediche sono ovviamente correlate ai benefici dei bagni termali. Fromond segnala a Giulia i libri appena usciti per una lettura in occasione della prossima stagione termale, e Giulia acquista per Fromond i nuovi libri e trattati scientifici pubblicati a Parigi attraverso i suoi agenti di commercio: una pratica che è attestata anche per altre famiglie dell'aristocrazia nel Settecento. Giulia ricambia con cassette di « nobilissimi dolci, cioè marzapani sotto la figura di bellissime frutta ingegnosamente fatte ». L'arrivo a Pisa di marzapani ammuffiti è per Fromond l'occasione per una lettera-dissertazione sulle muffe. E la corrispondenza rivela per l'appunto l'intreccio tra socialità, stagione in villa o alle terme e cultura scientifica. « Ho passato – scrive Fromond nel 1756 – un mese di villeggiatura tranquillissima in casa di una dama, dalla quale ho inteso un caso assai bello concernente il vaiolo... ». Nel 1753, Fromond sta scrivendo un discorso sulla *Vita animale*, e « Vostra Eccellenza lo potrà leggere ai Bagni ». L'enfasi è sempre sulla conversazione: « La vera felicità – recita Fromond – consiste nella vita privata e ritirata, e condita di quando in quando colla libera conversazione ». Nelle poche lettere conservate di Giulia, la dama recrimina di non aver potuto studiare la poesia; ma la stessa Giulia, erede universale alla morte del padre, tiene la corrispondenza commerciale, si occupa della gestione delle ville ed è autrice di una breve « disposizione dei doveri del buon colono ». Tutti i contratti di locazione delle terre che circondavano le ville intorno alla città

prevedevano una serie di obblighi, omaggi, cure e riserve: la « riserva » degli agrumi, ma anche di « spalliere di frutti » e pergolati, alberi di giuggiole o visciole, fiori e erbe profumate. Gli agrumi che decoravano le ville erano destinati alle corbeilles per le cene a teatro, i balli e i conviti. Tra le voci delle spese domestiche dei Durazzo e dei Grimaldi negli anni settanta ci sono le rose, il mirto, i garofani, i gelsomini, i fiori d'arancio e di bergamotto coltivati nei giardini e negli orti delle ville.

Nei palazzi di città, la sala di conversazione e i suoi annessi (galleria, biblioteca, gabinetto) definiscono sia uno spazio espositivo (i quadri) sia uno spazio d'incontro sociale. Una funzione analoga hanno la sala di conversazione e la *salle à manger* nelle ville. Ci sono tracce di un calendario stagionale per il teatro e la musica in villa che connetteva, con lo scambio di visite, le famiglie dell'aristocrazia intorno alla città, da levante a ponente, e anche la storia naturale e la botanica erano oggetto di conversazione e di scambio.

In una di queste ville, verso il 1780, Giacomo Filippo Durazzo testimonia con la sua attività di collezionista una forte sintonia con le nuove esperienze delle élites colte europee, e nello stesso tempo lo straordinario successo della storia naturale nella seconda metà del Settecento e il successo italiano di Linneo. Ma nel contesto genovese, le ambizioni di Giacomo Filippo hanno caratteri del tutto originali. Queste esperienze individuali non possono essere iscritte in un dimensione evolutiva; più concretamente collezionare significa acquisire una visione della vita, un senso di sé come individui liberi dal contesto, e quindi potenzialmente tracciare itinerari che contraddicono l'ideologia e il gusto correnti.

2. Nel 1787 il museo di Giacomo Filippo a Cornigliano è descritto così da James Edward Smith, erede delle collezioni e dei manoscritti di Linneo e presidente della Linnean Society di Londra:

« a very respectable museum of natural history, of which his younger brother, Mr. Hippolito, has been the projector and superintendant. [the museum] consists of three spacious apartments; surrounded with glass cases, containing minerals, quadrupeds, birds, fishes, corals, and a fine collection of shells. In the first room are good marble busts of Aristotle, Pliny, Linnaeus, and Bergman; The minerals are disposed according to the *Sciagraphia* of the latter; the rest after the Linnean system. Dr. Caneferi [*sic*], professor of natural history, was of our party, and every one had their department assigned; some labouring at the determination of the shells, others at the birds. The jaspers and agates from Sicily in this collection are extremely fine, and are set in the window-shutters; a good method enough, as they thus take no room, and their hardness secures from injury ».

Queste collezioni naturalistiche erano a Genova una perla isolata («almost single»); accanto ad esse Smith ricorda soltanto la raccolta di minerali dell'Università (che giudica «large and good»), un povero giardino botanico nel palazzo dell'Università, e un erbario di Paolo Boccone conservato nel convento dei Cappuccini. Sul terreno più nuovo della scienza, Giacomo Filippo appariva a Smith per l'appunto «almost single».

Negli anni seguenti comunque i Durazzo allestiranno cinque giardini botanici: Ippolito sui bastioni della città, nel palazzo di Strada Balbi e in una villa di Voltri; Clelia a Pegli; Gian Luca nella villa di Fassolo. Nel 1804, Ippolito, dopo aver ceduto a Gian Carlo Di Negro il giardino che dal 1783 teneva in locazione dal Magistrato delle Fortificazioni, costruisce un nuovo giardino botanico allo Zerbino e ne pubblica il catalogo. Lo stesso Giacomo Filippo, alla fine degli anni ottanta nel giardino del castello di Gabiano, e poi tra il 1790 e il 1796 a Cornigliano, impianta due frutteti linneani: alberi da frutta contrassegnati con un'etichetta e sistemati a filari, a spalliera e a boschetto. Ma l'esperienza originale e centrale è la costruzione del museo di storia naturale nella villa di Cornigliano.

Il museo nasce accanto ad una quadreria (l'esperienza più antica e diffusa di collezionismo dell'aristocrazia genovese) e ad una grande «libreria» di circa quattromila volumi; ma accanto al museo Giacomo Filippo costruisce anche un gabinetto di fisica, e museo e gabinetto rappresentano una innovazione nell'ambiente genovese. Tutte le collezioni Durazzo sono forse i tasselli di un unico grande progetto. Certamente i 175 titoli di storia naturale (e i titoli di filosofia naturale e di fisica), che fanno parte della biblioteca (descritti nella terza sezione del *Catalogo* destinata alle scienze e alle arti), sono in stretta relazione col museo di storia naturale.

Il contesto nel quale matura l'esperienza di Giacomo Filippo è caratteristicamente cosmopolita. Il progetto era stato abbozzato con lo zio Giacomo a Venezia nel 1775. Giacomo Durazzo era stato alla corte di Vienna dal 1749, prima come ambasciatore della Repubblica, poi come direttore dei teatri; a Venezia dal 1764 aveva raccolto una grande collezione di stampe italiane antiche (che costituirà poi il primo nucleo dell'Albertina di Vienna). Giacomo Filippo apprende dunque la passione per le collezioni dallo zio; ma in rapporto con lui si distingue sul terreno più nuovo, quello della storia naturale. Nel 1804, nella dedica del catalogo manoscritto della biblioteca, affiderà al figlio Marcello il compito di potenziare il settore scientifico della stessa biblioteca: «Voi potrete accrescerlo nella parte che riguarda la Chimica,

e la storia naturale, che v'è giornalmente perfezionandosi mediante le nuove scoperte de letterati, e che potrà servirvi ancora d'istruzione per l'aumento del museo formato da me in Cornigliano ».

Nella biblioteca, accanto ai testi classici di storia naturale, agricoltura e botanica (da Dioscoride a Linneo), troviamo testi di mineralogia, gemmologia, petrografia; opere di storia naturale dei «quadropedi», degli uccelli, dei pesci, degli insetti, delle conchiglie e dei fossili («pietrificazioni»); manuali di tassidermia; opere di storia naturale di «differenti paesi, mostri e altre produzioni prodigiose»; e sotto la voce «gabinetti di cose curiose naturali ed artificiali» i cataloghi di musei e le raccolte miste d'arte e di natura.

Le testimonianze più importanti riguardano la formazione della collezione e la costruzione di competenze individuali. La corrispondenza di Giacomo Filippo getta un fascio di luce sulla pratica del collezionismo aristocratico di fine Settecento. Le reti di corrispondenza e di scambio naturalistico coincidono con quelle degli affari commerciali e finanziari e del commercio librario in Italia e in Europa. I Guaita, corrispondenti di commercio ad Amsterdam, gli spediscono semi, cataloghi di conchiglie, un corno di rinoceronte, uccelli imbalsamati; Ferdinando Gentile, agente di commercio a Napoli, le «produzioni naturali» del Vesuvio e di Palinuro; i Badano, agenti di commercio a Lisbona e Madrid, minerali, marmi, legni, uccelli e conchiglie; i fratelli Roland, commercianti marsigliesi, conchiglie, farfalle, uccelli vivi e animali imbalsamati; Giuseppe Molini, libraio a Firenze, gli fa avere le «produzioni» della Toscana e lo mette in contatto con Giovanni Targioni Tozzetti; Gian Claudio Molini, libraio a Parigi, lo informa sulle vendite di gabinetti di storia naturale e gli acquista un eudiometro da un negoziante di strumenti di matematica e fisica; banchieri e agenti di cambio garantiscono i pagamenti. Le produzioni naturali e le «macchine di fisica» entrano in una rete di scambi commerciali caratterizzata da una tipologia merceologica larghissima e non specialistica. La maggior parte della documentazione in effetti ci dice moltissimo sull'acquisizione – la parte mercantile della costruzione del museo – e assai poco sull'uso del museo per la produzione di esperienza o dati di fatto. Il museo e persino la collezione di strumenti scientifici sembrano essere poco usati per generare esperienza scientifica.

La corrispondenza ci dà invece preziose informazioni sui modi della raccolta, preparazione, trasporto e conservazione delle produzioni naturali, e sui criteri di classificazione e di catalogazione. Fin dall'inizio, Giacomo Filippo dà indicazioni meticolose sia per la scelta e le dimensioni dei mine-

rali o dei marmi, sia per i colori e la forma degli occhi artificiali per pesci e uccelli, o sulla imbalsamazione e montatura dei pesci; sia per la nomenclatura (linneana/vernacolare). Negli anni ottanta l'artefice che prepara i pesci del museo di Cornigliano è il chirurgo dell'Ospedale Pammatone; ma l'interesse di Giacomo Filippo per la storia naturale si manifesta anche nell'apprendimento delle tecniche museografiche e dei saperi tassidermici.

Nel giro di vent'anni, tra gli anni settanta e novanta, questa passione per le collezioni naturalistiche prende la forma di un museo nel quale le « produzioni naturali » sono classificate e descritte secondo il sistema linneano e con l'ausilio dei testi della biblioteca: Bergman per i minerali e i fossili, Brisson per gli uccelli, Dezallier d'Argenville per le conchiglie, Broussonet e Lacépède per i pesci. I libri di storia naturale a confronto con i cataloghi (utilizzati anche per acquistare e scambiare pezzi, intere collezioni o parti di esse) sono gli strumenti che Giacomo Filippo usa per nominare e classificare gli oggetti. I testi e i cataloghi delle collezioni, più che i cataloghi delle *Wunderkammern* (la parte VI della biblioteca), sono la guida per l'allestimento del museo. Nella collezione di Giacomo Filippo non c'è traccia del meraviglioso: il modello è il museo di Lazzaro Spallanzani a Pavia.

Queste esperienze sono coerenti con uno stile di vita e consumo aristocratico; ma l'idea di Giacomo Filippo era anche quella del « lavoro molto utile, ed istruttivo per la nostra Patria », accanto all'attività nell'amministrazione della Repubblica e a beneficio dell'Università dopo il 1784. Da metà Settecento sia i privati sia i poteri pubblici conferiscono alle produzioni naturali uno statuto nuovo: la predilezione per la storia naturale e le spese per formare una collezione o un gabinetto sono giudicate degne di lode. Si forma così un mercato di storia naturale: vendite private e scambi tra collezionisti, aste pubbliche per acquistare singoli pezzi o intere collezioni, negozi di attrezzature, accessori e materiali per la preparazione e la conservazione (così come avveniva per il mercato d'arte e antichità, o per il mercato librario). Il consumo di produzioni naturali genera una nuova cultura materiale e nuove forme di socialità. La moda degli oggetti naturali ne sollecita la produzione, e tra i produttori ci sono raccoglitori e uccellatori, artefici e tassidermisti, botteghe e laboratori specializzati.

Su queste basi si costruisce e si infittisce la rete di relazioni di Giacomo Filippo, con al centro l'abate Francesco Reggio, astronomo a Brera, fulcro di una rete di relazioni complessa e stratificata che va da Spallanzani, ai cacciatori e pescatori, ai giardinieri, alle botteghe di artigiani tassidermisti, ai

collezionisti, agli antiquari e ai mercanti librai. In cambio di oggetti di storia naturale, attrezzature per il museo e libri Giacomo Filippo procura a Reggio materiali per l'osservatorio astronomico di Brera (lenti, telescopi, obiettivi acromatici) dal laboratorio Dollond di Londra, e le *Philosophical Transactions*. Attraverso Reggio, acquista minerali, uccelli, pesci, conchiglie, libri e vasetti di cristallo per «contenere i pesci ed altri amfibj nell'acqua vite». E nel rapporto con Reggio, Giacomo Filippo tesse una rete di rapporti con naturalisti, fisici ed artefici di Milano e Pavia: oltre a Lazzaro Spallanzani, Carlo Barletti, professore di fisica a Pavia, Ermenegildo Pini, professore di storia naturale a Milano, Carlo Guarnaschelli, custode del Museo di Storia Naturale di Pavia, Marco Saruggia, «macchinista» a Brera, e Giuseppe Re, un artefice che aveva lavorato per Alessandro Volta. Il tramite di queste relazioni sono oggetti ai quali è attribuito un valore: le «produzioni naturali» sono così inserite in circuiti commerciali, di scambio e di dono, prima di essere classificate nei gabinetti di storia naturale e trasformate in semiofori. Queste connessioni spiegano in parte lo straordinario successo della storia naturale nel Settecento, e forniscono i materiali grezzi ai naturalisti.

Ancora su queste basi, ma con un respiro cosmopolita sempre più ampio, Giacomo Filippo acquista strumenti di fisica, prima in Italia e poi a Londra, per un gabinetto allestito tra il 1782 e il 1784 con un investimento di 3.453 lire. Questi sono gli acquisti registrati nel libro mastro: eudiometro (G.C. Molini, Parigi); microscopio (F. Campi, Napoli); comode, cuva, ferri e scatole (Glicerio Sanxay e artefici, Genova); cassetta per eudiometro e l'imatura rame (artefici, Genova); tubi (C.F. De Ferrari, Venezia); lucerna ad aria (F. Reggio, Milano); strumenti di fisica (G. Re, Pavia); apparecchio elettrico (P. Thellusson, Londra); barometro, termometro e orologio astronomico (F. Reggio, Milano); elettroforo (P. Thellusson, Londra); macchine (artefici, Genova).

La maggior parte degli strumenti e delle attrezzature sono acquistati in Italia o fatti fare a Genova, ad eccezione degli apparecchi elettrici acquistati a Londra e dell'eudiometro, costruito a Londra da Benjamin Martin e comprato a Parigi attraverso Gian Claudio Molini. Ma naturalmente la macchina della filosofia naturale è la pompa ad aria. Il comode fatto fare da un artigiano genovese su progetto di Glicerio Sanxay, scoliopio e professore di fisica, i ferri, la cuva e un «conchetto ovato [con] coperchio levarezzo e per di sotto un tortarolo con due spine levarezze di rame [e] un bocchino d'ottone», un «ordigno d'ottone», sette campane di cristallo, sono gli strumenti

(in parte fabbricati da Paolo Rossi, insieme con una «fontana di compressione con 4 giuochi d'acqua differenti») «da servire per l'esperienze dell'aria»: una rudimentale pompa ad aria. Ma è probabile che questa pompa non desse i risultati sperimentali sperati, dato che Giacomo Filippo ne commissiona una nuova a Giuseppe Re, sul modello migliorato di quella in uso all'Università di Pavia. Il 18 gennaio 1783 chiede a Francesco Reggio che i lavori siano «fatti a dovere, e nel più breve tempo specialmente quelli che devono servire per le esperienze dell'arie, che nella nostra piccola accademia devono farsi ad aprile prossimo». Spedita a Genova con le istruzioni, la macchina è presa in consegna da Glicerio Sanxay (che probabilmente compieva le esperienze), e dalla villeggiatura di Cornigliano Giacomo Filippo ringrazia Carlo Barletti, Luigi Lambertenghi e Lazzaro Spallanzani.

La pompa ad aria è sperimentata a Genova alla fine del 1783, dove era arrivata insieme con le istruzioni dettagliate di Giuseppe Re sull'uso degli emisferi. Gli artefici sono in contatto con Glicerio Sanxay, il solo forse a Genova ad avere le competenze necessarie per farla funzionare; ma quando la macchina «non corre bene» Carlo Barletti spiega direttamente a Giacomo Filippo le operazioni pratiche. Le fonti di cui disponiamo (corrispondenze e liste di conti) in effetti non ci parlano degli esperimenti, ma soltanto di relazioni, oggetti e artefici. La corrispondenza dà piena visibilità a quelli che Steven Shapin, per l'Inghilterra della seconda metà del Seicento, ha definito «invisible technicians», e ai mediatori (Reggio e Barletti) tra Giacomo Filippo e gli artefici. Come accadeva oltre un secolo prima a Robert Boyle, gli artefici e gli artigiani di fiducia hanno un ruolo determinante.

La differenza fondamentale con l'epoca di Boyle è che le macchine di fisica non sono più strumenti rari; barometri, pompe pneumatiche e macchine elettriche sono diventati oggetti di consumo poco costosi, destinati ormai non soltanto al gusto di gentiluomini e dame. Sicché mi pare interessante che Giacomo Filippo abbia invece fatto costruire la pompa ad aria a Pavia. Reti di relazioni e fama hanno forse qui un peso decisivo. A Milano, dove i suoi figli facevano gli studi e dove aveva una residenza il suocero, Giacomo Filippo incontra l'arciduca Ferdinando e attraverso i suoi corrispondenti tenta di entrare in contatto col conte Carlo di Firmian e con Luigi Lambertenghi. E le collezioni sono al centro del discorso. Con altri corrispondenti Giacomo Filippo può vantare i suoi scambi, peraltro episodici, con Lazzaro Spallanzani, un modello scientifico alto da imitare e col quale rivaleggiare. «Spallanzani è molto mio buono amico», scrive ai Guaita nel

1782. Nel 1783 attraverso Barletti fa sapere a Spallanzani di possedere « un Delfino lungo quanto il suo, ma meglio assai imbalsamato, ed un altro pesce chiamato *Mola*, che pesa dudeci rubbi, due pezzi che sarebbero più addattati per il suo Museo, che per il mio, e se questo autunno mi favorirà d'una visita troverà che per un piccolo particolare ho fatto qualche cammino che solo mi manca il di lei talento, e le sue vaste cognizioni ». Un mese dopo scrive a Francesco Reggio della visita che l'arciduca Ferdinando gli ha fatto a Cornigliano: « L'arciduca ha molto lodato il mio Museo massime ne pesci, e mi ha scritto una bellissima lettera da Niza [*sic*] tutta di suo carattere [*sic*] ».

Ma l'altro e più importante punto di riferimento è costituito dagli artefici londinesi. A Londra, tra il 1783 e il 1784, Ippolito aveva visto le botteghe di Fleet Street e forse aveva conosciuto i Dollond (i figli di John Dollond). Tramite il fratello, che al ritorno da Londra costruisce una specola sui bastioni della città, Giacomo Filippo si interessa anche all'astronomia e compra strumenti per Francesco Reggio e per l'osservatorio astronomico di Brera, e libri per la « scuola di astronomia ». Il suo agente di commercio a Londra Pietro Thellusson e il libraio Pietro Molini commissionano gli strumenti ai Dollond, a Jesse Ramsden e a Nevil Maskelyne. In cambio, Francesco Reggio procura a Giacomo Filippo libri e produzioni naturali, e fa fare ad un vetraio lombardo i vasetti di vetro per conservare gli animali sotto spirito.

Alla fine del 1782, Giacomo Filippo comunicava a Pietro Molini che i Dollond avevano accettato di fabbricare un telescopio e gli obiettivi acromatici, ma era noto che questi artefici avevano dei tempi di lavorazione e consegna lunghissimi. Gli strumenti astronomici erano destinati all'osservatorio milanese e a Francesco Reggio; all'inizio dell'anno Giacomo Filippo aveva commissionato ai Dollond due obiettivi acromatici per applicarli ai telescopi di Brera. Il 14 marzo 1783 Pietro Molini carica su una nave diretta a Genova una prima cassa di strumenti fabbricati dai Dollond; la fattura, incluse spese di viaggio, assicurazione e « provvigione all'amico di Londra », ammonta a 1.072 lire: Specchio acromatico di tre piedi di lenze a due pollici di apertura (lire 130.6.8); Detto di piedi 6 1/2 a due pollici e tre quarti di apertura (lire 160.10.5); Telescopio acromatico di piedi 3 1/2 col suo cavalletto, e tubo per vedere gli oggetti di giorno, e due tubi per servir all'astronomia (lire 673.14.2).

La committenza è l'osservatorio di Brera, ma anche Giacomo Filippo coltiva un interesse per l'astronomia: ne è testimonianza l'acquisto dai fratelli Faure a Parma nel 1783 di due tomi di una *Histoire de l'Astronomie*; già

nel 1778 aveva comprato a Londra attraverso Francesco Ageno l'edizione aldina degli *Astronomi Veteres*, e nel 1779 dai fratelli Reycends tre volumi in-4° di Jean-Sylvain Bailly, *Astronomie ancienne e Astronomie moderne*. Nel marzo del 1784 ordina un nuovo cannocchiale acromatico «con tubo di ottone di circa 15 pollici inglesi di fuoco, il quale dia un sufficiente ingrandimento per le osservazioni dei satelliti di Giove, abbia un reticolo ad angolo retto, ed il vetro nero per vedere il sole». Con la stessa lettera indirizzata a Pietro Molini, ne allegava un'altra destinata a Nevil Maskelyne per convincerlo a far fabbricare uno «strumento astronomico» per la specola di Milano. Il telescopio acromatico arriva a Genova sei mesi dopo, insieme con due casse delle *Philosophical Transactions* e alcuni libri tra i quali l'*Opera omnia* di Newton. L'anno dopo chiede ancora a Pietro Thellusson di far fare ai Dollond un «Quart de Cercle portatif d'un pied et demi de rayon avec sa lunette»; la commissione è sempre di Francesco Reggio, impegnato nelle misurazioni astronomico-geodetiche per la carta della Lombardia austriaca.

Altre «macchine fisiche» sono ordinate ai Dollond e a Ramsden nel 1785-86, questa volta per l'Università di Genova, d'intesa col cugino Girolamo:

«N. 1: a Sett Mechanic powers in Mahogany boxes; a vest Hidrostatical Ballance in Mahogany box; a Chest Microscope; a Solar Microscope; a 2 feet reflecting Telescope in Mahogany box; a 14 Inch Square Mohogany Camera Oscura; three prisms; three Burning Glasses with Horn boxes; a 7 Inch Concave Miror; a 7 Inch Convex Miror; an Artificial Eye. N. 2: a potent Electrical Machine with Mahogany boards stock. N. 3: a Mahogany box containing Electrical Apparatus; two spare Cylanders; a [?] Electrometer & insulated stand; two spare Jars for Battery. N. 4: an Electrical Battery of 16 Jars in Mahogany box; Books of descriptions of Instruments. N. 5: an Apparatus; two Mahogany stands; Jars halk & Funnel; Bottle of Vitriol; Pamphlett»; macchine elettriche e altre «macchine di fisica».

Anche i primi docenti di storia naturale all'Università del resto si formano in stretto rapporto con i Durazzo. In special modo la carriera scientifica, professionale e accademica di Cesare Nicolò Canefri è tutta legata al *patronage* dei Durazzo. Dottore in medicina, dopo aver esercitato all'ospedale Pammatone proprio per la protezione che gli era stata accordata dai Durazzo, nel 1782 è a Vienna al seguito di Girolamo Durazzo (plenipotenziario alla Corte imperiale), dove segue per due anni i corsi di storia naturale e mineralogia all'Università e all'Accademia Imperiale, e poi in Ungheria con Ippolito. Nel 1785, alla presenza di Girolamo Durazzo, apre il corso di storia naturale all'Università di Genova, e nel 1787 è professore di chimica e

mineralogia. Nello stesso tempo cura le collezioni e il museo di Giacomo Filippo a Cornigliano, ed è medico di fiducia di Ippolito. Anche Domenico Viviani, docente di storia naturale dall'inizio dell'Ottocento, ha uno stretto rapporto con i Durazzo; ed è l'autore dei cataloghi del museo.

Le collezioni naturalistiche di Giacomo Filippo sono descritte per l'appunto in un *Catalogo* del museo di Cornigliano compilato nel 1804-05 sotto la guida di Viviani. Il catalogo elenca e descrive le collezioni: *legni, uccelli, animali, pesci, vermi, testacei, anfibi, zoophita e minerali*. La collezione più ampia e ordinata (classe, ordine, genere e specie; nomi nuovi e nomi antichi; luogo di provenienza e numero di pezzi) è, come notava Smith, quella dei minerali, che sono descritti insieme ai fossili. E accanto ai minerali, una collezione di 420 «legni» (specie legnose europee e soprattutto specie legnose esotiche dell'America centro-meridionale elencate con le denominazioni commerciali o locali), 251 uccelli (elencati col nome scientifico, il nome italiano e in qualche caso il nome volgare), un'ampia collezione di conchiglie e una preziosa collezione di zoofiti. L'origine della collezione di minerali risaliva a Girolamo Durazzo (cugino di Giacomo Filippo), e molti pezzi erano stati acquistati da Ippolito (fratello di Giacomo Filippo) nei suoi viaggi in Austria, Ungheria e Prussia, in parte in compagnia di Cesare Nicolò Canefri. La serie era già completata da Giacomo Filippo nel 1783.

Nel museo di Cornigliano gli oggetti sono classificati secondo il sistema linneano. I criteri di Giacomo Filippo verso il 1780 erano la bellezza, la rarità, la particolarità, le dimensioni, i colori; ma la ricerca è indirizzata a «quelle specie che qui non posso ritrovare», e poi al completamento delle serie. Nel 1784 Giacomo Filippo aveva completato la «collezione dei Pesci del Mediterraneo, e dei fiumi della Lombardia», e cominciava a descrivere le conchiglie; nel 1785-86 quasi tutta la corrispondenza era stata dedicata alla collezione di uccelli: identificazione e descrizione degli esemplari già conservati a Cornigliano e acquisto di nuovi. Nel 1785 aveva enunciato il progetto: «mettere insieme tutti i generi del Linneo, non potendosi mai sperare di avere le varietà». Ma già nel 1781, in un lettera a Luigi Maria Mantica, Giacomo Filippo rivendicava l'idea di costruzione di un museo come ricettacolo della «pura natura», con l'esclusione dei «prodotti dell'arte». All'inizio dell'Ottocento la collezione ha le caratteristiche dei gabinetti di storia naturale: la prospettiva descrittiva e classificatoria, l'idea di classificazione come allestimento o completamento di serie. Il *Catalogo ragionato* al quale Viviani inizia a lavorare nel 1804 ne è la prova; è il segno che la collezione ha raggiunto un certo grado di completezza, ed è anche il tentativo, vano, di garan-

tirne la conservazione. Nel 1806 la corrispondenza cessa. Giacomo Filippo morirà cieco nel 1812. Le collezioni andranno progressivamente disperse dagli anni trenta.

2. *Le collezioni dell'Università: professori e «dilettanti»*

1. Domenico Viviani costituisce il tramite tra il collezionismo aristocratico dei Durazzo e le collezioni legate all'insegnamento universitario, un'attività che conferisce uno statuto nuovo al medico naturalista e alle stesse collezioni. Per gran parte dell'Ottocento le collezioni restano legate alle persone che si succedono nell'insegnamento della storia naturale, ma acquistano una diversa fisionomia nel nuovo contesto istituzionale. Di fatto le collezioni di Giacomo Filippo e il museo di Cornigliano scompaiono presto dall'orizzonte senza lasciare tracce materiali o memoria; quanto meno non se ne trova traccia nei cenni storici sul collezionismo naturalistico genovese scritti a fine Ottocento e inizio Novecento.

Il caso di Viviani (1772-1840) è forse paradigmatico. Le sue opere a stampa, ma soprattutto la corrispondenza e gli appunti manoscritti conservati ci consentono di ricostruire la grande gamma di interessi naturalistici di questo medico che dall'inizio dell'Ottocento agli anni quaranta tiene la cattedra di storia naturale all'Università. I legami con i Durazzo sono fondamentali almeno fino al 1805; ma a questa data Viviani ha già una densa rete di relazioni e scambi con i maggiori centri di ricerca botanica in Europa.

Uno strumento per l'inserimento nella comunità dei naturalisti a scala europea sono, nonostante la loro breve vita, gli «Annali di Botanica», pubblicati a Genova da Viviani tra il 1802 e il 1804. Il progetto di Viviani è quello della botanica sistematica. I modelli sono gli «Annalen der Botanik» editi dal 1791 a Zurigo da P. Usteri, il «Magazin für die Botanik», pubblicato pure a Zurigo dallo stesso Usteri e da J.J. Römer (dal 1785) e l'«Archiv für die Botanik», pubblicato a Lipsia da Römer dal 1796 (Römer era in corrispondenza con Viviani e con Clelia Durazzo). Nella presentazione, Viviani mette per l'appunto l'accento sulla sistematica: «definire le diverse Piante, che le Specie recentemente scoperte, non solo interessano per la cognizione loro individuale, quanto per la equivocità, che il frequente incontro de' loro caratteri differenziali sporge nelle Specie già conosciute»; ma anche sulla fondamentale utilità di un periodico che informi sulle nuove scoperte. La confusione dei nomi specifici e generici è la conseguenza immediata della pressione empirica, del peso delle «scoperte»: «Le continue erborizzazioni,

che con tanto successo si vanno facendo in tutti gli angoli del Globo, mentre da un lato arricchiscono la Scienza di copiosa messe di Vegetabili, ne rendono dall'altro vieppiù difficile la determinazione». Lo strumento della sistematica è il Linneo delle *Species plantarum* nella nuova edizione a cura di K.L. Willdenow, di cui Viviani possiede i primi tre volumi (che aveva già utilizzato per il catalogo dell'orto botanico di G.C. Di Negro). Nelle due uniche annate degli «Annali» Viviani pubblica lavori di sistematica e memorie estratte dalle «Transactions of the Linnean Society», grazie presumibilmente anche ai rapporti con J.E. Smith, mediati da Ippolito Durazzo.

La corrispondenza è lo strumento per lo scambio di informazione, libri e *specimen*, piante essiccate, semi e minerali, e all'origine della corrispondenza di Viviani con botanici e naturalisti italiani e stranieri ci sono per l'appunto gli «Annali» e la pubblicazione negli stessi «Annali» della prima parte di *Florae Italicae fragmenta*.

Come esempio di questi scambi possiamo considerare una lettera di Casström, da Stoccolma il 6 giugno 1816. Casström è in attesa di un campione di un «nuovo minerale» (la *Ligurite*) destinato a J.J. Berzelius, che Viviani ha affidato al conte Cronstedt in viaggio da Genova a Stoccolma. La lettera attesta tra l'altro i rapporti, diretti o indiretti, di Viviani con alcuni dei maggiori mineralogisti dell'epoca, tra essi René Just Haüy al quale Viviani ha inviato un altro campione dello stesso minerale. Berzelius stava studiando la composizione chimica dei minerali, Haüy stava elaborando i principî della cristallografia. Casström fa da intermediario tra Viviani e i naturalisti svedesi; colleziona soltanto piante, ma si procura i minerali per avere maggiori possibilità di scambi e per avere in particolare le specie mediterranee. La lettera annuncia infatti a Viviani la spedizione in una cassa di una scatola di minerali, un pacchetto di piante, un catalogo di fossili norvegesi, sei opere di botanica e mineralogia, tra cui una rara opera di Olof Celsius. Lo stesso Casström ha trasmesso al mineralogista E.I. Svedenstierna una precedente lettera di Viviani, così come ha fatto col botanico Erik Acharius per «la partie de votre lettre qui le concerne et je me ferai un plaisir de vous transmettre sa réponse». Casström fa sapere anche a Viviani delle difficoltà che ha incontrato per procurargli le piante della Lapponia, e mette in luce i problemi connessi con la raccolta degli *specimen* e la loro conservazione negli erbari:

«il m'est presque impossible d'en fournir les Plantes Lapponiques surtout ne nous venant point ici qu'en tres petites portions à cause non seulement de leur peu d'abondance

sur le lieu, mais encore à cause de la tres grande difficulté de les transporter en deça de nos alpes, ce qui fait que plusieurs de ces envois se perdent communement chaque année. [...] Vous remarques par rapport au dessèchement des Plantes que je vous ai deja envoyées sont on ne peut pas plus justes. Je ne manque pas de recommander à ceux qui m'envoient des Plantes de nos Laponies, de mettre plus de soin au dessèchement. Cependant cette exhortation souvent repetée n'a été que tres rarement accomplie. Les enfans des pauvres Lapons, les plus habiles amasseurs qui existent des tresors botaniques de leurs peu accessibles regions, ne s'intendent pas du tout aux petites soins que demandent les Collections de parade et Seigneuriales. En vérité il m'a paru beaucoup plus essentiel qu'ils cherchassent et cueillissent le plus grande nombre possible de plantes, que de les occuper à developper les feuilles de chacune en la dessèchant. Faute de mieux il ma paru suffire que les parties de la Plante soient complettes et qu'elles se presentassent au dessou du microscope. Au reste, Monsieur, vous connaissez certainement mieux que moi l'art de rajeunir et d'embellir des plantes d'un Herbarium, en les mouillant et les dessèchant de nouveau, l'un et l'autre toujours avec de la prudence necessaire pour ne pas entièrement perdre le Specimen que l'on cherche à restaurer ».

In cambio chiede a Viviani un elenco di piante delle regioni alpine (Svizzera e Italia) e dell'Italia centro-meridionale e insulare. Chiede anche più esemplari di una stessa specie sulla base del principio che fa da guida alla sua collezione:

« c'est un principe adopté pour ma Collection, de réunir, autant que je peux des Specimina d'une même plante, cueillis en tres differens endroits, ainsi que des especes cultivées dans des Jardins pour mettre auprès des spontanées, cela étant, selon moi le vrai et peut être le seul moyen de [...] l'étude de la Botanique comparative ».

Ha una particolare predilezione per le orchidee, e in cambio di esemplari dell'Europa meridionale offre un *specimen* di *Orchidium boreale*, i cui bulbi, scrive, sono molto ricercati dai giardinieri inglesi, disposti a pagarli anche venti ghinee l'uno. Attraverso scambi di questo tipo, e con la pubblicazione della *Flora Italica*, Viviani diventa corrispondente dell'Accademia delle Scienze svedese e di altre accademie scientifiche.

Tutti gli elementi e i temi che emergono dalle lettere di Casström a Viviani erano condivisi dalla comunità dei naturalisti nei primi due-tre decenni dell'Ottocento. Ogni corrispondente poteva essere il perno di una rete molto fitta di relazioni e scambi, che in questo caso connetteva le regioni più settentrionali dell'Europa al Mediterraneo. Tra gli amici comuni c'è anche il conte Jacob Gräberg di Hemsö (già funzionario imperiale a Genova e autore di un manuale di « statistique »), che aveva presentato Viviani a Casström. All'interesse di Viviani per le rare piante della Lapponia e per il sapere dei

mineralogisti svedesi corrispondeva quello dei naturalisti scandinavi per le piante del Mediterraneo. Com'è noto, Linneo era interessato a esperimenti di climatizzazione di piante esotiche, tra le quali il té, giustificati da una convinta fede mercantistica, e il termine di confronto è per l'appunto la classificazione di Linneo. Nella lettera del 6 giugno Casström annunciava di aver fatto delle ricerche botaniche sull'*Acrostichum ilvense* L. confrontandolo con l'*Acrostichum hyperboreum* (descritto da Wahlenberg nella *Flora lapponica*) per provare che Linneo non aveva confuso le due specie come sosteneva Viviani sulla base di un *Acrostichum* trovato all'isola d'Elba.

Ma l'interesse per la storia naturale era condiviso anche da un pubblico più ampio. Un contatto diretto o indiretto con naturalisti e collezionisti è in questi anni uno degli ingredienti del viaggio in Italia. Nel 1810, Perret scrive a Viviani da Torino annunciandogli la spedizione di un catalogo di piante secche raccolte sul Monviso e nei dintorni di Torino e gli raccomanda Madame Bradel, « qui va faire un tour de promenade à Gênes »:

« Monsieur le professeur, je vous prierai avec instance, de faciliter à la respectable Madame Bradel, qui veut bien se charger de la présente, les moyens de voir et d'admirer les curiosités que renferme votre Ville, vous offrant la réciproque en pareille circonstance [...] Si mon paquet, qui contient un catalogue, vous parvenait assez à tems pour en examiner le contenu et me faire passer quelque chose avant le départ de Madame Bradel, je vous prierai de profiter de son retour à Turin ».

Nel 1814 è Carlo Amoretti che fa a Viviani una richiesta analoga:

« Il Sig. Contino Vitaliano Borromeo, che costà viene colla sua sposa, mi offre un'eccellente occasione per richiamarmi alla sua Memoria. Questo Sig.re che ama la Botanica e la Mineralogia, avrà ben piacere di fare la di lei conoscenza ad ambedue questi riguardi; e per ciò a lei lo raccomando. Avendone il tempo, potrà forse andare a visitare il ricchissimo orto di Pegli della Coltissima Sig.a Clelia; ma sicuramente avrà tempo di vedere il Museo Durazzo di Corneliano ».

In una lettera s.d. (ma probabilmente del 1816), Philip Barker Webb raccomanda il medico dell'ambasciata inglese a Parigi, descritto come « amateur des beaux arts », in viaggio a Genova, e latore di un « mémoire » del direttore dell'orto botanico di Lione. Nel 1832 in un'altra lettera Webb dopo aver raccomandato a Viviani Lady Robert Fitzgerald, annuncia da Nizza un suo prossimo viaggio a Torino e nelle Alpi; progetta anche un breve soggiorno a Genova e dà un consiglio a Viviani sul modo migliore per far conoscere alle società scientifiche inglesi il suo ultimo lavoro (*Della struttura degli organi elementari delle piante*): farne avere un certo numero di

copie al ministro plenipotenziario inglese a Torino. Nello stesso anno Adolphe Brongniart raccomanda a Viviani un suo cugino «jeune botaniste», Gustave Coquebert, in viaggio in Italia e latore di qualche opuscolo di anatomia e fisiologia vegetale in cambio dello stesso libro di Viviani. Simile è una lettera di Sabin Berthelot del 3 febbraio 1833, o quella del direttore del giardino botanico di San Pietroburgo del 30 maggio 1834, che raccomanda a Viviani un giovane studioso della flora iperborea in viaggio per Napoli. Questi viaggiatori portano lettere, libri e spesso oggetti di storia naturale.

2. È in parte anche in questo modo che si costituiscono le collezioni dell'Università di Genova descritte dallo stesso Viviani nel 1818, in occasione di una donazione in cambio di un vitalizio. Fino a questa data quasi tutte le collezioni dell'Università sono collezioni personali, private dei docenti di storia naturale. Così quanto meno le considera Viviani, che rivendica il personale impegno nella cura delle collezioni e gli investimenti per acquisti di piante e semi, nel momento in cui decide di cedere le medesime collezioni all'Università. Ed è infatti su questo terreno la controversia tra lo stesso Viviani e Michele Tealdo, deputato per i musei del Regio Governo, sul sistema di catalogazione e classificazione degli oggetti del gabinetto di storia naturale e sulla proprietà. Viviani aveva predisposto un *Catalogo ragionato degli oggetti di storia naturale già di mia spettanza*. Tealdo gli chiede invece, accusandolo implicitamente di trascuratezza, un catalogo generale nel quale siano distinti «gli oggetti di antica pertinenza dell'Università, da quelli recentemente acquistati». La risposta di Viviani è affidata ad una *Memoria* indirizzata al Presidente della Deputazione agli studi. Nel giardino «non vi era stata pianta che dall'epoca che io fui professore fino a quella della cessione non fosse stata mia», replicava Viviani: la prova era negli atti del governo del 1802 che indicavano come sede della scuola di botanica la Villetta Di Negro e negli archivi dell'Università, dai quali risultava pure che Viviani «non ebbe mai un soldo per acquisto di Piante [...] Dunque il catalogo del Giardino all'epoca della cessione non può contenere che piante mie». Riguardo alle altre collezioni il contrasto si era poi trasferito sui sistemi di classificazione adottati. Viviani elenca dapprima le collezioni di minerali catalogate e descrive i criteri di classificazione:

- «1. Una collezione completa di tutti i minerali della Liguria da me raccolti con infinita fatica, e molta spesa dalle sorgenti del Tanaro all'appennino della Lunigiana. Questa collezione deve stare da sè, ed occupa tutto il lungo, e la base di uno ampissimo scaffale. Sono in numero 458. Senza contare le conchiglie.

2. Molte specie di minerali in n° 320 ove trovansi le più recenti e preziose scoperte fatte in questi ultimi anni. Queste specie dovevano figurare nella classificazione generale: era perciò necessario che miste a queste si trovassero quelle che il museo possedeva, affinché la serie delle specie che costituisce la scienza non fosse interrotta, nè avesse per quanto si poteva lagune. Tutta la cura doveva essere di distinguere l'antico dalle nuove acquisizioni.
3. Una collezione completa delle miniere di Rame, Piombo, Manganese, o Piombagine della Savoia. Questa formava serie base e composta di 79 pezzi.
4. Una collezione di tutti i minerali delle alpi elvetiche in piccioli pezzi n° 66.
5. Una raccolta di circa 30 coralli, o zoofiti

Ho cominciato il Catalogo coi minerali della Liguria e ogni pezzo è registrato col suo nome dedotto dallo stato attuale della scienza. Lo stesso ho praticato nel registrare a catalogo le specie della seconda divisione, e in questo mi sono imposto l'obbligo di mettere a ciaschedun pezzo una cartolina che dichiara lo stesso nome che è già registrato a catalogo. Così si schiva la confusione cogli antichi pezzi, cautela che era inutile per quelli della Liguria perché essendo questi tutti miei io non aveva che a registrare nel catalogo il loro nome.

Fra i minerali della Liguria trovansi cento circa specie fra conchiglie, e zoofiti trovati fossili ne' nostri monti, e queste non sono classificate, e nol possono essere perché la biblioteca manca delle opere ove questi oggetti furono da poco tempo descritti, ed io mi trovo già esaurito di spese fatte appunto per l'acquisto di libri de' quali ho dovuto valermi sia per la classificazione del regno animale sia del regno vegetale ».

L'aspro dialogo con Tealdo, il giorno della sua ispezione al museo, è inserito da Viviani nella *Memoria*: la controversia aveva investito anche i modi di disposizione dei minerali negli scaffali, la forma delle etichette, le descrizioni, la numerazione, ecc. La versione dei fatti è soltanto quella di Viviani; ma la *Memoria* rivela qualche tratto del nuovo statuto delle collezioni a cui ho accennato, oltre che dell'impatto tra un naturalista e un funzionario burocrate. Nondimeno in questi anni le scienze naturali all'Università sono tutte nelle mani di Viviani e di pochissimi suoi stretti collaboratori.

Nel 1816 Viviani aveva ceduto al Regio Governo la « collezione di piante conservate nell'orto dell'Università », e nel 1817 aveva cominciato a lavorare ad un *Catalogo ragionato degli oggetti di Storia naturale esistenti nel Museo di questa Regia Università*. L'inventario generale delle collezioni è poi fatto nell'estate del 1818 da Giovanni Antonio Mongiardini e Giuseppe Mojon, con la supervisione di Viviani. Su questa base, e dopo aver respinto con la *Memoria* che ho citato le accuse di Tealdo, Viviani ottiene il vitalizio. Fino agli anni trenta, quando ammalato è periodicamente sostituito da Agostino Sassi, tutti gli insegnamenti di storia naturale, la cura dell'orto botanico e l'ordinamento delle collezioni dipendono da lui.

La *Memoria* e i cataloghi fatti tra il 1816 e il 1818 ci danno lo stato delle collezioni del gabinetto dell'Università: Viviani presenta infatti anche un «Catalogo del giardino Botanico consistente in 905 specie», un «Catalogo de' pesci del Museo e sono specie 112», un «Catalogo di tutti gli uccelli che trovansi nel museo e sono 294». Ma questi cataloghi probabilmente sono andati perduti.

Accanto alla raccolta di minerali, su cui torneremo, la collezione più ricca è dunque quella degli uccelli. Questa collezione era già nota alla comunità dei naturalisti verso il 1810. Nel 1809, un corrispondente parigino di Viviani ricordava la visita al Museo dell'Università l'anno prima e sottolineava che:

« les oiseaux y occupent une place considerable, et que ces oiseaux meritent d'autant plus d'être examinés qu'ils ont presque tous été pris dans vos montagnes ou sur les côtes [...] Je vous priois de me donner une note des espèces les plus remarquables du moins sous le rapports de localités, chose à la quelle j'attache, pour toute l'histoire naturelle, une extrême importance ».

E, « comme il ne faut rien demander pour rien ... », in cambio offre a Viviani informazioni sugli uccelli delle Alpi.

Per procurarsi gli uccelli, Viviani si serve ancora, come faceva Giacomo Filippo Durazzo, dei cacciatori. In una lettera s.d. un cacciatore professionista chiede un permesso per cacciare uccelli rari:

« quallora – scrive – potesse giovare qualche titolo all'appoggio della mia domanda, le dico che io negli anni passati prima, e dopo la proibizione varij uccelli non communi ho forniti al Sig.r Professore Viviani, e al Sig.r Cresta conservatore di cotesto museo ».

Ma anche le collezioni genovesi di zoofiti erano note. Una richiesta di informazioni sugli zoofiti è fatta a Viviani nel 1810 da un professore di anatomia comparata dell'Università di Tubinga. Ha incaricato un suo amico in viaggio in Italia di procurargli molluschi e zoofiti; il nome di Viviani gli è stato fatto da Gmelin e a Viviani chiede di fargli da traduttore con i pescatori:

« il achetera des Pecheurs les mollusques et Zoophytes qu'il pourra avoir. Mais parce qu'il est extremement difficile et souvent impossible de se faire entendre a des pecheurs sur les matieres en histoire naturelle ne sachant pas les noms que les objets portent dans le pays, qui different souvent beaucoup des noms systematiques, j'ose vous prier, Monsieur, de vouloir bien donner quelques renseignemens sur les noms que les differens molusques, crustacées et zoophytes portent en Italie ».

In questi anni Viviani inizia anche a fare una collezione di insetti. Nel 1818 è in attesa di insetti dal Brasile, ed è dello stesso anno una lettera a Viviani di Gasparo Macaire da Constanza su questo oggetto:

« Je ne doute pas que vous ne suiviez à vôtre projet d'ajouter les insectes au beau cabinet de l'Université et je serais très flatté si je pouvois vous aider à en former la collection; c'est donc dans ce but et suivant votre entendu que j'ai l'honneur de vous envoyer inclus la liste des lepidopteres qui se trouvent dans ce pays et celle de ceux qui habitent les Alpes de la Suisse [...] et je me ferai un plesir de vous les fournir soit par mes chasses dans nous environs soit au moyen de mes relations dans le voisinage et vous pouvez compter sur des individus frais et bien conserves ».

Tra il 1785 e il 1817 le collezioni dell'Università si erano costituite attraverso donazioni: Girolamo Durazzo, minerali nel 1785; Cesare Nicolò Canefri (il primo docente di storia naturale all'Università di Genova), minerali nel 1788; Conseil des Mines, minerali verso il 1805 (« Catalogue de Mineraux destinés pour le Musée d'histoire naturelle »); Paolo Della Cella, minerali, rocce, fossili e piante nel 1817. E ancora, con acquisti da negozianti di oggetti di storia naturale. Negli anni venti, ad esempio, Viviani acquista piante per l'orto botanico dalla « Maison de Commerce en objets d'Agriculture Martin Burdin » di Chambéry. Negli anni successivi le collezioni sono ancora alimentate da acquisti, ma soprattutto da una rete di amici e corrispondenti che fa capo a Viviani. Negli anni trenta Viviani riceve da L.V. De Simoni collezioni di uccelli del Brasile (insieme a collezioni di insetti). Nel 1832 due piccole collezioni di uccelli sono spedite col brigantino del capitano Bartolomeo Profumo:

« hanno il pregio – scrive De Simoni – di essere quasi tutti maschio e femmina, e dal numero di ciascuno riportato sulla lista inchiusa saprà il luogo del Brasile ove furono colti: troverà pure un nido con le ova appartenente ad una specie come vedrà dal numero rispettivo: questo nido fu preso al margine di un ruscello sospeso a un ramo, e quasi a fior d'acqua ».

La raccolta era anche affidata direttamente ai capitani di vascello: nel 1834 nelle collezioni dell'Università entrano i materiali raccolti da Francesco Todon, « reduce dal viaggio fatto nei diversi scali del Brasile, e del Rio della Plata ». Todon era stato incaricato dal presidente della Regia Deputazione agli Studi, Marcello Luigi Durazzo, di fare acquisti di « oggetti di storia naturale, che avesse ravvisato più utili, e più rari ». Una « nota descrittiva » fatta da Agostino Sassi, supplente di Viviani « impedito per motivi di salute », elenca minerali, zoofiti, conchiglie, vasi con piante aromatiche, quadru-

pedi e rettili, uccelli e «oggetti diversi», tra cui «un'arbanella di terra con entro un pesce», resine della Nuova Zelanda e anche «ornamenti di un capo di Tribù indiana, fatti di piume, con frecce».

In questi anni, agli apporti di Viviani si aggiungono le collezioni di Antonio Figari dall'Egitto. Fino al 1838, quando viene istituita la cattedra separata di botanica e inizia così una specializzazione disciplinare che porterà alla separazione da storia naturale di anatomia comparata, geologia, mineralogia e zoologia negli anni 1867-1891, con una conseguente scomposizione delle collezioni. Torneremo su questa vicenda; ma è chiaro che il modello di collezionismo di Giacomo Filippo Durazzo ha ormai lasciato il posto a frammenti di collezioni specialistiche per le esigenze didattiche.

3. È comunque certo che la ricca collezione di minerali dell'Università è all'origine legata a quelle dei Durazzo e a Cesare Nicolò Canefri, e più tardi all'impulso che le ricerche mineralogiche hanno dall'amministrazione napoleonica. Alle iniziative del Conseil des Mines, impegnato nella costruzione di una carta mineralogica dell'impero con la raccolta di memorie pubblicate nel «Journal des Mines», sembra corrispondere quella di notabili e studiosi locali, con scambi tra «savants amateurs» e ingegneri della École des Mines. È il caso, ad esempio, di Savona e del dipartimento di Montemonte. La collezione ha un contributo importante proprio dal Conseil des Mines. I minerali destinati al Museo di Storia Naturale dell'Università sono scelti tra i pezzi doppi del Cabinet de l'École des Mines secondo un criterio di pertinenza alla mineralogia e alla geologia e classificati in sette serie: «substances acidifères», «substances terreuses», «substances combustibles», «substances métalliques», «lars de la ci devant Auvergne», «minéraux des environs de Paris», «roches de l'expédition du Capitaine Baudin», per un totale di 439 pezzi. La collezione è arricchita nel 1818 da Viviani con oltre 900 pezzi così classificati: «Classe delle Pietre», «Classe de' Sali», «Classe de' Combustibili non metallici», «Classe de' Metalli». Nello stesso tempo, per la forte sinergia che si è ormai determinata tra la mineralogia e la geologia, l'attenzione è rivolta anche ai fossili.

In Liguria, la prima descrizione mineralogica è quella di Giuseppe Mojon, subito tradotta in francese (*Descrizione mineralogica della Liguria*, Genova 1805). Il «cittadino» Mojon, «pubblico dimostratore di chimica», scrive su sollecitazione delle autorità e dà alla propria opera un indirizzo utilitaristico: «Sembra – scrive – che la natura abbia voluto compensarci

della sterilità delle nostre montagne, in esse racchiudendo delle produzioni quanto neglette fin'ora, altrettanto preziose per le arti e per l'industria Nazionale». Ma la presenta anche come la prima vera descrizione mineralogica delle montagne liguri:

«Varij mineralogisti hanno scorse le nostre montagne: Alcuni si sono contentati di darcene delle descrizioni pittoriche: altri ne hanno parlato più d'antiquarj che da naturalisti. Le lettere Odeporiche dello Spadoni sono, se si voglia, un compendio di critica, ma non di mineralogia. Quelle del Ferber [*Lettres sur la mineralogie*] non ne danno che un cenno di alcune. Spallanzani, parlando del litorale Ligustico, s'è limitato alle sole produzioni marine. Il professore Canefri lesse all'Istituto Nazionale alcune vedute sulla necessità d'aver una descrizione mineralogica della Liguria: ma nè egli nè verun altro ha tentato fin qui di farne una».

La descrizione (a cui è allegata una «Carta fisica della valle di Polcevera e sue Adiacenze») contiene una prima osservazione geologica, a proposito della «Pietra di Finale», che Mojon ha osservato sfaldata nelle mura e nelle porte della città:

«Pietra Calcarea testacea, porrosa, d'un colore giallo rossiccio, chiaro, composta di tritumi appena distinguibili di Conchiglie Marine: di più spaccando i massi di questa pietra, si scorge gran quantità d'una specie di Conchiglie chiamate Pettini ben conservate, e disposte nello stesso senso; di modo che da un lato rimangono tutti gl'impronti concavi, e dall'altro i convessi. [...] Dopo molti anni si scompone in parte: e distrutta, dirò così, la matrice; rimangono i Pettini, come più duri, distintamente conservati alla superficie. L'esame di questa pietra dimostra che si è formata in due epoche ben distanti fra loro: in una si è formata, dalle Conchiglie infrante e sminuzzate, la base o matrice: e nell'altra vi sono stati avviluppati i Pettini intieri».

Un'altra breve osservazione naturalistica riguarda la menacanite trovata sulla spiaggia di Moltoedo:

«minutissima arena nera brillante, ferruginosa, attirabile dalla calamita, infusibile al fuoco, ed inattaccabile dagli acidi. Queste proprietà eccitarono in tutti i tempi l'attenzione d'alcuni celebri Naturalisti».

Negli stessi anni la Liguria è il terreno delle osservazioni mineralogiche e geologiche di Viviani e di Foujas de Saint-Fond. Nel *Voyage* del 1807 (*Voyage dans les Apennins de la ci-devant Ligurie pour servir d'introduction a l'histoire naturelle de ce pays*, Gênes 1807) – nel nuovo clima culturale dell'impero napoleonico – Viviani si misura subito con la mineralogia, «une Science qui a fait de si grands progrès de nos jours» e con la geologia, due discipline intimamente connesse. Alle pendici del monte Dragnone trova

nei blocchi di serpentina, le rocce magnesiache sparse nei campi e sovrapposte allo strato argilloso primitivo, le tracce (i documenti) di un'antica catastrofe. Ma lo sguardo del geologo squarcia le credenze popolari che vogliono che le pietre siano state trasportate là dal diluvio, e in esse vede le rovine del monte Dragnone franato. Come un architetto di fronte alle rovine di un monumento, Viviani tenta di indovinare la forma originaria dell'insieme:

« Ainsi dans ce vaste amas de pierres, que le vulgaire regarde comme transportées ici par le déluge, où entassées sur ces champs par, je ne sais quel caprice du diable, le Géologue voit les débris d'une montagne éboulée. Mais dans cette supposition je me trouvai précisément dans le cas d'un Architekte, qui, sur les ruines d'un ancien monument, à travers le désordre qui l'environne, [...] il peut encore saisir la forme, et l'architecture de l'ensemble ».

Il colpo d'occhio dalla vetta del monte gli rivela « dans toute la clarté dont un fait géologique est susceptible, l'événement, qui arrive dans ces endroits, peut-être, dans la premier âge du Globe ». Dall'esame delle rocce deduce poi che la formazione delle montagne è precedente a quella dei corpi organici, dei quali non ha trovato vestigia in tutto il versante appennino meridionale.

Questa osservazione consente la comparazione. Le conchiglie, i prodotti bituminosi e le ossa « des grands animaux marins, et terrestres de pays méridionaux mêlés ensemble dans les sables », che in un'altra occasione ha trovato nel bacino della Lombardia, gli fanno concludere che:

« D'après ces observations, je ne doute pas que, dans la grande catastrophe où les eaux de l'Océan, se frayant un passage à travers le Détroit de Gibraltar, inondèrent toute cette étendue de pays qu'occupe à présent la Méditerranée, pénétrèrent aussi dans la même tems du côté de l'Adriatique dans le bassin de la Lombardie. Les vagues dans leur première irruption détruisirent, et emportèrent tout; mais dès qu'elles eurent envahi par une direction oblique l'intérieur de l'Italie, plus plaisibles dans leur cours, et retenues par la grande chaîne des Alpes au Nord, et celles des Apennins au Sud, elles jetèrent contre ses obstacles insurmontables les dépouilles du pays, qu'elles venaient de ravager. C'est ainsi que nous voyons tous le jours les vagues de la mer tracer sur le rivage la ligne de leurs irruptions, par le reflux des plantes marines, des coquillages et d'autres corps légers, pendant que les galets plus pesants restent seuls en arrière ».

È qui evidente, anche nella qualità letteraria del passo, l'eco della « théorie de la terre » e delle « époques de la nature » di Buffon e di Cuvier. Viviani con gli strumenti del geologo-mineralogista critica dunque le favole del diluvio degli abitanti della Rocchetta, ma davanti ai fossili vede senza ombra di dubbio l'effetto della « grande catastrofe ».

Gli interessi naturalistici condivisi da una comunità scientifica aperta si concretano in esperienze collettive di viaggio e osservazione naturalistica. Nel 1806, il geologo francese Barthélemy Faujas de Saint-Fond è a Genova per un « voyage géologique » sul Monte Ramasso (*Voyage géologique sur le Monte Ramasso dans les Apennins de la Ligurie*, in « Annales du Muséum d'Histoire Naturelle », VIII, 1806). Nell'escursione è accompagnato da Massimiliano Spinola « qui cultive différentes parties d'histoire naturelle avec grand succès », da Viviani « savant botaniste » e da Giuseppe Marzari Pencati « habile mineralogiste » di Vicenza. Sulla strada da Genova al monte la compagnia fa una sosta a Cornigliano, « où nous vîmes la riche collection d'histoire naturelle de M. Durazzo ». Massimiliano Spinola era un naturalista-entomologo, autore di *Insectorum Liguriaie species novae aut rariores*. I due volumi, pubblicati a Genova tra il 1806 e 1808, con tavole eseguite da Domenico Viviani, sono dedicati allo studio degli imenotteri, L'attività di raccolta e classificazione degli insetti, segno degli interessi aristocratici per la storia naturale, continuerà fino agli anni quaranta, quando Spinola è considerato nei congressi scientifici “decano e principe” degli entomologi italiani. Le collezioni raccolte nel castello Spinola di Tassarolo sono state poi cedute in parte al Regio Museo Zoologico di Torino, in parte vendute a Parigi e in parte disperse. Gestro, vicedirettore e poi direttore del Museo di Storia Naturale genovese dagli anni settanta dell'Ottocento, nel 1915 descrive sommariamente le collezioni nel castello in grandi quadri appesi alle pareti e in scatole di cartone in scansie e la biblioteca zoologica.

Un legame tra Faujas e Viviani è nel comune interesse per la mineralogia e per l'osservazione naturalistica e topografica attraverso il viaggio. Nel 1813, Faujas scriveva a Viviani che la sua ricerca era « en faveur des geologues accoutumés a voir la nature en place, car quand [sic] a ceux qui s'occupent de cette belle science, dans leur cabinets, avec des loups et des cristaux microscopiques, il faut les laisser se promener au milieu de leurs sotises ». Come Viviani, autore del *Voyage* di cui ho detto, Faujas è autore di altri *Voyage géologique*. Queste pratiche condivise, il genere della *Lettre*, la corrispondenza e gli scambi tessono una fitta rete che dà coesione ad una comunità scientifica cosmopolita. Il linguaggio comune è quello della storia naturale.

Un contesto di queste relazioni è dato anche dai rapporti di collaborazione tra « savants » locali e amministrazione dell'impero. La topografia, la mineralogia, la geologia sono elementi sui quali si fondavano le inchieste promosse dal Bureau de la statistique e dall'amministrazione napoleonica. Il

progetto di Viviani è nel 1807 quello di una «Histoire Naturelle de la ci-devant Ligurie». Egli si propone di raccogliere i materiali per «une bonne Statistique; Science aussi capable de bien diriger les vues du Gouvernement, quand on la fonde sur des notions exactes de la localité». Gli oggetti che definiscono la «Topographie d'un pays» sono la natura del terreno, la direzione delle montagne, i minerali, le diverse colture e i boschi, la temperatura e il clima, le specie animali, le condizioni igienico-sanitarie, i «moeurs des habitans de ces montagnes» posti in relazione col «genre d'Agriculture»: tutti gli elementi insomma che nel grande progetto di «topographie statistique» dell'impero messo a punto da François de Neufchateau e da Jean-Antoine Chaptal dovevano concorrere a definire l'«état physique d'un pays». Questa esperienza si esaurisce con la fine dell'impero, e la ricerca naturalistica diventa più specialistica.

Nel 1823 G.B. Canobbio pubblica un *Saggio* sui fossili trovati intorno a Genova, sulla salita di Oregina e nelle fondamenta della chiesa di san Domenico (*Saggio sulla giacitura d'alcuni fossili di Genova, e suoi contorni*, Genova 1823). Descrizione e classificazione sono legate a congetture e ipotesi poste in relazione alle teorie geologiche. Scartata la teoria del diluvio, «da tutti abbandonata», Canobbio fa riferimento a Cuvier, G.B. Brocchi, A. von Humboldt e alle collezioni di fossili di Carlo Allioni depositate al Museo di storia naturale dell'Accademia delle Scienze di Torino.

I fossili costituiscono gli indizi più importanti della «natura» e della storia del terreno: è quanto scrive Girolamo Guidoni da Vernazza al seguito delle ricerche nella Liguria occidentale negli anni venti. Guidoni – su cui tornerò – è probabilmente la figura più importante di geologo amatore fino alla metà dell'Ottocento. Gli indizi dell'osservazione di Guidoni sono i resti di vertebrati, le conchiglie, gli zoofiti e i «vegetabili» fossili; e sulla base di questi indizi sono possibili le «osservazioni». E proprio la scoperta dei fossili è all'origine di nuove forme di collezionismo amatoriale. Torneremo su questo terreno, che sarà alla base delle esperienze più ricche di collezionismo naturalistico in Liguria nella seconda metà dell'Ottocento.

Un altro filone collezionistico, ancora legato a Viviani, è quello alimentato dai viaggi nell'Africa del Nord di due suoi allievi, Paolo Della Cella e Antonio Figari. Della Cella, in Libia nel 1817, raccoglie per Viviani piante e minerali, «o altra naturale produzione»; Figari dall'Egitto tra il 1825 e il 1838 fa regolari spedizioni a Viviani di piante, sementi, minerali e rocce, ma anche di oggetti d'antiquariato.

Le collezioni erano indispensabili per l'insegnamento, ma soprattutto per gli scambi con la comunità dei naturalisti. Il possesso di una collezione era anche una condizione per la carriera universitaria (vedremo tra poco il caso di Giovanni Capellini all'Università di Bologna). Dopo gli anni trenta la professionalità e la specializzazione acquistano un peso maggiore, ma restano ancorate a un reticolo di amicizie, sussidi e protezioni, e alle « scoperte » di amatori locali. Così la successione a Viviani focalizza una figura di geologo autodidatta, il già ricordato Gerolamo Guidoni.

Verso il 1824 Guidoni aveva esplorato, con la guida di un « dilettante di belle arti » che aveva costruito una « grottesca artificiale » inserendovi anche delle ossa fossili (poi identificate come ossa di *Ursus spelaeus*), la prima caverna ossifera in Liguria. Nel 1825 Paolo Savi, professore di zoologia a Pisa, visita la caverna di Cassana e pubblica una memoria. L'eco della scoperta e nuove ricerche geologiche sulle montagne della Spezia mettono Guidoni al centro di una rete di corrispondenze, scambi e dispute. Nel 1826 Viviani manda da Guidoni William Buckland, presidente della Geological Society di Londra; sul terreno delle sue ricerche nel 1829 arriva anche Henry De la Bèche, uno dei protagonisti della « great Devonian controversy » e futuro direttore del Geological Survey of Great Britain (accusato poi da Paolo Savi di aver « rubato » a Guidoni la scoperta delle ortoceratiti nel calcare della Spezia), seguito nel 1857 da Charles Leyll. Guidoni raccoglie fossili e minerali, ma anche piante per Antonio Bertoloni e Gaetano Savi, pesci e uccelli per Paolo Savi, uccelli e insetti per Carlo Passerini, e sul terreno delle sue scoperte organizza « gite geologiche ». Nel secondo Ottocento le « gite geologiche » sono una forma privilegiata di comunicazione sociale e scientifica. Giovanni Capellini racconta la visita alla grotta di Cassana nel 1860 con i fratelli Doria e il conte D'Agliè; ma ricorda anche le escursioni con un vecchio barcaiolo che aveva servito altri naturalisti, Bertoloni, Guidoni, De la Bèche, Murchison. In cambio di una bottiglia di cognac il barcaiolo porta Capellini a cercare i *petrefatti* (ammoniti e altri fossili limonizzati) « che avevano interessato il La Bèche e il Pilla ». Le scoperte e le raccolte di fossili di Guidoni saranno un tassello importante per la carriera universitaria di Capellini, geologo e rettore dell'Università di Bologna negli anni sessanta, che nel 1860 dona per l'appunto al Museo geologico dell'Università di Bologna i materiali raccolti sulle tracce di Guidoni. Raffaele Gestro nel 1921 ricorderà Capellini che « si recava [nella grotta] avido di bottino paleontologico, e ne tornava carico di preziosi resti di *Ursus spelaeus* ». Paolo Savi, che nel frattempo ha abbandonato la zoologia per la « geognosia », ha un lungo rapporto

di amicizia e protezione con Guidoni, ma manifesta la più viva irritazione quando Guidoni scrive con Lorenzo Pareto una *Lettera* geologica che non cita i suoi lavori, o quando non gli comunica tempestivamente le sue nuove scoperte: « Che mi credete un de La Béche? ».

Negli anni quaranta dell'Ottocento, a Genova, le ricerche geologiche erano state promosse proprio da Pareto (*Cenni geologici sulla Liguria marittima*, Genova 1846), una figura di « gentleman geologist » autodidatta. In Pareto, la descrizione delle conchiglie fossili rinvenute era accompagnata da sobrie ipotesi storiche:

« Chi poi per metter termine a questa descrizione volesse indicare quale probabilmente fosse l'aspetto del nostro paese alle diverse epoche geologiche da noi passate in rassegna [...], lasciate da parte le più antiche circa le quali è impossibile il pronunziar qualche cosa di men inesatto, potrà dire che prima dell'epoca terziaria media e durante la medesima probabilmente il massiccio della riviera di Ponente era separato dalle masse delle montagne di quella di Levante, e che perciò il luogo, ove sono ora i monti a levante di Genova formava un'isola separata per un braccio di mare dai monti i quali sono al di là di Savona, e che all'epoca del sollevamento delle Alpi occidentali coll'alzarsi del suolo [...] si saldò la parte dell'Appennino che sta a levante di Genova con quella che sta a Ponente, e che allora si fece la separazione del bacino del mediterraneo da quello della Lombardia o dell'Adriatico ».

L'attuale configurazione della « Liguria marittima » (una nozione centrale per le ricerche geologiche liguri, ripresa più tardi da Arturo Issel) risulterebbe dunque all'epoca terziaria, la più recente delle grandi ere geologiche. I depositi di conchiglie marine, le ossa di jena, elefante, rinoceronte, cavallo, bue e cervo (e qui Pareto cita Cuvier) sono invece « particolarmente riferiti [...] al terreno quaternario ». Il metodo di lavoro di Pareto è l'osservazione diretta sul terreno, sostenuta da « doti eccezionali nella interpretazione delle sezioni condotte attraverso l'Appennino e nello stabilire la stratigrafia dei terreni di questo sistema ». Con queste parole, sessant'anni più tardi, Issel riconosceva anche il suo debito nei confronti di Pareto e ne faceva un precursore dell'escursionismo scientifico: « Il nostro geologo, armato di un piccolo martello e di una bisaccia, percorreva a piccole giornate monti e valli, seguito da un mulo, che trasportava poche vettovaglie e i campioni raccolti lungo il tragitto. Per la notte egli cercava asilo presso il curato della parrocchia più prossima e facilmente otteneva sollecita ospitalità ».

Il comportamento accademico di figure professionali come Savi e Viviani contrasta con quello di Guidoni e Pareto. All'inizio degli anni trenta, quando Viviani ammalato chiede il riposo, Guidoni sembra essere il suo naturale successore; gli impegni formali a sostenerlo con lettere di racco-

mandazione a Torino gli fanno sperare invano almeno in un posto da aiuto. Antonio Bertoloni ne attribuirà la colpa agli «intrighi» di Viviani, ma scriverà anche che «in Piemonte è stile, che tutti gli impiegati, compreso il cuoco di corte devono essere laureati».

Quando Viviani lascia definitivamente l'insegnamento gli subentrano i suoi allievi più diretti, Agostino Sassi e Giuseppe De Notaris. Le nuove discipline egemoni nella storia naturale, la zoologia e la geologia, si affermano dopo il 1850 con Michele Lessona e dagli anni sessanta con Arturo Issel, fondatore della paleontologia. Negli stessi anni, come vedremo, col patrocinio di Giacomo Doria, si afferma l'idea di patrimonio civico. Con la morte di Viviani (nel 1840) la botanica cede il posto alla zoologia. Dopo il 1840, attraverso donazioni e acquisti si accresceranno soprattutto le collezioni di animali e quelle di fossili, che dagli anni cinquanta riempiono le vetrine delle vecchie collezioni mineralogiche. Le diverse collezioni di storia naturale resteranno unite fino agli anni sessanta, sotto la direzione di Agostino Sassi, Michele Lessona (uno dei protagonisti, con F. De Filippi, P. Mantegazza e G. Canestrini della ricezione dell'evoluzionismo in Italia) e Salvatore Trinchesse, tutti zoologi. Ed è di questo periodo il maggiore accrescimento delle collezioni zoologiche, ad opera soprattutto, tra il 1836 e il 1847, del preparatore Luigi De Negri, che fonda un laboratorio di tassidermia che fino a Raffaele Gestro avrà una significativa preminenza: il lavoro dei tassidermisti era ovviamente cruciale per l'accrescimento e la conservazione delle collezioni.

In generale, comunque, almeno fino al tardo Ottocento, le collezioni universitarie sono fortemente personalizzate, sono gli strumenti di lavoro dei docenti, e conservano in parte le caratteristiche delle tradizionali collezioni private. La documentazione relativa all'Università focalizza soprattutto le carriere scientifiche e le passioni di qualche docente, quasi per nulla l'istituzione. Ma in parallelo prendono forma le prime istituzioni museografiche.

3. *Collezioni scientifiche e istituzioni museografiche: dal patronage privato al patrimonio pubblico*

1. La prima acquisizione importante al patrimonio naturalistico pubblico della città è costituita dal lascito testamentario, nel 1837, dell'erbario e della biblioteca botanica di Clelia Durazzo Grimaldi (la figlia di Giacomo Filippo Durazzo) alla Biblioteca Berio. Il catalogo della biblioteca è la traccia dell'interesse specialistico di Clelia per la botanica, quasi una costola

della passione del padre. Tra i cinquecento libri di Clelia ci sono alcuni classici del Rinascimento (Mattioli, Lobel, Daléchamps, Alpino, Colonna, Jean e Gaspard Bauhin, Commelin), ma soprattutto la letteratura botanica del Settecento, con molti autori di area tedesca (insieme con cinque dizionari di tedesco inclusi nel catalogo), trattati di agronomia e giardinaggio, cataloghi di orti botanici. L'erbario (ora al Museo di Storia Naturale "Giacomo Doria") consiste di circa 5.000 piante in 105 cartelle, accompagnate da tre cataloghi, di cui due manoscritti e uno a stampa, dell'orto botanico della villa di Pegli.

Ma la prima idea di un Museo Civico si manifesta e si afferma alla fine degli anni cinquanta. Gli episodi che la sostengono e la rendono possibile sono l'acquisto della Villetta Di Negro da parte del Comune nel 1857, la donazione del principe Odone di Savoia nel 1865 e quella di Lorenzo Pareto nel 1857. La Villetta ha in tutta la vicenda una posizione centrale: visitata e celebrata da molti letterati, essa si configurava infatti come un patrimonio culturale unico della città fin dai primi decenni del secolo, e resterà tale fino al Novecento. È questo il motivo ricorrente sia nella letteratura celebrativa sia nelle discussioni e nelle delibere del Consiglio Comunale. Al momento dell'acquisto, nel 1802, Gian Carlo Di Negro si era impegnato a mantenere il giardino botanico a beneficio dell'insegnamento universitario; nella somma pattuita di lire 22.000 erano comprese 4.000 lire per lo stipendio per sei anni di un docente di botanica (Domenico Viviani). Aveva poi trasformato la Villetta nello spazio accogliente e pittoresco celebrato da Stendhal e così descritto nel 1818 dall'anonimo autore della *Descrizione della città*: « evvi un bel palazzino ed è un delizioso soggiorno del marchese Gian Carlo di Negro. Bei pergolati di vigne, parterres a fiori, boschetti ameni, gran vasi con fiori e piante esotiche lo rendono un oggetto per gli amatori della botanica di molta curiosità e soddisfazione ». Alla morte di Gian Carlo (1857), il Comune aveva acquistato la Villetta dai marchesi Spinola, eredi del Di Negro, per la somma di 170.000 lire, con l'intento di aprirla al pubblico. Questo è anche il primo caso di trasformazione di un giardino privato in uno spazio pubblico a Genova: con la ristrutturazione « scomparve quasi completamente il suo carattere di giardino privato del settecento, e fu convertita poco a poco in passeggiata pubblica ». L'osservazione è di Arturo Issel, che sottolineava come « in breve spazio [fossero raccolti] non senza bizzarro contrasto, le immagini di patrioti e letterati benemeriti, tra le gabbie, le capannucce e le nicchie di svariati rappresentanti della fauna esotica e nostrana ».

Le figure chiave della vicenda, negli anni sessanta, sono invece quella del marchese Giacomo Doria da una parte, e dall'altra quella del barone Andrea Podestà, sindaco della città. Giacomo Doria era un autodidatta, «naturalista dell'antica scuola»; nato – come egli stesso scriveva in un frammento di autobiografia del 1874, pubblicato da Parona – in una famiglia «di opinioni altamente liberali», era stato iniziato alla storia naturale dal suo precettore con la composizione di un erbario. Con Giacomo Doria e il suo stretto rapporto con l'amministrazione cittadina si afferma un'idea e una pratica di *patronage* civico e di patrimonio pubblico. Il 14 marzo 1867, Giacomo Doria scriveva una lettera confidenziale a Andrea Podestà nella quale manifestava «viva esultanza» per il fatto che il suo desiderio di erigere un Museo di Storia Naturale a Genova fosse stato accolto. La lettera faceva seguito ad una delibera della giunta per lo stabilimento di un Museo Civico nella «palazzina della Villetta Dinegro che tanto si presta, sia per la vaghezza della posizione, che per simpatiche tradizioni letterarie e scientifiche radunanze». La lettera di Giacomo Doria manifestava bruscamente l'autorità e il prestigio di cui godeva il futuro senatore del Regno. «Io vi dò quindi la più formale assicurazione che le mie collezioni zoologiche passeranno in proprietà della Civica Amministrazione»; ma aggiungeva: «A togliere peraltro ogni equivoco, è d'uopo stabilire previamente alcuni concerti fra noi...». Egli chiedeva la direzione dei lavori di ristrutturazione della Villetta (affidati all'ingegnere Monti), la direzione scientifica e l'amministrazione del nuovo Museo Comunale, e concludeva: «Con l'accettazione di queste proposte, io non solo farò dono al paese delle estese collezioni che già possiedo, ma darò assidua opera ad accrescerle ed a maggiormente svilupparle». Quello delle donazioni era certamente un elemento importante per orientare le decisioni del potere politico cittadino. La donazione di Giacomo Doria si aggiungeva infatti a quelle di Odone e di Pareto. Anche questo motivo ricorre con insistenza nelle delibere del Consiglio Comunale. Va osservato però che nel dibattito che si era aperto subito dopo la donazione di Odone (collezioni naturalistiche, ma soprattutto collezioni di archeologia e arte) era prevalso da subito un orientamento favorevole alle scienze naturali, a scapito delle belle arti. Da questa vicenda emerge già con forza il ruolo di imprenditore culturale scientifico di Arturo Issel, che si svilupperà pienamente nei decenni successivi. Nel 1866 una relazione di Issel presentata al Consiglio comunale insisteva proprio sulla separazione tra il Museo di Storia Naturale e quello di Belle Arti e Archeologia, perché «l'indole dei due stabilimenti è diversa e disparata tanto, che richiede uno speciale sistema d'impianto, di manuten-

zione, di sorveglianza; richiede nelle persone addette, generi affatto svariati di capacità, di cultura, di attitudine scientifica e pratica». Così il Museo Civico di Storia Naturale diventa un progetto operativo, mentre il progetto di un «museo storico artistico archeologico» resta sulla carta. In occasione dell'Esposizione Artistico Archeologica Industriale a Genova nel 1868, l'assemblea dei Soci Promotori dell'Accademia Ligustica di Belle Arti riteneva ancora che l'Esposizione avrebbe influenzato le deliberazioni del Municipio. Il progetto per un Museo Artistico Industriale – una struttura polivalente con collezioni artistiche e collezioni didattiche – era sostenuto da Luigi Tommaso Belgrano, membro di una commissione di cui facevano parte anche Giuseppe Isola, Federico Alizeri, Tommar Luxoro, G.B. Villa e Alfredo D'Andrade. Ma nel Municipio prevalse l'idea di una importanza più perspicua delle collezioni naturalistiche per la «pubblica istruzione». Soltanto Antonio Merli aveva sostenuto il principio della utilità delle collezioni storico-artistiche: «i musei di Belle Arti e di Archeologia sono utili quanto quelli di Storia Naturale perché perfezionano gli operai e gli educano al bello» (*Sunto storico-cronologico delle Arti del disegno e dei principali artisti in Liguria*, Genova 1862).

Negli stessi anni (1865) era aperto a Genova un Istituto Tecnico (erede delle Scuole tecniche serali per adulti finanziate dalla Camera di Commercio dal 1846), con un corredo tecnico e collegato a gabinetti e laboratori, e al Museo di Storia Naturale, concepiti come un unico stabilimento, e diretto da Gerolamo Boccardo.

La delibera del Consiglio comunale del 30 novembre 1867 insiste retoricamente sul fatto che «a nessuno potrà venire neppure in pensiero, che in un paese incivilito si vogliano con un esempio unico di non curanza o meglio di barbarie lasciar perire nella polvere e rodere dalle tignuole oggetti già preziosi per sé ove non lo fossero doppiamente per la loro provenienza»; è interesse dell'Amministrazione civica dare mezzi e incentivi agli studiosi, «ma più ancora [è] dovere di riconoscenza verso gli egregi donatori il mostrare in quale conto si tengano i loro doni». La delibera, che riguardava un progetto molto dettagliato di ristrutturazione della Villetta Di Negro, era certamente ispirata da Giacomo Doria. Riconoscenza politica e pedagogia sono i motori del successo genovese della cultura scientifica nel secondo Ottocento.

La delibera stabiliva le modifiche necessarie da fare nella Villetta (con un investimento di 77.000 lire), della quale in sostanza si conservavano sol-

tanto i muri perimetrali. La Villetta doveva essere ridotta a un unico salone con « scaffali a cristalli divisi in quattro ordini di cui il primo a terreno, gli altri sopra, contornati ciascuno da una galleria di passaggio ». La nuova architettura dell'edificio è funzionale alla sistemazione delle collezioni: per l'appunto un unico salone di venti metri di lunghezza e dodici di larghezza con tre ballatoi e tre ordini di scaffali che hanno luce da un ampio lucernario. Su un lato dell'edificio il progetto dell'ingegnere Monti prevedeva poi la costruzione di « otto piccole stanze per laboratori e magazzini di preparazione, gabinetti pel Direttore del Museo e di lettura per gli studiosi, infine per alloggio del Custode ». L'edificio doveva avere « il carattere di palazzo pubblico ».

Giacomo Doria diventa così il fulcro del primo progetto museografico della città, al quale si impegna a dare una piena legittimazione scientifica. Visita numerosi musei europei di storia naturale per stabilire contatti e acquistare collezioni, e nel 1870 cura il primo numero degli « Annali del Museo Civico di Storia Naturale di Genova ».

Il fascicolo, edito nel marzo 1871, è dedicato a Andrea Podestà. In poche righe di presentazione, Giacomo Doria dichiara che lo scopo della pubblicazione è di « illustrare i preziosi materiali zoologici del nostro Museo Civico », far conoscere dunque le collezioni e i *tipi* in esso conservati. Il fascicolo contiene una memoria di S. Trinchese, professore di zoologia e anatomia comparata all'Università di Genova, sul feto di una femmina pregnante di Orang-Utan uccisa nel Borneo settentrionale nella spedizione di Giacomo Doria e Odoardo Beccari del 1867. Un secondo saggio di Arturo Issel è dedicato a una scimmia antropomorfa, identificata come *Troglodites*, pervenuta in modo avventuroso nella collezione zoologica del museo. Il saggio è anche una traccia esemplare della vasta rete di relazioni di Issel. Al Cairo, nel 1865, Issel aveva visitato accompagnato da Antonio Figari (che al Cairo risiedeva ormai stabilmente col titolo di *Bey*) la scuola di medicina di Kasrel-aim e l'annesso museo di storia naturale, nel quale, scrive, « fui colpito dalla vista di due pelli di scimmia provenienti dal Sudan, che riconobbi per spoglie antropomorfe ». Issel ritrova due anni dopo la scimmia « appesa pel collo ad una colonna, tra svariatissime produzioni del Sudan » nel settore egizio dell'esposizione universale di Parigi. Ne fa richiesta al viceré d'Egitto e riesce ad averla « mercé i buoni uffici del dottor Figari-Bey, membro della commissione vicereale egiziana, e del ministro italiano a Parigi ». L'esemplare, trasportato a Genova, restaurato da un tassidermista e esposto nel museo

dopo che il cranio è stato sostituito con un modello di cartapesta per essere studiato, entra a far parte di una serie di antropomorfe raccolte nella spedizione di Doria e Beccari. Il secondo e il terzo fascicolo sono dedicati alle collezioni zoologiche portate dalla spedizione nel Borneo e da quella di Antinori, Beccari e Issel nel Mar Rosso.

Il terzo fascicolo contiene anche un articolo del più stretto collaboratore di Giacomo Doria nell'allestimento e nella direzione del museo, Raffaele Gestro, sulla collezione di coleotteri, e una risposta critica di E.H. Giglioli allo studio di Issel sulla scimmia antropomorfa del Sudan. Ma il tema centrale degli « Annali » sono i cataloghi delle collezioni del museo. L'idea editoriale è per l'appunto di far conoscere le collezioni e i *tipi* conservati nel museo e di proporre questi materiali per il dibattito scientifico. Nel progetto di Giacomo Doria, la rivista doveva seguire proprio la formazione delle collezioni: nel primo fascicolo scriveva che la pubblicazione « deve procedere senza obbligo di regolarità, di pari passo coll'ordinamento delle collezioni, ed annunciare i doni e gli acquisti che verranno ad accrescere il pregio di questo nuovo stabilimento ». Sono così pubblicati i cataloghi delle collezioni di G. Doria e O. Beccari, di L.M. D'Albertis, un catalogo delle formiche, i cataloghi delle collezioni di E. D'Albertis (ortotteri, aracnidi, miriapodi e testacei, quest'ultimo curato da Issel). Nel 1880-81 gli « Annali » pubblicano la prima *Bibliografia scientifica* della Liguria.

2. Il senso del cambiamento in uno spazio che era stato squisitamente aristocratico emerge chiaramente da una descrizione retrospettiva di Issel: all'inizio del secolo nell'area della Villetta c'erano « Dovunque spalliere olezzanti di gaggia, di fior d'arancio, pergolati dai verdi pampini, camelie, leandri e rose a profusione, poi qua e là padiglioni pittoreschi, statue e busti marmorei, grotticelle sparse di nicchi marini, vasche ricolme di limpide acque; tutto ciò distribuito secondo il gusto del tempo, in quell'ordine, un po' scenico e convenzionale, che tanto piacque ai nostri maggiori ». Negli anni ottanta i giardini della villetta sono affollati di bambini e balie. E al nuovo museo, aperto al pubblico nel 1873, e gestito da Giacomo Doria e Raffaele Gestro con l'aiuto volontario di Arturo Issel, cominciano ad affluire per l'appunto le collezioni esotiche degli esploratori e di spedizioni promosse dallo stesso Doria (che era già stato in Persia e in Malesia) e da Issel.

Su questa base, in particolare, si formano le collezioni zoologiche che negli anni ottanta-novanta costituiranno il più ricco patrimonio del museo.

Il successo scientifico e la fama di cui il museo gode, in Italia e in Europa, sono in effetti legati al gran numero di *tipi* consultati e studiati da naturalisti e zoologi. L'idea di museo di Giacomo Doria è quella di un «archivio zoologico», simile agli «erbarii di piante secche»; una collezione sistematica di studio, solo in minima parte in esposizione, da far conoscere con pubblicazioni illustrate. Il progetto più ampio era quello di un grande Museo Nazionale a Roma con una «collezione generale» (l'esempio è il British Museum, con un personale di «cultori appassionati», anche privi di titoli accademici), capace di provvedere i materiali per piccole collezioni destinate alle scuole e all'apprendimento della sistematica. La novità più rilevante è proprio l'enfasi sulle nozioni di didattica e di pedagogia, connessa all'idea di patrimonio civico, che è anche alla base dei criteri di ordinamento e di esposizione delle collezioni. Questa è forse la caratteristica dominante delle esperienze di collezionismo e di museografia a Genova nel secondo Ottocento: l'enfasi cade per l'appunto sulla pedagogia scientifica e sull'utilità pratica (in connessione con le scuole tecniche), e l'idea di patrimonio civico (municipale) si costruisce sulle collezioni naturalistiche e scientifiche, con un significativo apporto di raccolte amatoriali. In parallelo si afferma la distinzione sempre più netta tra collezione e museo: l'idea di museo per promuovere le conoscenze più specialistiche e nello stesso tempo per l'istruzione generale.

Ancora dalle relazioni tra Giacomo Doria e Andrea Podestà nasce il progetto di un ampliamento del museo e poi di una nuova sede. Nel 1894, l'amministrazione municipale aveva incaricato Raffaele Gestro e l'ingegnere civico Clodoveo Cordoni di una missione all'estero per studiare l'ordinamento interno e l'architettura dei musei di Vienna, Dresda, Berlino, Amburgo, Brema, Copenhagen, Bruxelles, Londra, Parigi e Ginevra. Per sollecitare l'approvazione del progetto, nel 1896 Doria e Gestro presentano all'amministrazione cittadina una memoria per la costruzione del nuovo museo (*Il Museo Civico di Storia naturale di Genova. Lettera aperta agli Ill.mi signori Consiglieri del Municipio di Genova*, Genova 1896) e nel 1897 chiedono attestazioni e conferme ai direttori di musei in Italia e in Europa.

Le settantadue lettere ricevute (raccolte in un volumetto con la memoria e una breve storia del museo) contengono tutte l'auspicio che il Comune provveda a una adeguata sistemazione di un «tesoro inestimabile», e fanno soprattutto riferimento alle collezioni zoologiche (in gran parte nate dalle spedizioni scientifiche) e ai trentotto volumi degli «Annali» pubblicati. La ricchezza del museo consiste proprio nei *tipi* disponibili per gli studi di

zoologia. F.A. Jentink, direttore del Museo di Storia Naturale di Leida, scrive che «quando un esemplare viene descritto, da quel momento esso appartiene alla scienza ed al mondo scientifico e il fortunato possessore (sia un Governo, una città o un privato) di questo esemplare, che è diventato così un *tipo*, è responsabile davanti agli scienziati della scrupolosa conservazione di esso». La straordinaria importanza dei *tipi* del museo genovese è sottolineata anche da W.H. Flower, direttore dei Natural History Departments del British Museum. La nozione di *tipo*, cruciale nella zoologia della prima metà dell'Ottocento, presuppone l'esistenza di una collezione stabile e ordinata, aperta alla consultazione. I tipi esotici del museo genovese possono essere ricondotti alla nozione di «*collection type-concept*», che si riferiva per l'appunto a un particolare *specimen* di una collezione utilizzato come modello per la comparazione e per la classificazione. C.R. Osten Sacken di Heidelberg giudica il museo genovese come indispensabile in Europa per studiare una delle «questioni cardini della zoologia», l'origine e la distribuzione geografica delle specie. Paolo Mantegazza scrive da Serenella il 5 ottobre 1879 che le collezioni del museo sono state fondamentali per i suoi studi «comparativi sugli antropomorfi». Altri lamentano le condizioni in cui hanno trovato il museo: K. Kraepelin, direttore del Museo di Storia naturale di Amburgo, a Genova per studiare le collezioni zoologiche, ha trovato «non una raccolta dimostrativa, disposta secondo i principii estetici e pedagogici, e che potesse dare al gran pubblico un'introduzione alla vita intima della Natura; ma semplicemente un *magazzino* d'oggetti di Storia Naturale, nel quale, in seguito alla pleora straordinaria di materiale, era assolutamente impossibile un po' d'ordine e chiarezza sistematica». Un'idea ancora più netta di museo è contenuta nella risposta di Issel: «Un museo di storia naturale non è, come alcuni credono o mostrano di credere, un cimitero di animali imbalsamati, un emporio di oggetti più o meno rari e curiosi, ma un organismo vitale, che cresce, nasce e si trasforma col progredire dello scibile, un archivio di preziosi documenti dai quali in parte deriva la scienza del passato e si desumerà quella del futuro». E Brunner de Wattenweye scrive da Vienna: «Laissez à Florence l'honneur d'être la capitale des "quadri", que Rome reste la première ville pour les "statues", mais conservez à Gênes la renommée de posséder le plus beau Musée d'Histoire Naturelle!».

La lettera aperta che la direzione del Museo della Villetta aveva presentato al Consiglio Comunale nel settembre del 1896 lamentava l'esiguità degli spazi disponibili per ospitare le nuove collezioni che ormai ingombravano la sala o erano seppellite in casse, il deterioramento delle preparazioni tassi-

dermiche per l'umidità, l'impossibilità di acquistare nuovi *tipi*, «di grande aiuto per lo studio della sistematica»; ma soprattutto il danno che ne derivava «sia per l'istruzione del pubblico, sia per le ricerche scientifiche». Per questi motivi il museo è chiuso al pubblico tra il 1896 e il 1897. La lettera insisteva ancora sulla necessità di riordinare, per renderla utilizzabile, la biblioteca e sull'opportunità di una «sala speciale per esporvi i prodotti della Liguria, il che sarebbe di tanta utilità per la didattica e per l'istruzione popolare».

Questa enfasi sulla didattica «popolare» non è del tutto retorica, com'è dimostrato dal successo negli stessi anni del Museo Pedagogico istituito nel 1880. Lo scopo di questo museo, sistemato nell'edificio (ex monastero di San Silvestro) che ospitava il liceo Doria, il ginnasio e la scuola tecnica, era l'educazione e l'ammaestramento della gioventù, con una serie di collezioni naturalistiche e scientifiche, campioni industriali e merceologici, stampe e modelli, carte geografiche, plastici, globi e sfere armillari, una biblioteca aperta al prestito, una sala per le «conferenze pedagogiche». Era stato costruito su modelli europei, Parigi, San Pietroburgo, Vienna e Londra (South Kensington); era fatto di ventitré sezioni, dalla religione all'igiene, ed era aperto al pubblico. Il tesoro naturalistico del museo era l'erbario di Clelia Durazzo, accanto agli erbari e alle tavole figurate della flora ligure di David Mazzini, l'erbario di Agostino Chiappori (insegnante di scienze naturali nelle scuole tecniche), e l'erbario che il marchese Domenico Brignole aveva formato con l'aiuto di Giuseppe De Notaris (docente di storia naturale all'Università). Nella Genova che stava diventando una delle capitali europee del positivismo, il modello ideale di museo per Giacomo Doria (e per Issel) era il South Kensington Museum (1857), il museo destinato agli artigiani e agli imprenditori. Per accrescere le collezioni liguri Giacomo Doria organizza «gite zoologiche» e cacce con uccellatori (esperti nell'uso di paretai e trappole, e nella caccia con la civetta) e preparatori, e si propone come punto di riferimento per «raccoltori improvvisati», amatori e insegnanti di scuole tecniche.

Come è confermato anche da un testo posteriore di Issel, le nozioni di didattica e pedagogia hanno un posto centrale nella concezione del museo nel tardo Ottocento; sempre in sinergia con le scuole tecniche. Il significato pedagogico della scienza era al centro della prefazione di Lessona al primo numero dell'«Annuario Scientifico ed Industriale» (1865): «la civiltà di una nazione si misura dal grado di diffusione del sapere fra le masse, in particolar modo del sapere intorno alle scienze positive». Nel 1890, all'apertura

della prima seduta della Società Ligustica di Scienze Naturali e Geografiche, Issel, in qualità di presidente, diceva che Genova aveva tre scuole superiori: l'Università (ma pensava soprattutto alla Facoltà di Scienze fisiche matematiche e naturali), la Scuola superiore navale e la Scuola superiore di commercio, e sosteneva la necessità di una forte sinergia tra cattedre, musei, laboratori e accademie scientifiche.

Dagli anni ottanta, la Villetta offriva ai visitatori le collezioni di storia naturale (collezioni liguri e collezioni esotiche) e insieme « gli ombrosi boschetti e i ridenti punti di vista [che] evocano alla mente del visitatore la memoria della pleiade di celebri letterati ed artisti, ospiti di Gian Carlo di Negro nella prima metà del secolo XIX ». I giardini della Villetta e il Museo Civico, in uno spazio che si configura anche come memoria storico-letteraria della città aristocratica, riescono così a coniugare il pittoresco, l'esotico e l'interesse scientifico-didattico. Quest'ultimo è premiato dalla costruzione del nuovo museo, inaugurato il 17 ottobre 1912, e dedicato a Giacomo Doria. E si apre un nuovo capitolo della storia della Villetta.

3. Dopo il trasferimento delle collezioni zoologiche nella nuova sede, la Villetta è concessa in affitto al Ministero dell'Istruzione ad uso dell'Istituto geologico universitario. Trasformata in Museo geologico affidato a Issel, è aperta al pubblico nel 1912, in occasione del congresso della Società Italiana per il progresso delle Scienze. L'allestimento e le collezioni, descritti da Issel, sono destinati all'attività didattica e di ricerca legata all'insegnamento universitario, ma soprattutto al pubblico. Issel dedica poche note alla collezione « destinata alla scuola » (« collezione distribuita in molti cassetti e che conta circa 2000 numeri. Gli oggetti da presentarsi agli alunni, a corredo di ciascuna parte del corso di geologia, sono qui ordinati, conforme al programma d'insegnamento. Alcune serie servono ad illustrare la geografia fisica, altri la dinamica esterna o interna, altre ancora la litologia generale e la sistematica, i fossili in genere, la paleontologia speciale e finalmente la cronologia »), e descrive invece minutamente le collezioni esposte e il significato del loro ordinamento « per comodo dei visitatori », ai quali è evidentemente rivolto il libro pubblicato nel 1914. L'enfasi è tutta sul carattere civico e pedagogico del museo. Le collezioni di fossili e rocce liguri sono ordinate cronologicamente e illustrate da carte geologiche e plastici; le collezioni paleontologiche illustrano « le industrie della nostra regione durante le fasi preistoriche » e sono corredate dalle tavole delle incisioni rupestri di Cla-

rence Bicknell; le faune fossili sono illustrate con modelli. Figure a stampa o disegnate a mano e modelli posti accanto agli originali «servono ad illustrare fossili od anche particolari etnografici o morfologici». L'idea è sempre quella del sussidio didattico:

«Delle misere reliquie conservate nei musei [...] non è dato ai profani rendersi conto delle forme e degli atteggiamenti riferibili a vertebrati estinti, di cui non rimangono che scheletri o frammenti di scheletro più o meno alterati. Sono per ciò assai opportuni, a sussidio delle dimostrazioni scolastiche e a corredo dei musei, i plastici intesi a riprodurre l'aspetto di questi animali mentre erano viventi».

In quest'ottica, Issel propone di sviluppare le «raccolte locali o regionali di reliquie preistoriche, di fossili, di rocce, e di minerali». L'idea generale è poi quella di far emergere «spontaneamente per l'osservatore il concetto fondamentale della evoluzione progressiva degli esseri viventi e di quella eziandio delle società umane».

All'ingresso della palazzina c'era un'aula didattica con due scaffali di periodici scientifici; un busto in gesso di Lorenzo Pareto e un'effigie di don Pietro Deo Gratiis Perrando (1817-1890), il parroco di Santa Giustina, collezionista di fossili, su cui tornerò; un lastrone di arenaria con un fossile della flora oligocenica; alcune carte geologiche e un plastico della Liguria. I reperti erano esposti in vetrine nella sala centrale di tre ballatoi, con al centro lo scheletro di un *Ursus spelaeus*. (Fig. 1) Le vetrine ospitavano in sequenza i fittili oligocenici dell'Appennino ligure (collezioni Perrando); una serie di coralli fossili; la collezione di fossili e di rocce ordinata cronologicamente; una collezione paleontologica e stratigrafica generale «disposta per sistemi» (originali, modelli in plastica e figure disegnate). Altri scaffali contenevano la collezione d'uso didattico per i corsi di geologia; le collezioni di fossili terziari liguri; una collezione litologica e mineralogica (curata da Gaetano Rovereto); diverse collezioni di conchiglie; le raccolte di nummuliti di fossili e di anellidi fossili di Rovereto; collezioni di briozoi, echinodermi e crinoidi, crostacei fossili, ossa di piccoli vertebrati quaternari; materiali di confronto per lo studio dei fossili e per dimostrazioni paleontologiche; una grande collezione di noduli, concrezioni e pseudomorfosi. Alle pareti esterne degli scaffali, carte geologiche e mappe idrografiche. Il secondo piano di vetrine conteneva esempi di faune fossili e specialmente la serie più importante del museo, ovvero i fossili delle caverne e gli «avanzi umani»: le spoglie di *Ursus spelaeus* e resti di altri animali; gli scheletri umani pressoché integri delle Arene Candide e della grotta della Pollera (raccolti

da Nicolò Morelli), e altri delle grotte di Bergeggi e del Sanguinetto, insieme con crani e frammenti ossei. Un terzo ordine di vetrine raccoglieva le collezioni cosiddette speciali: i materiali estrattivi; i manufatti («industrie»), dal paleolitico all'età del ferro; le illustrazioni dei fenomeni geologici, calcari forati, lave, fossilizzazioni e petrificazioni, materiali sedimentari, meteoriti. La collezione paleontologica era completata dalle tavole di Bicknell con le incisioni rupestri delle Alpi Marittime e del Finalese e, nel vano di una finestra, un'intera tomba estratta dalla grotta della Pollera. Il museo aveva una piccola biblioteca di circa 400 opere e un «prezioso cimelio», i quaderni di campagna di Pareto.

Le collezioni in serie ordinate sono il cardine della nuova concezione del museo: «L'oggetto dei musei è ben diverso da quello che si ammetteva uno o due secoli addietro; perciocchè non consistono in adunamenti di esemplari raccoglittici, più o meno bizzarri e curiosi. La rarità e la curiosità sono tra i requisiti meno apprezzabili di tali esemplari, i quali traggono il maggior pregio da che costituiscono serie ordinate». Le collezioni manifestano la «legge della progressiva evoluzione [e] ci palesano per così dire, almeno nell'ordine materiale, la transizione fra gli animali e l'uomo primordiale». Quest'idea centrale di Issel doveva essere resa leggibile anche attraverso l'impiego di plastici posti accanto agli scheletri o frammenti di scheletro degli animali: una serie di modelli in gesso e terracotta. L'«ufficio» dei musei, secondo Issel, è quello di divulgare «nozioni sicure», suppiendo con le collezioni (che a loro volta sono uno strumento prezioso d'indagine per gli studiosi) all'impossibilità per la maggior parte delle persone «di percorrere a piacimento la nostra dimora terrestre [...] di visitare vulcani e ghiacciai, di penetrare nelle profondità delle caverne e delle miniere». Lo strumento è la collezione ordinata e sussidiata di mappe e diagrammi: «dalle collezioni ordinate secondo principî razionali [...] balzano di primo acchito i fatti precipui relativi alla distribuzione geografica degli esseri viventi, dei fossili, dei materiali utili all'uomo».

Il successo del Museo è legato al positivismo naturalistico, che raccoglie e rielabora una tradizione articolata e stratificata di ricerche geologiche che in Liguria datava dall'inizio dell'Ottocento. Ha pertanto le radici in quello che può essere definito il paradigma storico dell'osservazione naturalistica, la geologia e la scoperta degli «archivi della Terra».

4. *Positivismo naturalistico e patrimonio storico-artistico*

1. Dalla fine del Settecento, i fossili erano stati identificati come resti di origine organica e strumenti per la classificazione e la datazione dei terreni; non più considerati soltanto come curiosità o oggetti di collezione, ma come « documenti storici » in rapporto agli strati. Attraverso i resti fossili si era determinata anche una connessione fondamentale tra geologia e zoologia.

Agli inizi dell'Ottocento le ricerche geologiche che avevano avuto un'eco più diretta a Genova erano state quelle di Faujas de Saint-Fond (grazie ai suoi stretti rapporti con Viviani); era stata poi la volta, come si è detto, di Guidoni e altri nel golfo della Spezia, di Pareto nel Genovesato. E proprio le collezioni che Pareto aveva raccolto sul terreno delle sue ricerche amatoriali (che avevano ispirato altri raccoglitori e collezionisti locali) costituiscono, come si è visto, un primo nucleo del Museo Civico. L'altro nucleo consisteva nelle collezioni universitarie.

Il Museo di mineralogia e geologia si era formato all'interno del gabinetto di storia naturale dell'Università, ma avrà poi un'esistenza di fatto autonoma dagli anni settanta, sotto la direzione di Issel. Negli anni cinquanta le collezioni geologiche sono alimentate dai reperti ossei della caverna di Cassana, dalla collezione di conchiglie fossili di padre Filippo Ighina della Scuole Pie di Savona, dai fossili raccolti da Giovanni Capellini nei dintorni della Spezia, da ossa, manufatti litici e fossili rinvenuti nel Ponente ligure. Dopo il 1860 il museo dell'Università è alimentato dalle ricerche geologiche e paleontologiche promosse da Issel, ed anche dal collezionismo privato di fossili in gran voga nel secondo Ottocento. Proprio l'acquisto delle collezioni di Perrando, nel 1885 arricchisce il museo di oltre 9.000 campioni di fittili ed esemplari fossili della Liguria (coralli, conchiglie, echinodermi), insieme a manufatti preistorici delle caverne ossifere e ad una collezione di minerali e rocce. Nel 1876 le collezioni di geologia e mineralogia sono separate dal Gabinetto di zoologia e anatomia comparata, e nel 1886 il Museo di geologia ha una propria sede esclusiva. Le collezioni sono ancora aumentate dagli scavi promossi da Issel negli anni novanta su incarico di Pasquale Villari (Ministro dell'Istruzione). Nel 1891 l'insegnamento di geologia è separato da mineralogia e si configura così il nucleo geologico e paleontologico che nel 1911-12 sarà trasferito, come abbiamo visto, nella Villetta Di Negro.

2. La storia di queste collezioni – che alimentano le istituzioni museografiche –, è legata soprattutto alla scoperta delle caverne ossifere, alle ricer-

che di Issel e alla nascita della paleontologia. La prima opera di Issel – docente di mineralogia e geologia dal 1866 – nasce proprio da una visita alla grotta, inesplorata dai naturalisti ma ben nota ai contadini del luogo, delle Arene Candide. Issel tenta una datazione dei resti umani ritrovati nella grotta e una ricostruzione del genere di vita dei suoi abitanti, vissuti in un'epoca « anteriore ad ogni documento della storia ligure », ma « geologicamente recentissima ». Parte dei fossili raccolti saranno esposti in una vetrina dedicata alle Arene Candide nel Museo Civico. In questa e nelle successive ricerche di Issel, la geologia incontra la preistoria e l'archeologia e ingloba temi linguistici e folklorici. Il termine stesso « paleoetnologia » nasce in occasione del Convegno dei naturalisti italiani alla Spezia nel 1865, dove Issel è tra i promotori di un « congresso internazionale paleoetnologico ». Il Convegno aveva segnato anche un passaggio generazionale: Capellini, alla presidenza in sostituzione di Giacomo Doria, aveva tracciato la storia delle ricerche naturalistiche nel golfo della Spezia da Paolo Spadoni in poi, ed era presente anche il vecchio Gerolamo Guidoni.

Negli anni settanta il termine paleontologia è ormai consolidato. Nel 1875, Gaetano Chierici, Luigi Pigorini e Pellegrino Strobel pubblicano a Parma il « *Bullettino di Paleontologia Italiana* ». Il « *Bullettino* » nasce per « aver pronta notizia » delle sempre più numerose « scoperte d'archeologia, detta preistorica », per facilitare lo studio dei « rapporti fra le età preistoriche e le storiche in tutta Europa », per dare notizia delle pubblicazioni e per « dare la statistica delle collezioni paleontologiche esistenti in Italia e dei loro successivi incrementi ». Molte di queste collezioni erano fatte da amatori e dilettanti, tra i quali alcuni sacerdoti la cui formazione è in parte riconducibile all'ambiente degli Scolopi, tra Savona, Carcare e Finale (Scuole Pie di Savona, Collegio di Carcare, Collegio Ghislieri di Finalmarina): ma anche col coinvolgimento di importanti famiglie di Sassello (Perrando e Rossi). Il primo fascicolo, nella rubrica « *Collezioni Paleontologiche* », dà notizia proprio della collezione già citata di Perrando. In questi stessi anni questo collezionismo comincia ad avere una dimensione istituzionale, prontamente registrata dal « *Bullettino* », che nel fascicolo 4-5 del 1875 dà notizia dell'istituzione di una Direzione generale dei musei e degli scavi del Regno, e nel fascicolo 3-4 del 1876 ospita un articolo di Pigorini sull'allestimento del Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico a Roma.

Nel 1878, Issel pubblica negli « *Atti dell'Accademia dei Lincei* » una prima descrizione dettagliata delle caverne esplorate nel Ponente Ligure

(Finale) e dei reperti (avanzi di felini, d'orso e di cervi, tracce dell'uomo), con cinque tavole i cui originali erano esposti nel Museo geologico dell'Università (Fig. 2). Quasi tutte le caverne descritte da Issel erano state esplorate per la prima volta « con intenti scientifici » da Perrando, e poi da Emanuele Celesia alla ricerca dei Liguri e di una « mitologia nazionale ». Sullo stesso terreno, in effetti, si muovono ricercatori di formazione geologico-naturalistica e amatori di formazione storico-letteraria. In questo contesto, le ricerche serie vanno di pari passo con le fantasie mitiche di Celesia e, come vedremo, di Gaetano Poggi.

Dieci anni dopo Nicolò Morelli pubblica la relazione degli scavi nella grotta della Pollera, forse il sito più importante per la ricerca di fine Ottocento. Lo stesso Morelli pubblica pochi anni dopo la prima iconografia della preistoria ligure. Un lavoro di straordinario interesse, realizzato presso il Museo geologico dell'Università a stretto contatto con Issel: i disegni dei reperti in stile naturalistico e in molti casi in grandezza naturale illustrano le ricerche paleontologiche di circa quarant'anni (Figg. 3-4). L'idea di Morelli è che « l'iconografia è molto più efficace della descrizione »; ma sono sempre indicate la collezione di appartenenza, la località di provenienza, in qualche caso le modalità del ritrovamento. I pezzi sono presentati secondo la « classificazione cronologica » elaborata da Issel, « siccome quella che basandosi simultaneamente sopra criteri archeologici e paleontologici, riesce più consentanea ai principii su cui è basata la paleontologia »: età eolitica, età miolitica, età neolitica; qui finisce la preistoria e inizia la storia, ma nell'impossibilità di scoprire una soglia netta Morelli include un'età proto-storica. I materiali provengono per la maggior parte dalle collezioni dello stesso Morelli, dalla collezione Perrando (già depositata al Museo geologico dell'Università) e dalla collezione della famiglia Rossi di Sassello (Giovanni Battista Rossi).

D'altra parte, i viaggi e le collezioni esotiche offrono a Issel i materiali per indicare un'analogia tra le « popolazioni selvagge » e gli abitanti delle caverne. Un primo esempio è già contenuto nel primo studio sulle Arene Candide, dove Issel compara, sulla base delle « tracce evidenti di raschiatura fatta con strumenti taglienti » sulle ossa di ruminanti per estrarne il midollo, gli antichi abitanti della grotta ai Lapponi e a « non poche popolazioni selvagge ». Questa analogia ha lasciato traccia nella Esposizione Colombiana del 1892: all'interno della mostra etnografica delle Missioni Cattoliche erano esposti alcuni reperti delle Arene Candide e della Pollera, scheletri umani,

uno scheletro di *Ursus spelaeus*, oggetti di pietra e corno, un sepolcro (*Esposizione italo-americana in Genova. Guida ufficiale illustrata*, Milano 1892, p. 148). Gli interessi paletnologici di Issel si concretano tra la prima e la seconda edizione di *Liguria geologica e preistorica*. La novità dell'edizione del 1908 è soprattutto nell'elaborazione della parte che riguarda l'etnografia e le « origini degli antichi abitatori della nostra regione ». Il capitolo su « Il problema delle origini liguri » è anche una rassegna critica dei contributi e delle ipotesi dall'età classica ai tempi moderni, e la prospettiva prediletta da Issel è quella « naturalistica »: storia e glottologia sono un sussidio alle indagini « a condizione di procedere di pari passo coll'archeologia, colla paletnologia e coll'antropologia ». Un'appendice del 1921 al volume degli « Atti della Società Ligure di Storia Patria » che ospita l'edizione del 1908 contiene una serie di « Note supplementari » sui materiali paletnologici raccolti fino a quella data e utilizzabili per « ricerche riferibili all'origine e alle relazioni reciproche delle stirpi primitive che lasciarono le proprie reliquie lungo le rive del Mediterraneo »: le caverne ossifere, le incisioni rupestri, i manufatti litici e metallici, i fittili, le necropoli, le stele della Liguria orientale, i « ruderi preistorici o protostorici ». I materiali definiscono una tipologia di « epoche geologiche e fasi paletnologiche »; Issel comunque parla di *facies*, « prossime l'una all'altra, nel medesimo periodo », e non di *epoche* come successione di tempi. Nello schema di Issel (utilizzato anche da Morelli), le *fasi* sono successive, ma non necessarie; le *facies* non sempre sono successive e non sono necessarie. Nell'intenzione di Issel, questi materiali dovevano poi essere utilizzati per fare una « Carta paletnologica della Liguria ».

Edoardo Grendi ha assimilato l'opera di Issel ad un codice documentario: in effetti Issel elenca e descrive i manufatti – manufatti litici, manufatti metallici, fittili preistorici – in relazione ai giacimenti (pliocenici, quaternari e neolitici o recenti), agli scopritori, e poi alle collezioni o ai musei nei quali sono conservati. Sul sito, Issel non arriva alla pratica dell'analisi stratigrafica, ma ne segnala le potenzialità (con riferimento alla sua personale esperienza di scavo alle Arene Candide e nella caverna della Pollera):

« sarebbe stata possibile, mediante scavi praticati nelle due accennate stazioni, l'asportazione sistematica di ogni singolo strato e la precisa misura della profondità in cui giaceva ogni oggetto raccolto, in relazione colle particolarità morfologiche della grotta, colla genesi del deposito, colla esistenza di focolari, di sepolture, ecc. [...] fino al fondo roccioso ».

Concretamente, Issel aveva poi soltanto tentato di coordinare « i risultati di ricerche eseguite senza metodo, senza regola e in alcuni casi propriamente a rapina ».

Ma l'altro campo dell'attività di Issel è quello della politica culturale dell'amministrazione municipale. Dagli anni sessanta Issel si occupa di collezioni, pubbliche e private, con progetti di riordino e catalogazione, perizie e estimi. Attraverso una fitta rete di relazioni con amatori e collezionisti locali, acquisisce alle collezioni pubbliche genovesi nuovi reperti. I pochi frammenti della sua corrispondenza, i manoscritti e i brogliacci di alcune perizie consentono di ricostruire in parte le dinamiche di questi scambi. Paolo Emilio Stasi (« dilettante » di Spongano) cede a Issel la sua collezione di reperti scavati nella grotta Zinzulusa (ceramiche, frammenti di vasi dipinti, fittili colorati, ossa) e in cambio chiede a Issel di pubblicare un saggio sulla sua scoperta. Le collezioni Morelli e Amerano (reperti delle grotte della Pollera, Acqua e Fate) sono invece acquistate dal Municipio sulla base di perizie ed estimi di Issel. In tutti i casi i nomi dei raccoglitori compariranno sulle cartoline di ogni reperto.

Lo scopo era anche quello di prevenire la vendita dei reperti all'estero. Quasi tutti i primi scavi erano stati fatti da collezionisti amatori: Perrando, Morelli, Amerano, Rossi, Wall (un medico coloniale inglese in vacanza a Finale), Celesia, l'ingegnere Paolo Bensa ed altri. Gli operai impiegati (per esempio nell'importante caverna della Pollera, senza dubbio il sito più frequentato) avevano successivamente fatto altri scavi per vendere i reperti « agli stranieri che visitano il Finalese ». Issel citava il caso di un operaio che aveva lavorato per Amerano e Morelli, « e conosceva quanto fossero apprezzati gli antichi manufatti rinvenuti nella spelonca, ne estrasse per proprio conto in buon numero ed esumò nel corso delle sue ricerche non meno di tre scheletri umani adulti, due dei quali furono venduti, con altri oggetti ad un gentiluomo inglese ». Il gentiluomo ne aveva poi fatto generosamente dono al Museo di storia naturale di Bordighera (forse tramite Bicknell); l'altro scheletro era stato invece acquistato dal Museo Pedagogico.

3. Le collezioni acquistate dal Municipio (con altre donate da amatori e dallo stesso Issel) sono sistemate nel nuovo Museo Civico di Palazzo Bianco, fondato su iniziativa di Gaetano Poggi nel 1906. La storia di Palazzo Bianco e delle collezioni di quadri dalla donazione della Duchessa di Galliera nel 1884 è ben nota; ma non è stata ricostruita la formazione e sistemazione

degli altri nuclei di collezioni. Verso il 1890 Palazzo Bianco era soprattutto un deposito di « cimeli » e nel 1892 (IV Centenario Colombiano) la mostra d'Arte Antica aveva riunito nelle sale e nello scalone una « collezione di ricordi genovesi »: sculture, lapidi, maioliche ecc., col contributo di privati. La svolta nei primi anni del nuovo secolo con la formazione dell'Ufficio di Belle Arti, e col ruolo centrale di Poggi.

Poggi aveva tentato di dare una improbabile dignità scientifica al ligurismo. In un lungo saggio pubblicato negli « Atti della Società Ligure di Storia Patria » nel 1900, contro il « pregiudizio latino » - consistente, a suo giudizio, nel chiedere « all'erudizione romana spiegazione di tutte le cose nostre [...] far dipendere dalla civiltà romana le origini dei Liguri » - aveva proposto di ricercare nel dialetto ligure antico le origini preromane dei Liguri. Il metodo proposto era quello « storico alpino »: « una paziente analisi dei fenomeni linguistici, che si apprendono in montagna, mi aprì la via a ragionare con qualche fondamento delle manifestazioni linguistiche primitive »; un percorso « dal noto all'ignoto » con l'obiettivo della « ricomposizione del volgare antico ». Poggi praticava questo esercizio sui monti della val Polcevera, con la guida della tavola di bronzo scavata nel 1506. Diceva di avvalersi del contributo delle nuove discipline ottocentesche (linguistica, paleontologia, antropologia, archeologia) e teorizzava « l'erudizione al confronto colla natura » e l'« esperienza diretta dei luoghi ». Questa idea, condivisa con Cellesia, ci porta al Poggi escursionista, presidente delle sezione genovese del C.A.I. tra il 1896 e il 1903 e promotore delle « gite storiche » sul modello delle « passeggiate archeologiche » romane, e ai suoi interessi per i fossili delle caverne.

Tutte queste passioni valgono comunque a Poggi, nel 1907, la carica di assessore del neonato Ufficio di Belle Arti. L'ufficio nasceva come custode « della tradizione artistica cittadina », col compito di curare la conservazione del patrimonio monumentale, artistico, archeologico e storico, includendo « documenti e ricordi storici e locali ». Poggi ha così modo di tradurre in pratica l'altro suo fondamentale interesse per Genova medievale. Lo scavo in profondità che aveva proposto per l'indagine linguistica è riprodotto materialmente sui monumenti con scrostature e denudamenti per « mettere allo scoperto le bellezze dell'arte medievale in Genova ». E questo progetto si concreta anche nel nuovo Museo Civico di Palazzo Bianco. La relazione degli assessori Poggi e Croce del 30 maggio 1906 è stata giudicata il primo progetto di tutela dell'intero patrimonio della città. Nel progetto generale

del Museo Civico, l'idea di Poggi è quella che aveva fatto da guida alle sue indagini storiche: la ricerca delle glorie del passato « per trarne fede e ardimiento ». E tra queste glorie c'erano sia le ossa delle caverne sia i cimeli risorgimentali.

Palazzo Bianco ospitava al primo piano il Museo Civico di Storia ed Arte, il Museo del Risorgimento (inaugurato ufficialmente nel 1915) e il primo nucleo del Museo Navale (su cui tornerò); negli atri e nei giardini la collezione di marmi antichi; al secondo piano la Galleria Brignole-Sale e le Salette Vassallo; fra il primo e il secondo piano il Museo di Paleontologia; all'ultimo piano le collezioni fotografiche, la collezione di disegni, le collezioni numismatiche, le collezioni d'arte sacra e le collezioni americane (collezioni etnografiche delle Missioni Cattoliche); infine i locali annessi all'Ufficio di Belle Arti ospitavano le collezioni di stoffe antiche. Il Museo Civico di Storia ed Arte celebrava innanzitutto, nelle parole di Poggi, « Genova città eterna del mare »: una sala era dedicata a Colombo e un'altra a *Le colonie, ossia il dominio dei Genovesi nel Mediterraneo*, tra 1100 e 1500, « quando il Mediterraneo era veramente *mare nostrum* ». La rappresentazione museografica, già annunciata nel 1892, di un tema retorico ricorrente, dalla fine del Settecento, coltivato da storici e geografi, sia nell'ambito della Società Ligure di Storia Patria sia nell'insegnamento universitario.

Il museo ospitava anche i reperti recuperati nelle demolizioni e negli scavi per la costruzione di via XX Settembre (dal 1892), ordinati da Orlando Grosso, Giovanni Campora (ispettore agli scavi e ai monumenti e assessore) e Angelo Boscassi, direttore dell'Ufficio Archivio. Questa è anche la base materiale della maturazione a Genova del gusto storicistico e archeologico, di fronte e in opposizione allo sviluppo della città borghese e industriale. I lavori di restauro in città tra il 1909 e il 1912 erano giudicati da Giuseppe Pessagno « il *rinascimento* nei nostri studi patri ». Nel museo l'idea generale era di rappresentare, malgrado le lacune, le principali epoche storiche genovesi, per l'appunto dalla preistoria al Risorgimento. Ancora Pessagno scriveva che il Museo Civico non doveva essere una « collezione di *anticaglie* ma una illustrazione didattica del passato ottenuta con tutti i mezzi di ricostruzione dei quali potremo valerci », con l'esigenza di « volgarizzazione delle memorie nostre ».

L'allestimento del Museo di Paleontologia è invece descritto con stile ben più sobrio da Issel. I reperti (il nucleo di quello che diventerà tra il 1926 e il 1929 il Museo Archeologico) sono distinti in sei categorie: oggetti in

terracotta; oggetti di pietra; ossa, denti, corna più o meno elaborati; conchiglie o parti di conchiglia; oggetti metallici, specialmente bronzi; oggetti di vetro e frammenti di natura organica o tratti da minerali diversi che furono in qualche modo usufruttati dall'uomo primitivo o subirono un principio di elaborazione. Ciascuna categoria è ulteriormente divisa in gruppi o classi (materia, uso, tipo morfologico). Gruppi e classi sono poi qualificati con comparazioni etnografiche; per esempio i suggelli «per imprimere disegni colorati sul corpo umano» sono comparati con analoghi oggetti del Messico e dell'America centrale e denominati *pintaderas*. Gli oggetti erano esposti in una «fila di piccoli ambienti comunicanti fra loro, situati al primo piano del Palazzo Bianco lungo un lato del cortile cui si accede dallo scalone». Ma Issel descrive poi soltanto la sistemazione del primo ambiente, dove sono esposti i manufatti preistorici delle collezioni Morelli e Rossi (stazioni della Liguria occidentale: Arene Candide, Pollera, Sanguinetto o Matta, Fate, Acqua, Bergeggi, Balzi Rossi). Oggetti disposti in scaffali a tiretti, vetrine e scatolette, o fissati a grandi cartoni: «ogni oggetto è provvisto di un numero, che ha suo riscontro in un catalogo [...] e è provvisto di una cartolina esplicativa, colle indicazioni relative al significato e alla provenienza dell'esemplare, come pure al nome del raccoglitore». La stanza era decorata in alto con un «fregio» con le incisioni rupestri rilevate da Clarence Bicknell, e al di sotto con una mappa paleontologica della Liguria e una mappa del Finalese, una pianta a sezione delle Arene Candide (rilevamenti di Issel) e uno spaccato della caverna della Pollera opera di Morelli. Il resto della relazione era dedicato all'interpretazione paleontologica degli stessi reperti e specialmente ai rituali funebri degli «antichi Liguri», confrontati con quelli delle «tribù barbare» dell'Algeria meridionale, della Nigeria, della Malesia e dell'America settentrionale.

4. La ricerca naturalistica ha d'altra parte una caratteristica vocazione odeporica, e trova un momento di coagulo nel Club Alpino (la cui Sezione Ligure è fondata nel 1880). Con la guida di Issel, le caverne del Finalese sono una delle prime mete di escursione. E Issel è autore di un *Memoriale per gli alpinisti in Liguria* (1891), nel quale raccomanda la massima varietà delle osservazioni naturalistiche: all'escursionista Issel insegna l'uso della bussola da geologo e propone osservazioni su corsi d'acqua, sorgenti e laghi, ghiacciai, fenomeni di bradisismo e «intorno alle carte topografiche» per segnalarne le inesattezze. Ma anche sull'etnografia e l'economia politica dei villaggi montani, attraverso la raccolta e trascrizione di novelle o favole nei vernacoli

dei montanari e la raccolta di « precise informazioni statistiche e tecniche intorno alle condizioni economiche e sociali dei singoli villaggi di montagna ». E poi ovviamente le raccolte zoologiche, botaniche, geologiche e mineralogiche (rocce, fossili, minerali): ogni « saggio raccolto » deve essere corredato con « una cartolina, in cui sia esattamente indicata la località e la regione in cui l'oggetto fu raccolto [...] l'ubicazione (giacitura se si tratta di minerale o di fossile, esposizione, stazione abituale, se si tratta di pianta o di animale) e la data del ritrovamento ». In Issel le « osservazioni di campagna » e la raccolta sistematica di *specimen* sono finalizzate alla successiva sistemazione museografica, e la griglia di classificazione per tutti i materiali è quella dei gabinetti di storia naturale. La guida mineralogica, ad esempio, focalizza sia la ricerca sia la raccolta, e tra gli altri scopi del viaggiatore Issel indica l'esame della costituzione litologica di un territorio. Anche in questo caso la preoccupazione di Issel è quella della raccolta e classificazione:

« Ogni saggio mineralogico deve essere munito d'una cartolina sulla quale sia scritto: 1° un numero d'ordine; 2° il nome della specie o della varietà, quando sia noto; 3° il nome della località e del territorio ove fu raccolto coll'aggiunta di tutte le indicazioni necessarie pel pronto ritrovamento della località stessa; 4° un cenno sulla natura geologica e litologica del giacimento che ricettava il minerale; 5° il nome del raccoglitore e la data della raccolta ».

È questa del resto l'idea caratteristica della museografia ottocentesca, compresa la museografia etnografica. In Issel, il modello della ricerca etnografica è, come per la paleontologia, quello delle scienze naturali, e il mezzo sono le collezioni ordinate. Strumento indispensabile è anche il « giornale dell'esploratore » nel quale raccogliere note che completano le schede. Il criterio della raccolta dei dati è il « criterio paleontologico » indicato in *Liguria preistorica*: « non bisogna tener conto di due o tre specie soltanto per ogni stazione, ma di intere faune, interpretando il significato loro cronologico in relazione colla climatologia e colle condizioni morfologiche locali ». Il concetto di « stazione » si allarga poi sul terreno dell'escursione per includere le osservazioni etnografiche e folkloriche.

Issel si rivolgeva anche a « coloro che, non essendo naturalisti, si propongono di consacrare tempo e fatiche al scoprimento dei tesori paleontologici ed archeologici sepolti nelle caverne ». L'idea della guida era anche di insegnare un metodo (« suggerito dall'esperienza ») che evitasse per quanto possibile lo sconvolgimento dei giacimenti e la dispersione dei fossili; perciò consigliava di separare i fossili rinvenuti nei diversi strati o zone e di incolla-

re su ciascun oggetto una cartolina gommata con: «1° il nome della grotta, 2° la parte di essa in cui si è trovato il fossile, 3° la profondità e il numero d'ordine dello strato». Insegnava poi le tecniche per disseppellire scheletri e fossili (sia in terreni umidi sia in terreni asciutti o in concrezioni litoidee), da raccogliere con campioni di terra e note su posizione e orientazione.

Issel aveva anche progettato una «scuola pratica di preparazione per viaggiatori», i cui insegnamenti coprivano non solo tutti i campi dell'osservazione naturalistica, ma anche la paleontologia e l'etnografia: l'intento era quello di dare le nozioni fondamentali per raccogliere, classificare, fare una collezione. Il progetto approvato dal Ministro della Pubblica Istruzione è operativo nel 1901-1902 presso la Facoltà di Scienze matematiche, fisiche e naturali (di cui Issel era preside), e prevede gli insegnamenti di geodesia e corografia (o topografia), meteorologia e fisica terrestre, geografia statistica ed economia, antropologia ed etnologia, etnografia e paleontologia, zoologia, anatomia comparata con esercizi di tassidermia, botanica e sue applicazioni, mineralogia e geologia, medicina e igiene pratiche, fotografia con esercizi pratici. L'obiettivo della scuola era di «fornire opportune istruzioni a coloro, i quali disponendosi a viaggiare o a dimorar lungamente in paesi lontani e poco noti intendessero adoperarsi a profitto degli studi formando collezioni di oggetti naturali o facendo osservazioni scientifiche». È lo stesso intento che Issel perseguiva con i saggi di istruzione per le osservazioni e le raccolte naturalistiche scritti tra il 1874 e il 1881.

L'escursionismo naturalistico, la ricerca dei fossili (connessa anche con la ricerca sulle origini dei Liguri: il mito propugnato da Celesia e da Poggi), la curiosità per le collezioni esotiche – visibili accanto alle collezioni dei minerali, delle rocce e dei fossili – sono alla base del successo del Museo Civico di Storia Naturale e del Museo geologico. Quest'ultimo, come abbiamo visto, era allestito secondo i criteri didattico-scientifici dettati da Issel: gli oggetti delle collezioni ordinate hanno un valore documentario e sono mezzi di conoscenza; suggeriscono in modo quasi spontaneo «il concetto fondamentale della evoluzione progressiva degli esseri viventi»; sono il fondamento della «sistematica scientifica» e suppliscono alle «fonti vive della natura».

5. Si costituisce così, tra il 1870 circa e il 1912, la rete dei musei civici (con il netto predominio delle scienze naturali), ridefinita poi alla fine degli anni venti.

Il nuovo Museo di Storia Naturale “Giacomo Doria” (1912), nel quale sono trasferite le collezioni zoologiche, ha un ordinamento e funzioni simili a quelle tracciate da Issel nei passi sopra citati. Il museo, dedicato per l'appunto a Giacomo Doria, è inaugurato in coincidenza con l'apertura del VI Congresso della Società Italiana per il progresso delle Scienze. Il museo sarà ancora alimentato dalle collezioni universitarie attraverso il deposito, di fatto definitivo, nel 1928 di 3.651 pezzi (su un totale di circa 7.000 pezzi), tra cui tutti gli animali di grandi dimensioni, del Museo zoologico dell'Università. Nel 1935 il museo prende in consegna una parte dei materiali del Museo Pedagogico per cessata attività, e con la direzione di Oscar de Beaux, negli anni trenta-quaranta, assorbe le altre realtà di museografia naturalistica della città. È di fatto l'esaurimento di quel reticolo di collezioni e spazi che avevano costituito il tessuto scientifico più vitale della città dagli anni sessanta dell'Ottocento.

Dagli spazi del Museo Civico di Storia ed Arte di Palazzo Bianco prende intanto forma il Museo Navale. In verità le sue origini sono in parte legate alle scuole tecniche, così importanti nella Genova di fine Ottocento. In una di esse, la Regia Scuola Navale Superiore, si può ricondurre una delle matrici del Civico Museo Navale, il cui primo nucleo si concreterà tra il 1908 e il 1911 per l'appunto nelle sale del piano terreno di Palazzo Bianco. Il progetto di fondazione della Scuola Navale nel 1870 ripeteva retoricamente l'idea di una vocazione naturale dei Genovesi per il mare; ma più concretamente lo scopo era la formazione di ingegneri di costruzioni navali e di macchine a vapore e la preparazione di insegnanti per gli istituti nautici. Le tre sale al piano terreno di Palazzo Bianco contenevano i materiali delle tre sezioni in cui era stato strutturato il museo: *Porto di Genova*, *Colonie genovesi*, o salone degli Argonauti, *Marina genovese*. I materiali esposti erano soprattutto quadri, stampe, acquerelli e litografie, calchi, rilievi, fotografie. Il profilo del museo è ridefinito nel 1922 con la donazione al Comune della collezione Garelliana. La collezione che l'ingegnere navale Fabio Garelli aveva formato (contribuendo fors'anche all'affermazione di un mercato dell'antiquariato marittimo) era ancora specialmente costituita da quadri, acquerelli e stampe. La raccolta, provvisoriamente sistemata nella Regia Scuola Navale (Museo Navale Garelliano, inaugurato nel 1924 in occasione del IX Congresso Geografico Italiano), è ancora accresciuta con altre donazioni, ad emulazione di Garelli, e infine (1929) sistemata nella villa Centurione Doria a Pegli. Il nuovo museo raccoglie i materiali sparsi tra Palazzo Bianco e il Comune, il Museo Pedagogico e la Biblioteca Berio. L'allestimento è curato dallo stesso Garelli e da Orlando

Grosso (direttore dell'ufficio Belle Arti). Un allestimento di tipo cronologico e tematico: età di Colombo, colonie genovesi, vedute di pittori fiamminghi del Seicento, pittori genovesi XVIII-XIX secolo; con una sezione ottocentesca in due parti, navigazione a vela e a vapore. Poi, ai piani inferiori la raccolta sul porto di Genova e l'iconografia dei porti del Mediterraneo e dell'Atlantico. Una biblioteca era alloggiata all'ultimo piano della villa. I materiali esposti – quadri alle pareti in file sovrapposte – erano soltanto il dieci per cento circa di tutti i materiali a disposizione; il resto in casse nei depositi.

Accanto alle istituzioni museali, si concreta anche una politica delle mostre, in connessione specialmente con le celebrazioni e i congressi scientifici. Le prime esposizioni a Genova (dopo l'Esposizione Artistico Archeologica Industriale nel 1868) erano nate con le celebrazioni colombiane del 1892, alle quali è in qualche modo legato anche il primo progetto concreto di Museo Storico Artistico che si concreterà poi a Palazzo Bianco. Un esempio importante è costituito dalle mostre allestite nel 1924 in occasione del IX Congresso Geografico Italiano, inaugurato da Giovanni Gentile. I temi della mostra erano il paesaggio Ligure (con una Sezione artistica), l'etnografica della Liguria (con parte dell'importante collezione di G. Podenzana), la cartografia genovese, le nuove provincie italiane e la diffusione della cultura geografica. Queste mostre sono allestite, col coordinamento di Orlando Grosso, alla Villetta Di Negro, a Palazzo Bianco e a Palazzo Rosso, nell'Oratorio di San Filippo. Per la raccolta dei materiali, Paolo Revelli (presidente del Comitato esecutivo del Congresso) si era rivolto anche ai comuni con la richiesta di inviare fotografie, carte, descrizioni, notizie su viaggiatori, colonizzatori e studiosi liguri.

Nel 1929 la rete delle gallerie e musei civici aperti al pubblico (con ingressi gratuiti e a pagamento) è la seguente: Museo di Storia naturale, Museo Archeologico, Museo Navale, Pinacoteca di Palazzo Bianco e Museo del Risorgimento, Galleria di Palazzo Rosso, Galleria di Arte moderna, « Museo Giapponese » [Museo Chiossone, o Museo d'Arte orientale] e Villa Durazzo Pallavicini. Questo il prospetto ufficiale, che non include il Museo geologico alla Villetta Di Negro.

6. Un ultimo episodio, nel 1932, compendia in forma molto eccentrica alcuni dei percorsi del collezionismo tardo ottocentesco: la donazione alla città del castello del capitano Enrico A. D'Albertis. Costruito tra il 1886 e il 1892, su un progetto coordinato da Alfredo D'Andrade, il castello è il mo-

numento genovese di un tardo Gothic Revival. Cugino di L.M. D'Albertis (esploratore e collezionista di animali esotici), Enrico aveva coniugato la passione per il mare con l'impegno a «procurare nello stesso tempo collezioni al Museo Civico della sua patria». I materiali raccolti nella crociera del «Violante» fino a Costantinopoli nel 1876 erano stati descritti nei cataloghi pubblicati negli «Annali» (ortotteri, aracnidi, miriapodi e testacei). Issel aveva curato la parte narrativa del viaggio con disegni di paesaggio e carta e ne aveva illustrato i risultati scientifici. D'Albertis aveva fatto parte del comitato colombiano nel 1892 e il suo castello aveva ospitato l'esposizione colombiana. Nelle sale del castello le collezioni di ogni genere – dalle alghe ai trofei coloniali, dalle raccolte egizie alle fotografie – erano state accumulate in un triplo periplo del mondo, e sistemate in una sorta di Wunderkammern Revival: Sala nautica con ricordi di navigazione e ricostruzione della strumentazione nautica; Collezioni naturalistiche del cugino Luigi Maria; Raccolte di armi di tutte le epoche e civiltà; Reperti archeologici, in parte inseriti nella struttura del castello, e pezzi acquistati da Santo Varni; Sala turca, cineserie e giapponeserie; Sala colombiana affrescata. Enrico D'Albertis aveva fatto sua la linea storicistica (e il gusto medievale) di Giovanni Campora e di Alfredo D'Andrade, e il castello neogotico – in verità più simile ad un *collage* di architetture – conteneva poi tanti frammenti diversi di collezioni, un coacervo di oggetti e stili. Nei suoi viaggi, D'Albertis usava peraltro in modo geniale le nuove macchine fotografiche Kodak. Ma questo caso è soprattutto dominato dall'avventura e dalla curiosità onnivora. Anche D'Albertis comunque celebrava Colombo (forse la sua passione più grande e duratura) – rifacendone la rotta e gli strumenti nautici (altra sua passione erano le meridiane) –, e poteva ben essere celebrato a sua volta nel 1935, in anni nei quali si cominciava a coniugare retoricamente ligusticità e romanità, come esempio dell'«ardita gente ligure». Ma Enrico D'Albertis era morto ottuagenario nel 1932, ignaro delle nuove politiche culturali del fascismo.

La romanità, e ancora il tema del ligurismo conquisteranno poi una posizione di primo piano alla fine degli anni trenta – con la ripresa di alcuni temi del positivismo ottocentesco –, e si concreteranno più pienamente nella Liguria occidentale, tra Società Storico-Archeologica Ingauna (1933) e Istituto di Studi Liguri (nato sulle spoglie del Museo Bicknell nel 1941), tra Albenga e Bordighera, intorno alla figura di Nino Lamboglia. Un risultato importante di questa esperienza – sostenuta all'inizio da una forte ideologia generale – sarà comunque, oltre gli scavi, i restauri, i convegni, le pubblicazioni, la costruzione di un «sistema museale ingauno».

Nota bibliografica e archivistica

La rassegna bibliografica e documentaria che segue non è onnicomprensiva; è soltanto un modo per identificare molte delle fonti testuali che ho usato.

1. Socialità aristocratica e collezioni naturalistiche

Sulle ville genovesi, L. MAGNANI, *Il Tempio di Venere. Giardino e villa nella cultura genovese*, Genova 1987.

Sull'orto botanico dei Fieschi, A. VON HALLER, *Bibliotheca botanica*, Tiguri 1771, tomo I. *Tempora ante Tournefortium*, lib. IV, p. 277: *Horti Botanici*. «Sinibaldus FLISCUS Genuae»; F. CELESIA, *La congiura di Gio. Luigi Fieschi*, Genova 1864, p. 82; L.T. BELGRANO, *Della vita privata dei Genovesi*, Genova 1875.

Sulle piante esotiche nel giardino di Andrea Doria, D. VIVIANI, *Lessico zoo-botanico Virgiliano secondo Linneo*, in *Le Bucoliche e Georgiche di Publio Virgilio Marone recate in altrettanti versi italiani da Giuseppe Solari*, Genova 1810.

Sulle *Wunderkammern* e le raccolte di *naturalia*, J. FÜRSTENBACH, *Newes Itinerarium Italiae*, Ulm 1627; J. EVELYN, *The Diary*, in *Memoirs Illustrative of the Life and Writings of John Evelyn [...] comprising his Diary, from the Year 1641 to 1705-6*, London 1871, pp. 74-75; F. MORTOFT, *His Book, being his travel through France and Italy 1658-1659*, a cura di M. LETTS, (Hakluyt Society, LVII), 1925, p. 41; P. BOCCARDO, *Ritratti di collezionisti e committenti*, in *Van Dyck a Genova*, Milano 1997, p. 39. In generale sulle *Wunderkammern*, J. VON SCHLOSSER, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spatrenaissance*, Leipzig 1908; *The Origins of Museums*, a cura di O. IMPEY - A. MACGREGOR, Oxford 1985; A. LUGLI, *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano 1990.

Sulla coltura degli agrumi, G.B. FERRARI, *Hesperides sive de Malorum Aureorum Cultura et Usu Libri Quatuor*, Roma 1646. Un capitolo centrale delle *Hesperides* («Arboris limoniae situs») è dedicato alla Liguria, con una splendida incisione che rappresenta nei dettagli tecnici e nella scenografia la coltura degli agrumi nel giardino di una villa genovese. Sui corrispondenti genovesi di Cassiano dal Pozzo, D. FREDBERG - E. BALDINI, *The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo, Series B, Natural History; pt. 1: Citrus Fruit*, London 1997.

L'inventario della biblioteca e degli strumenti scientifici di Gerolamo Balbi in Archivio di Stato di Genova (d'ora in poi ASG), *Notai Antichi, Notaio G.P. Rossi 7691*; E. GRENDI, *I Balbi. Una famiglia genovese fra Spagna e Impero*, Torino 1997, pp. 101-106.

Sulla socialità aristocratica, ID., *Ipotesi per lo studio della socialità nobiliare genovese in età moderna*, in «Quaderni storici», 102 (1999), pp. 733-747; O. RAGGIO, *Variazioni sul gusto francese. Consumi di cultura a Genova nel Settecento*, in «Quaderni storici», 115 (2004), pp. 161-194. Tra i molti libri recenti su questo tema, J. DEWALD, *Aristocratic Experience and the Origins of Modern Culture. France, 1570-1715*, Berkeley-Los Angeles 1993.

Gli inventari e la corrispondenza di Ambrogio Centurione in Archivio Durazzo Giustiniani, Archivio Pallavicini (d'ora in poi AP), *Centurione* 6, 7 e 50. La corrispondenza di Giuseppe Maria Durazzo e di Claudio Fromond con Giulia Durazzo in AP, *Grimaldi Durazzo* 171.

Sul gusto letterario, A. BENISCELLI, *Il Settecento letterario*, in *La letteratura ligure. La Repubblica aristocratica (1528-1797)*, Genova 1992, pp. 227-296.

Sulla conversazione, M. FUMAROLI, *La conversation*, in *Les lieux de mémoire*, a cura di P. NORA, III/2, Paris 1992, pp. 679-743; *L'art de la conversation*, a cura di J. HELLEGOUARCH, Paris 1999; P.N. MILLER, *Friendship and Conversation in Seventeenth-Century Venice*, in «The Journal of Modern History», 73 (2001), pp. 1-31.

Sulle collezioni dei Durazzo, Archivio Durazzo Giustiniani, Archivio Durazzo, *Copialettere e Lettere, Conti di scrittura, Cataloghi* («Catalogo ragionato della Biblioteca del Signor Giacomo Filippo Durazzo» e «Catalogo Museo Durazzo in Cornigliano»); O. RAGGIO, *Storia di una passione. Cultura aristocratica e collezionismo alla fine dell'ancien régime*, Venezia 2000. Le osservazioni di James Edward Smith sulle collezioni Durazzo sono contenute in *A Sketch of a Tour on the Continent*, London 1807², III, pp. 94-103. Sui giardini e gli orti botanici dei Durazzo: A. BERTOLONI, *Elogi del Cavaliere Ippolito Durazzo e della Nobil Donna Clelia Durazzo Grimaldi*, Bologna 1840, pp. 22, 25-26, note *b* e *e*; *Catalogue des plantes cultivées dans le jardin de Madame Durazzo de Grimaldi à Pegli*, Gênes 1812; G.M. PICCONE, *Memoria sul ristabilimento e cultura de' boschi del Genovesato*, Genova 1796, p. 113, nota (a) e p. 115 e nota (a); I. DURAZZO, *Il giardino botanico dello Zerbino ossia catalogo delle piante ivi coltivate*, Genova 1804. Questo catalogo era dedicato a James Edward Smith: la corrispondenza di Smith con Ippolito Durazzo in Linnean Society Library, Londra, *Smith Papers*.

Sugli esperimenti scientifici e gli artefici, S. SHAPIN - S. SCHAFFER, *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*, Princeton 1985. Sul ruolo degli artefici, S. SHAPIN, *The Invisible Technician*, in «American Scientist», 44 (1989), pp. 554-563; ID., *A Social History of Truth. Civility and Science in Seventeenth-Century England*, Chicago e London 1966, cap. VIII; sugli artefici di strumenti scientifici a Londra e sull'apprendistato, M.A. CRAWFORTH, *Instrument makers in the London guilds*, in «Annals of Science», 44 (1987), pp. 319-377.

Sulla classificazione, H. DAUDIN, *De Linné à Lamarck. Méthodes de la classification et i-dée de série en botanique et zoologie (1740-1790)*, Paris 1926-1927.

La «specula per astronomiche osservazioni» nel palazzo Durazzo di piazza Di Negro è ricordata nella *Descrizione della città di Genova da un anonimo del 1818*, a cura di E. e F. POLEGGI, Genova 1969, p. 20.

Sui rapporti tra i Durazzo e Canefri, G.B. CANOBBIO, *Cesare Nicolò Canefri*, in *Elogi di Liguri illustri*, a cura di L. GRILLO, Torino 1846, III, pp. 89-103.

Sul Museo Durazzo nell'Ottocento: *Descrizione di Genova e del Genovesato*, Genova 1846, III, «Ville giardini e palazzi suburbani», p. 338. Negli anni sessanta le collezioni erano in possesso del principe Odone di Savoia: *Odone di Savoia 1846-1866. Le collezioni di un principe per Genova*, Catalogo della mostra, Genova 1996 (ma mostra e catalogo hanno trascurato le collezioni naturalistiche di Odone e i possibili nessi con le collezioni Durazzo). Verso il 1880 le collezioni di Giacomo Filippo erano ormai completamente disperse: A. NERI, *Osservazioni di Gasparo Luigi Oderico sopra alcuni codici della libreria di G. Filippo Durazzo*, Genova 1881, p. 13. Alcune preparazioni tassidermiche appartenute alla collezione di Giacomo Filippo sono conservate al Museo di Storia Naturale «Giacomo Doria», ma non ho potuto vederle.

2. Le collezioni dell'Università

La documentazione più importante sull'insegnamento della storia naturale e sulle collezioni dell'Università è conservata in ASG, *Università 2652-2654, Carte Viviani* (lettere, appunti, lezioni, elenchi di piante inviate o ricevute da altri botanici, elenchi di piante seminate

nell'orto dell'Università, cataloghi di collezioni ecc.). La corrispondenza, i cataloghi e le memorie citati nel testo sono conservati in ASG, *Università* 2653 e *Manoscritti* 800. Altra corrispondenza, appunti manoscritti e disegni di Viviani in Facoltà di Economia e Commercio, Archivio Doria, *Fondo Viviani*; Biblioteca Universitaria di Genova, ms E.I.58, *Taccuino, o libro di memorie*; ms F.VI.10, *Note varie per uso suo particolare trovate tra i libri da lui legati a S.M. Carlo Alberto*; ms F.VI.23, *Album di disegni, schizzi e note varie*.

Parte della corrispondenza di Domenico Viviani è stata pubblicata: G. CAPELLINI, *Gerolamo Guidoni di Vernazza e le sue scoperte geologiche in Liguria e in Toscana*, Genova 1892 (lettere di Viviani a Guidoni); M.G. MARIOTTI, *Antonio Bertoloni a Genova e i suoi rapporti con i cultori delle scienze naturali in Liguria*, in «Memorie della Accademia Lunigianense di Scienze "Giovanni Capellini"», LX-LXI (1990-1991), pp. 67-85 (lettere di Bertoloni a Viviani); V. ZATTERA, *Domenico Viviani*, La Spezia 1994 (una piccola parte della corrispondenza conservata in Archivio di Stato di Genova e Archivio Doria).

Su Massimiliano Spinola si veda R. GESTRO, *Res Ligusticae XLII. Ricordo di Massimiliano Spinola*, in «Annali del Museo Civico di Storia Naturale di Genova», XLVII (1915), pp. 31-47, con in Appendice le pubblicazioni di Spinola; ID., *Massimiliano Spinola a Orero*, in «Memorie della Società Entomologica Italiana», XIV (1935).

Sulla «statistique» e l'osservazione empirica in Liguria all'inizio dell'Ottocento, E. GRENDI, *Storia di una storia locale. L'esperienza ligure 1792-1992*, Venezia 1996, cap. I. Sui progetti di «topographie statistique», J.-C. PERROT, *L'âge d'or de la statistique régionale française (an IV-1804)*, Paris 1894.

Sui rapporti tra ingegneri e «savants amateurs» nel periodo napoleonico, M. RONCAYOLO, *Le paysage du savant, in Les lieux de la mémoire*, II. *La Nation*, a cura di P. NORA, Paris 1986, pp. 487-528. Su Savona e il Dipartimento di Montenotte, G. ASSERETO, *Il dipartimento di Montenotte: amministrazione, economia e statistica*, in G. CHABROL DE VOLVIC, *Statistica del Dipartimento di Montenotte*, a cura di G. ASSERETO, Savona 1994, I, pp. 86-89.

Sull'orto botanico dell'Università, *Index Plantarum Horti Botanici Universitatis Genuensis*, s.d., che elenca 1075 piante (ASG, *Università* 2159). La stessa busta contiene anche una *Pianta generale dell'Orto Botanico della Regia Università di Genova* disegnata nel 1837.

Sui gabinetti dell'Università dagli anni venti dell'Ottocento e sulla consistenza delle collezioni naturalistiche verso il 1860: P.L. ISNARDI - E. CELESIA, *Storia dell'Università di Genova*, II, Genova 1867, capp. VIII e XI; C. PARONA, *Il Museo zoologico dell'Università di Genova*, in «Bollettino dei musei di zoologia e anatomia comparata», 94 (1900), pp. 1-10. Diverse «note» di preparazioni tassidermiche di Luigi De Negri in ASG, *Università* 2159. Nel 1872 il Museo di zoologia è soprattutto un magazzino di preparazioni: *Memoria sulle condizioni attuali del Museo di Storia Naturale*, 1873, in ASG, *Università* 2159. Si veda ora V. PANSINI, *Il Museo zoologico dell'Università di Genova (1818-1928). Frammenti di storia di una collezione*, in *Aspetti del patrimonio culturale ligure*, a cura di E. GRENDI, D. MORENO, O. RAGGIO, A. TORRE, Genova 1997, pp. 107-124. Alcuni cataloghi degli strumenti dei gabinetti di chimica, fisica e medicina, e del Museo anatomico (1856-1861) in ASG, *Università* 2159: «Cataloghi, inventari, ricevute di acquisizioni di beni mobili ed immobili degli Istituti e Stabilimenti scientifici universitari, 1818-1906». Sugli strumenti scientifici del gabinetto di fisica si veda G. BOATO - G. BRUZZANTI, *Strumenti nella fisica dell'Ottocento*, Genova 1993.

Su Della Cella e Figari si veda A. BÉGUINOT, *Paolo Della Cella e Antonio Figari: viaggiatori e naturalisti liguri*, Forlì 1938; P. DELLA CELLA, *Viaggio da Tripoli di Barberia alle frontiere occidentali dell'Egitto, fatto nel 1817 dal Dottor P. Della Cella, e scritto in lettere al Sig. Professore Viviani*, Genova 1819. Due opere di Viviani sono costruite sugli *specimen* inviati da Della Cella e Figari: *Florae Libycae specimen*, Genova 1824 e *Plantarum Aegyptiarum Decades IV*, Genova 1831.

I riferimenti di Canobbio sono: G. CUVIER, *Rapport historique sur les progrès des sciences naturelles depuis 1789*, Paris 1810; G. CUVIER - A. BRONGNIART, *Essai sur la géographie minéralogique des environs de Paris*, in « *Annales du Muséum d'histoire naturelle* », XI (1808), pp. 293-326; G.B. BROCCHI, *Conchiologia fossile subappenninica con osservazioni geologiche sugli Appennini e sul suolo adiacente*, Milano 1814. Sull'importanza di Brocchi per i *Principles of Geology* (1830-33) di Charles Lyell, si veda P.J. MACCARTNEY, *C. Lyell and G.B. Brocchi: a study in comparative historiography*, in « *British Journal for the History of Science* », LX (1979), pp. 175-189.

Su Guidoni e le ricerche geologiche: G. CAPELLINI, *Gerolamo Guidoni di Vernazza e le sue scoperte geologiche in Liguria e in Toscana*, Genova 1892 (che contiene la corrispondenza di Guidoni); G. GUIDONI, *Lettera al Professore Paolo Savi sui fossili recentemente scoperti nelle montagne del Golfo della Spezia*, Pisa 1830. A Paolo Savi si deve la prima esplorazione di una caverna ossifera in Liguria (grotta di Cassana): P. SAVI, *Sopra una caverna ossifera stata scoperta in Italia*, in « *Nuovo Giornale dei Letterati italiani* », XI (1825), pp. 123-160. Si veda anche G. CAPELLINI, *Nuove ricerche paleontologiche sulla caverna ossifera di Cassana (Provincia di Levante), lettera al Prof. M. Lessona*, in « *La Liguria Medica* », IV (1859), pp.135-145; ID., *Descrizione geologica del Golfo della Spezia*, Bologna 1864 e ID., *Ricordi*, Bologna 1914.

Sulle ricerche geologiche di Pareto: L. PARETO, *Cenni geologici sulla Liguria marittima*, Genova 1846; ID., *Geologia*, in *Descrizione di Genova e del Genovesato* cit., I, con la prima carta geologica della « *Liguria marittima* » (la prima carta geologica in cromolitografia pubblicata in Italia). Sul concetto di « *gentleman geologist* », R. PORTER, *Gentlemen and Geology: The emergence of a scientific career, 1600-1920*, in « *Historical Journal* », XX (1978), pp. 809-836. Per uno studio dei metodi di lavoro sul terreno di Pareto, si veda il *Giornale per viaggi e osservazioni cominciato nel febbraio 1832 e finito nel 1833* e *l'Album di schizzi e disegni*, ms. Istituto di Geologia, Genova; *Manoscritti e sezioni di Lorenzo Pareto*, in « *Atti dell'Accademia dei Lincei* », XXVII (1918); Istituto Mazziniano, *Carte Issel 25708*, fasc. « *Sezioni geologiche di L. Pareto* ». Il legame tra Pareto e Issel è ribadito da G. Rovereto nel necrologio di Issel: *In ricordo di Arturo Issel*, in « *Atti della Società Ligustica di Scienze e Lettere* », n.s. III (1924), pp. 169-193 (con bibliografia degli scritti di Issel).

3. Collezioni scientifiche e istituzioni museografiche

Sul lascito testamentario di Clelia Durazzo, G. BERTOLOTTO, *La Civica biblioteca Beriana di Genova. Notizie storiche e statistiche*, Genova 1894, p. 17. Il catalogo della biblioteca botanica di Clelia Durazzo in Biblioteca Civica Berio, mr VIII.5.8, *Catalogo de' Libri Botanici legato dalla M.sa Clelia Durazzo Grimaldi alla Civica Biblioteca Berio*. 1837.

Sulla Villetta Di Negro: Archivio Storico del Comune di Genova (d'ora in poi ASCG), *Verbali Consiglio Comunale* 1865, p. 290, 1866, p. 42 e 1867, pp. 70-87; STENDHAL, *Voyages en Italie*, Paris 1973, pp. 667-668; *Descrizione di Genova e del Genovesato* cit., III, « *Ville, giardini e palazzi suburbani* », p. 333; R. DRAGO, *Contributo alla storia del Municipio di Genova*,

Genova 1907, p. 150; A. ISSEL, *La Villetta Di Negro e il Museo geologico*, Genova 1914; M. POZZO, *La villetta Di Negro*, Genova 1910. Sull'apertura al pubblico del giardino della Villetta il 24 giugno 1864, «Gazzetta di Genova», anno 1864, n. 149.

Su Giacomo Doria: C. PARONA, *Giacomo Doria e l'opera sua*, Genova 1914; R. GESTRO, *Cenni sull'erbario Doria*, Genova 1925; A. ISSEL, *Commemorazione del Marchese Giacomo Doria*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XLV (1915), pp. IX-XVI. Un resoconto in parte autobiografico di Giacomo Doria e dei suoi orientamenti culturali e politici si trova in G. DORIA, *Res Ligusticae, I. Chiroterri trovati finora in Liguria*, in «Annali del Museo Civico di Storia Naturale di Genova», XXIV (1886). Sulle iniziative dell'amministrazione cittadina, ASCG, *Verbali Consiglio Comunale*, 1866-.

Sul lascito Odone, D.P. TOLA, *Elogio di S.A.R. il Principe Odone di Savoia*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», IV (1866), pp. XVII-XXIX.

Sui progetti museali degli anni sessanta: *Catalogo dell'esposizione artistico-archeologica-industriale*, a cura di M. STAGLIENO - L.T. BELGRANO, Genova 1868; Archivio dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, 469.15; L. TAGLIAFERRO, *1888-1892. Riferimenti alla Galleria di Palazzo Bianco*, Genova 1985.

Sul Museo Civico di Storia Naturale, A. ISSEL, *Il Museo Civico di Genova*, in «Strenna del Pio Istituto dei Rachitici», II (1886), pp. 75-101; G. DORIA - R. GESTRO, *Altre considerazioni sul Museo Civico di Storia Naturale*, Genova 1897. La formazione delle collezioni può essere ricostruita attraverso gli «Annali del Museo».

Sui modelli museografici di Giacomo Doria, W.H. FLOWER, *Essays on Museums and Other Subjects Connected with Natural History*, London 1898, un'opera citata anche da Raffaele Gestro, futuro direttore del Museo Civico di Storia Naturale: R. GESTRO, *Il naturalista preparatore*, ediz. riveduta, Milano 1925. Nel 1890, Giacomo Doria traduce (con D. Vinciguerra) e edita a Genova un discorso di Flower sui musei di storia naturale: W.H. FLOWER, *L'indirizzo e lo scopo di un Museo di Storia Naturale. Discorso pronunciato nella seduta inaugurale del 59.º Congresso della Associazione britannica per il progresso della scienza*, Genova 1890.

Sulle collezioni zoologiche, il concetto di *tipo* e la classificazione nell'Ottocento, si veda P.L. FARBER, *The Type Concept in Zoology during the First Half of the Nineteenth Century*, in «Journal of the History of Biology», 11 (1976), pp. 93-119.

Sul Museo Pedagogico, F. INNOCENTI-GHINI, *Il Civico Museo pedagogico e scolastico*, Genova 1883; *Cronache della Commemorazione del IV Centenario Colombiano*, Genova 1892, p. 206; A. PICCONI, *Brevi notizie intorno ad erbari posseduti dal Municipio di Genova*, in «Atti della Società Ligustica di Scienze Naturali e Geografia», VI (1895), pp. 215-220; *Museo pedagogico e biblioteca magistrale*, Genova 1925 (con fotografie di alcune sale).

Sul Museo Geologico, A. ISSEL, *Cenni intorno al Museo geologico della R. Università di Genova*, in «Bulettno della Società Geologica Italiana», XII (1893); ID., *Cenni storici sul Gabinetto di geologia della R. Università di Genova*, in «Atti della Società Ligustica di Scienze naturali e geografiche», XI (1900); ID., *La Villetta Di Negro* cit.; ISNARDI - CELESIA, *Storia dell'Università* cit.; *Cenni storici sugli Istituti scientifici della R. Università di Genova*, Genova 1900.

Sulle incisioni rupestri delle Alpi Marittime, C. BICKNELL, *The Prehistoric Rock Engravings in the Italian Maritime Alps*, Bordighera 1902.

4. Positivismo naturalistico e patrimonio storico-artistico

Sulle ricerche geologiche tra fine Settecento e inizio Ottocento nell'area costiera tra Ventimiglia e Nizza: B. FAUJAS DE SAINT-FOND, *Description géologique des brèches coquillières et osseuses du Rocher de Nice*, in «Annales du Muséum d'Histoire Naturelle», X (1807), pp. 409-426 e *Voyage géologique de Nice à Menton, Ibidem*, XI (1808), pp. 189-225; G. CUVIER, *Sur les brèches osseuses...*, *Ibidem*, XIII (1809), pp. 1269-1206; H.B. DE SAUSSURE, *Voyages dans les Alpes précédés d'un essai d'histoire naturelle des environs de Genève*, Neuchatel, 1779-1786. Gli studi su quest'area sono ripresi da De la Bèche negli anni venti: T. DE LA BÈCHE, *Géologie des environs et de la côte de Nice jusqu'à Vintimille*, Londres 1828. Si veda anche T. ALLAN, *Sketch of the Geology of the Environs of Nice*, in «Transactions of the Royal Society of Edinburgh», VIII (1818). Una seconda e più intensa stagione di studi sulla stessa area dopo gli anni settanta: cfr. A. ISSEL, *Bibliografia paletnologica della Liguria*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XL (1908), pp. 699-713. Le prime ricerche sui fossili a Genova erano state però quelle di Stefano Lavaggio Rosso nell'ambito dell'Istituto Nazionale.

L'attività didattica di Issel è in parte documentata nel fondo *Università*. Nel 1866 ha l'incarico di insegnare mineralogia e geologia, e diventa professore ordinario nel 1876: ASG, *Università 1518*, «Registro delle lezioni di Mineralogia e Geologia dettate dal Sig. Prof. Cav. A. Issel nell'anno scolastico 1876-77». Tra i temi delle lezioni: «Istruzioni pratiche per la raccolta dei minerali», «Principi di stratigrafia», «Fossili e fossilizzazione», «Cronologia geologica. Distinzione delle epoche e dei periodi geologici».

Sulla nascita della paletnologia, «Annuario Scientifico ed Industriale», II (1865), pp. 704-716, p. 713 (relazione Issel pubblicata nella «Gazzetta di Torino»). Sui progetti museografici nazionali: G. CHIERICI, *L'istituzione della Direzione generale dei musei e degli scavi del Regno*, in «Bullettino di Paletnologia Italiana», I (1875), pp. 77-80; L. PIGORINI, *Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico a Roma, Ibidem*, II (1876), pp. 33-38.

Le opere più importanti di Issel sono: *Liguria geologica e preistorica*, Genova 1892 e *Liguria preistorica*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XL (1908), con in Appendice una *Bibliografia paletnologica della Liguria*, cinque tavole di manufatti e fossili disegnate da N. Morelli nel 1892 e alcune «note supplementari».

Sulle Scuole Pie, A.M. FERRERO, *Le Scuole Pie di Savona (1622-1922)*, in «Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria», n.s., I (1967), pp. 7-89.

Sulle collezioni Perrando si veda «Bullettino di Paletnologia Italiana», I (1875), pp. 65-67: «Collezione Paletnologica del Perrando», con due prospetti. Nel prospetto i reperti sono distinti in «Oggetti trovati nelle caverne [Arene Candide, Matta e Pian Marino]» (pietre, ossi e conchiglie, argilla); «Ossa umane e di mammiferi»; «Oggetti trovati a fior di terra od a poca profondità»; A. ISSEL, *Cenni sull'acquisto del Museo Perrando, desunto dagli Atti del Comitato costituitosi allo scopo di promuovere l'acquisto*, in «Giornale della Società di Lettere e Conversazioni Scientifiche», IX (1886), pp. 164-169; D.G. PERRANDO, *Sur deux cavernes de la Ligurie*, compte rendu du Congrès international d'Anthropologie et d'Archéologie préhistorique, 5^e session, Bologne 1871, cit. da Issel (non ho visto questa comunicazione di Perrando). Sui Perrando, qualche notizia in G. GARINO, *I Perrando di Sassello*, in «Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria», n.s., I (1967), pp. 207-215.

Sulle collezioni Rossi, A. ISSEL, *Note paletnologiche sulla collezione di G.B. Rossi*, in «Bullettino di Paletnologia Italiana», XIX (1893).

Sulle collezioni Amerano: Istituto Mazziniano, *Carte Issel* 116/25726, «Brogliaccio della perizia della collezione Amerano». La collezione era di circa 5.000 pezzi. Si veda G.B. AMERANO, *Scoperta d'una stazione paleolitica contemporanea al grande orso delle caverne in Liguria e Dei vasi colorati e dipinti a disegni geometrici delle caverne del Finale*, in «Bullettino di Paleontologia Italiana», XV (1889) e XVII (1891). Una parte della collezione Amerano è stata donata nel 1917 al Museo archeologico di Torino.

Sui primi scavi nel Finalese, A. ISSEL, *Di una caverna ossifera di Finale*, in «Atti della Società Italiana di Scienze Naturali», VII (1864). Sulle esplorazioni e gli studi della caverna delle Arene Candide, il rendiconto di Issel in «Giornale della Società di Letture e Conversazioni Scientifiche», IX (1886), pp. 245-247, e specialmente A. ISSEL, *Cenni di nuove raccolte fatte nelle caverne ossifere della Liguria*, in «Atti della Società Ligustica di Scienze Naturali e Geografiche», V (1894), pp. 328-359 e tav. XXVII; ID., *Nuove ricerche sulle caverne ossifere della Liguria*, Roma 1878, con indicazioni sulla localizzazione delle caverne, sulle ossa e gli oggetti raccolti e sulle collezioni in cui sono conservati: Museo Geologico dell'Università di Genova, Museo Civico di Genova, Collezione Perrando al Sassello e Museo Etnologico e Preistorico di Roma. Specialmente dettagliata la descrizione della caverna delle Arene Candide, con pianta e spaccato e quadro riassuntivo degli «individui umani» (dodici adulti e otto giovani) e delle ossa. Al saggio sono allegate le tavole degli oggetti delle Arene Candide e delle Fate (originali conservati nel Museo Geologico). Le osservazioni di Edoardo Grendi su Issel si trovano in *Storia di una storia locale* cit., pp. 62-63.

Le carte manoscritte di Issel sono conservate all'Istituto Mazziniano di Genova: *Carte Issel* 114/25705-25707; 115/25716-25717; 116/25726-25727.

Le opere più importanti di Morelli sono: *Relazione degli scavi eseguiti nella caverna Pollera situata nel Finalese (provincia di Genova)*, Roma 1888; il manoscritto conservato alla Biblioteca Universitaria di Genova, *Fossili rinvenuti negli scavi eseguiti dal Sac. Morelli nella caverna delle Arene Candide situata nel Finalese (1888)*, ms D.IX.40; *Iconografia della preistoria Ligustica, I. Età protostorica e neolitica*, Genova 1901. Altri articoli di Morelli sulla caverna delle Arene Candide in «Atti della Società Ligustica di Scienze naturali e geografiche», I (1890), pp. 273-317 e II (1891), pp. 40-81 e 171-205.

Sugli scavi nella grotta Pollera, si veda G. ODETTI, *Cento anni di scavi nella grotta Pollera*, in «Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria», n.s., VI (1972), pp. 11-32; EAD., *Bibliografia preistorica della Liguria*, Genova 1990.

Come esempio del metodo di Emanuele Celesia, *Le teogonie dell'antica Liguria*, Genova 1868. Su Poggi, tra C.A.I. e Società Patria, F. POGGI, *Gaetano Poggi*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XLIX (1921), Appendice, pp. 1-50. Si veda G. POGGI, *Geonati e Viturii*, *Ibidem*, XXX (1900), pp. XII, 22 e 24; ID., *Genova preromana, romana e medievale*, Genova 1914; ID., *Gite storiche della sezione Ligure del Club Alpino Italiano*, Genova 1900-1902: il programma prevedeva cinque itinerari per epoche (epoca ligure primitiva, epoca romana, medioevo, il Rinascimento, epoca moderna) e due itinerari speciali ricalcati sulla Tavola di Polcevera, di cui Poggi aveva pubblicato una sua traduzione e la versione latina di Mommsen. Poggi considerava la Tavola di Polcevera come la «Bibbia dei Liguri», contenente «il segreto della nostra storia di 2000 anni fa».

Sulle raccolte a Palazzo Bianco tra fine Ottocento e inizio Novecento: *Mostra d'Arte Antica aperta nelle sale del Palazzo Bianco*, Catalogo a cura di V. POGGI, L.A. CERVETTO e

G.B. VILLA, Genova 1892; *Impianto d'un Museo Civico nel Palazzo Bianco. Sistemazione di Palazzo Bianco. Riordinamento del patrimonio artistico comunale*, relazione degli assessori Gaetano Poggi e Giuseppe Croce, 30 maggio 1906, in ASCG, *Verbali Consiglio Comunale* 1906; *Palazzo Bianco. Museo di Storia e d'Arte*, Genova 1908; G. PESSAGNO, *Il nostro Museo Civico*, in «Gazzetta di Genova», LXXXIII, n° 6, 30 giugno 1915, pp. 1-3. L'ordinamento cronologico («secondo i tempi») del Museo, anche a scopo didattico, specialmente per le opere d'arte, raccoglieva forse soprattutto le idee di Orlando Grosso, che nel 1908 aveva denunciato i criteri da rigattieri e da antiquari con i quali era conservato il patrimonio artistico: O. GROSSO, *Le pietre di Palazzo Bianco*, in «Corriere di Genova», 28 marzo 1908 e ID., *Riordinamento della pinacoteca e il problema dell'insegnamento della Storia dell'Arte*, in «La Rivista Ligure di scienze, lettere ed arte», 30 (1908), pp. 2-8.

Sulle collezioni paleontologiche a Palazzo Bianco: Istituto Mazziniano, *Carte Issel* 115/25716, «Collezioni di Palazzo Bianco» [«Le collezioni paleontologiche nel Civico Museo di Storia ed Arte del PALAZZO BIANCO»], documento non datato, post 1920. Tra le mansioni dell'Ufficio di Belle Arti del Comune, nato nel 1907, il settore Antichità riguardava la preistoria e l'archeologia ligure.

Sull'Ufficio Belle Arti e l'idea di patrimonio storico-artistico: O. GROSSO, *Relazione sulle attribuzioni degli uffici civici di belle arti e degli uffici statali*, dattiloscritto s.d. in Biblioteca Civica Berio, *Fondo Orlando Grosso*, m.r. XVII, fasc. «relazioni» (si veda C. CERISOLA, *Due idee di museo: Orlando Grosso e Caterina Marcenaro/Franco Albini*, in *Aspetti del patrimonio culturale ligure* cit., pp. 125-158); L. TAGLIAFERRO, *1888-1892* cit., p. 36 e nota 41. Si veda anche il necrologio di O. GROSSO, *Gaetano Poggi*, in «Gazzetta di Genova», LXXXVII, n° 6, 30 giugno 1919, p. 9. Orlando Grosso scriveva che Poggi aveva accarezzato «l'ideale di un'arte genovese, quando invece del regionalismo era di moda l'internazionalismo». Grosso era stato chiamato nell'Ufficio Belle Arti proprio da Poggi nel 1908.

Sul C.A.I. e le raccolte naturalistiche, si veda l'*Annuario* del 1914 (notizie storiche sulla sezione ligure). Sulle gite naturalistiche promosse dalla Società Ligustica di Scienze naturali e geografiche dopo il 1890, C. MARTINI, *Relazione di una gita alle cave di ardesia di Cogorno*, in «Atti della Società Ligustica di Scienze naturali e geografiche», VII (1896), pp. 220-27. Sul contributo di Issel, A. ISSEL, *Il Finalese e le sue caverne*, Milano 1918 (pubblicato nella «Rivista mensile del Touring Club Italiano», maggio-giugno 1918).

Sulle guide e i manuali di Issel, si veda specialmente il *Memoriale per gli alpinisti in Liguria*, ristampato col titolo *Osservazioni e raccolte da farsi in escursione*, come appendice a G. DELLEPIANE, *Guida per escursioni nelle Alpi ed Appennini Liguri*, Genova 1896². Lo scopo doveva essere anche quello di «formare presso il Club Alpino una raccolta di quanto v'ha di più caratteristico nei manufatti in uso presso gli alpigiani». La *Guida* di Dellepiane aveva anche altre appendici naturalistiche a cura di G. ROVERETO, O. PENZIG, R. GESTRO e G. RAFFAELLI. Nel 1913 e nel 1914 l'*Annuario* pubblica scritti di Issel e Gestro sulle osservazioni e le raccolte naturalistiche. Issel è autore di altri saggi pubblicati col titolo *Istruzioni scientifiche per viaggiatori*, in «Rivista Marittima», giugno-luglio 1874; *Istruzioni per le osservazioni geologiche e paleontologiche*, Genova 1880; *Istruzioni scientifiche per viaggiatori*, in «Annali di Statistica», Roma 1881; *Istruzioni per fare raccolte ed osservazioni mineralogiche*, Roma 1881. Si veda anche Istituto Mazziniano, *Carte Issel* 114/25707: «Istruzioni per l'esplorazione delle caverne». Il problema dei legami tra osservazione-raccolta sul terreno e classificazione nei ga-

binetti scientifici è posto da B. LATOUR, *Comment redistribuer le Grand Partage?*, in « Revue de synthèse », 110 (1983), pp. 202-236.

Sulla « scuola pratica di preparazione per i viaggiatori », Istituto Mazziniano, *Carte Issel* 116/26727, con i programmi dei corsi.

Il gusto letterario di Issel è attestato da: A. ISSEL, *In vacanza. Gite e studi*, Roma s.d. (1902); *Fra le nebbie del passato. Caccie, battaglie e amori degli antichi liguri*, Bologna 1902; e soprattutto *Scene preistoriche*, estratto dal periodico « Il Volere », che si pubblica in Montegorgio - Marche - Anno II°. Fascicolo I°. 1879. Sul positivismo naturalistico in Liguria e sul mito contiguo della « ligusticità » a fine Ottocento (che peraltro tocca solo marginalmente Issel), si veda E. GRENDI, *Storia di una storia locale* cit.

Sul nuovo Museo di Storia Naturale “Giacomo Doria”, alcuni cenni di in R. GESTRO, *Il primo cinquantennio del Museo Civico di Storia Naturale di Genova*, Genova 1926; L. CAPOCACCIA - R. POGGI, *Short History of the Museo Civico di Storia Naturale “Giacomo Doria” in Genova*, in « Archives of Natural History », XI (1982), pp. 107-122. Sulla costruzione del Museo, alcune notizie in ASCG, *Verballi del Consiglio Comunale*, 1904, p. 737. Sull’apertura del Museo, *Atti della Società Italiana per il Progresso delle Scienze, VI Riunione*, Genova 1912. Le relazioni del direttore Oscar de Beaux sull’attività del Museo, pubblicate negli « Annali », documentano le acquisizioni e i rapporti con altre istituzioni negli anni 1935-1941.

Sui materiali delle mostre per il IX Congresso Geografico Italiano, *Atti del IX Congresso Geografico Italiano*, Genova 1927, vol. III (cataloghi); le norme per la preparazione delle mostre nel vol. I. Si veda ora M. QUAINI, *La geografia: una disciplina all’incrocio delle scienze naturali e umane, in Tra i palazzi di via Balbi. Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia*, a cura di G. ASSERETO, Genova 2003 (Fonti e Studi per la storia dell’Università di Genova, 5; anche in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », n.s., XLIII/2) pp. 229-236.

Sulle raccolte cartografiche, P. REVELLI, *Il Palazzo Bianco del Comune di Genova e le sue collezioni cartografiche*, in *Atti del VIII Congresso Geografico Italiano*, II, 1921.

Sulle origini del Museo Navale, S. RANIERI, *La R. Scuola Navale Superiore di Genova. Note storico-critiche*, Genova 1898; sulle collezioni di Garelli, *Catalogo generale*, 1925; si veda ora la tesi di laurea di Patrizia Scardino, *Rappresentazione cartografica al museo. Il caso del Museo Navale di Genova*, Università degli Studi di Genova, a.a. 2002-2003. Su questo tema, ringrazio Vilma Borghesi che con grande liberalità mi ha fatto consultare i suoi appunti di ricerca.

Sulla rete dei musei alla fine degli anni venti, *La Vita Genovese nell’anno 1929*, in « Rivista municipale », X (1930), alla voce Musei e Gallerie.

Per le notizie sulle collezioni d’Albertis, ringrazio Vittorio Tigrino che mi ha dato preziose informazioni sulla base della sua attività di riordino dell’archivio. Sulle prime celebrazioni retoriche di D’Albertis, *Ardita Gente Ligure: Enrico Alberto D’Albertis*, Genova 1935.

Sul programma di Nino Lamboglia, gli interventi in « Rivista Ingauna e Intemelia », III (1937)-VII (1941). Su ligurismo e romanità rinvio al mio saggio *Idolum tribus. Il ligurismo tra storia e mito*, in *I Liguri*, catalogo della mostra, Genova 2004.

Sui Musei ingauni, M. MALOBERTI - A. ONETO, *La formazione dei Musei Ingauni*, in *Aspetti del patrimonio culturale ligure* cit., pp. 233-251.



Figura 1 - Sala centrale del Museo geologico. Da A. ISSEL, *La Villetta Di Negro e il Museo geologico*, Genova 1914, p. 16.

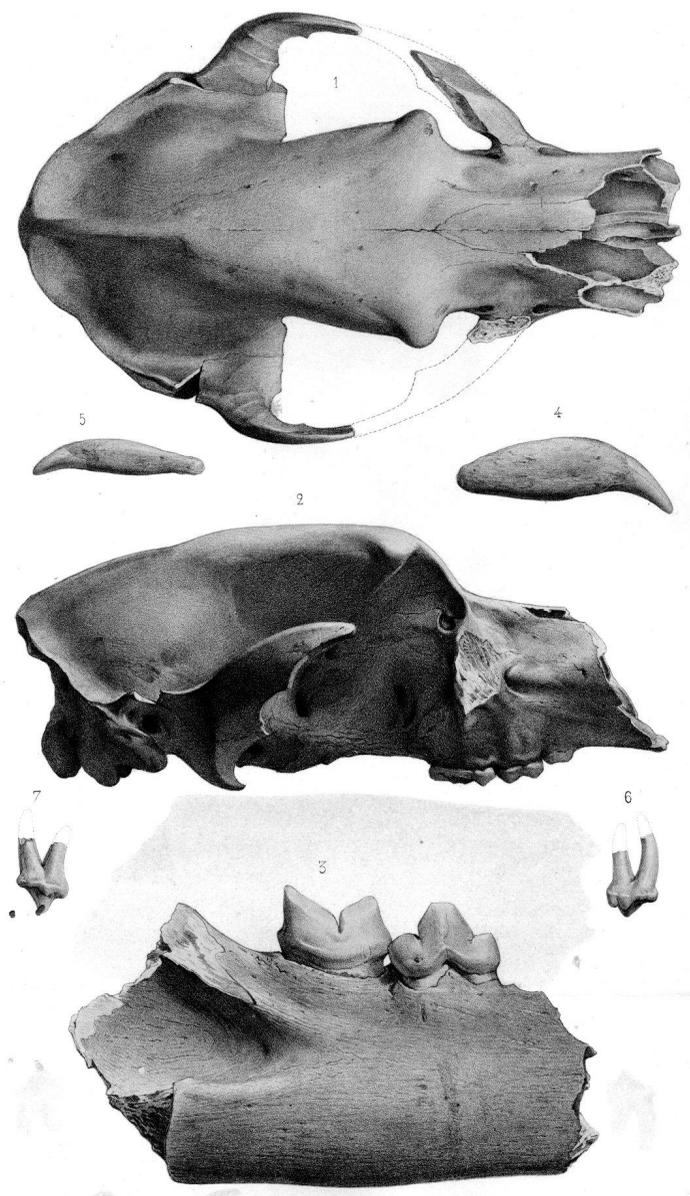


Figura 2 - Cranio di *Ursus spelaeus*. Da A. ISSEL, *Nuove ricerche sulle caverne ossifere della Liguria*, Roma 1878, tavola V.

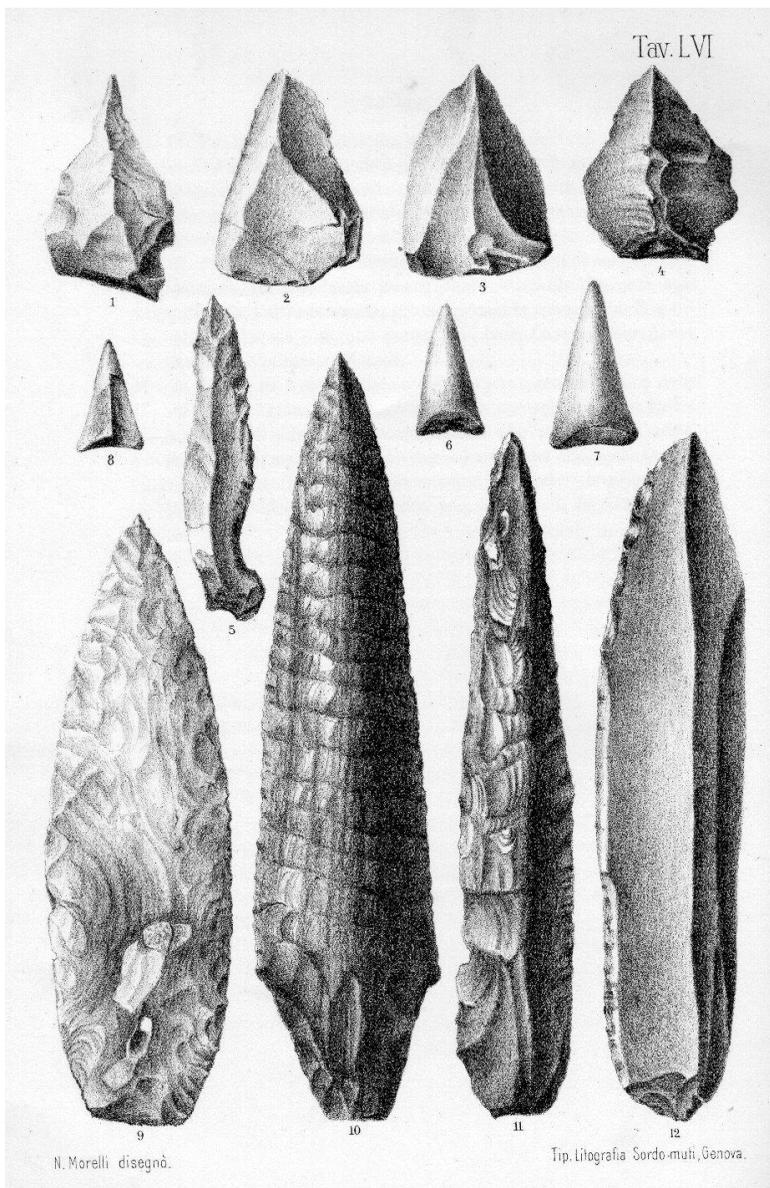


Figura 3 - Punte di freccia, età neolitica (collezioni Perrando e Rossi). Da N. MORELLI, *Iconografia della preistoria ligustica*, Genova 1901, tavola LVI.

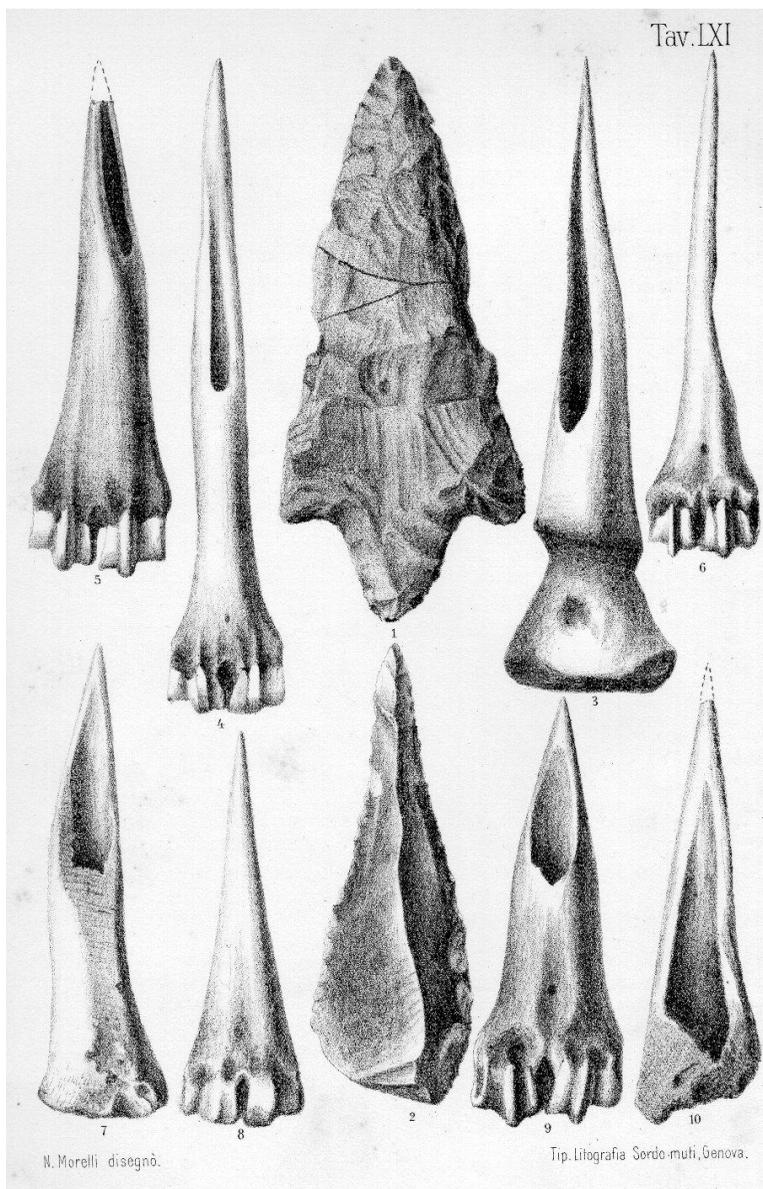


Figura 4 - Ponte di lancia, età neolitica (collezioni Perrando, Morelli e Rossi). Da N. MORELLI, *Iconografia della preistoria ligustica*, Genova 1901, tavola LXI.

Vita e cultura musicale a Genova e in Liguria (secoli XIII-XIX)

Maria Rosa Moretti

I. Secoli XIII-XV

1. *Musica sacra e devozionale*

Il rapporto privilegiato e istituzionale che il canto ha sempre avuto con la liturgia fa sì che anche a Genova la vita musicale dei secoli XIII-XV si realizzi principalmente nella cattedrale, nelle chiese capitolari e nelle collegiate. La ricostruzione di tale realtà è tuttavia legata solo a testimonianze indirette e alla storia delle chiese nelle quali il canto, parte integrante dell'Ufficio Divino, è particolarmente curato in quanto elemento di qualificazione, richiamo per i fedeli e diletto per gli ascoltatori. Quanto detto si adatta perfettamente alla cattedrale di S. Lorenzo, dove la qualifica di *magister scholarum* compare nel 1111; è interessante osservare l'atteggiamento dei fedeli i quali, ogniqualvolta rilevano lo scadimento dell'Ufficio, riducono le offerte destinate al mantenimento dei canonici ad esso preposti. A vigilare sul buon andamento e sul decoro del culto è soprattutto l'autorità religiosa; nel 1178 l'arcivescovo Ugo della Volta disciplina la vita canonica e ribadisce l'obbligo della partecipazione al canto dell'Ufficio; nuove norme statutarie, soggette a periodici aggiornamenti, compaiono poi a partire dal secolo XIII quando ai canonici – tra i quali il *prepositus* «qui [...] sit sacerdos et habeat curam chori» – si affiancano i mansionari la cui nomina è condizionata dalla provata perizia nel canto.

Nella cattedrale genovese il culto acquista nuovo prestigio con l'inizio del secolo XIV: regolarità, dignità e bellezza sono ora garantiti dal canonico Bertolino Fieschi il quale nel testamento del 1313 dispone un lascito per l'istituzione di una scuola nella quale due cappellani educino i fanciulli ed insegnino loro a leggere e cantare. Da questo momento i libri del massaro registrano generici pagamenti al maestro e ai cantori, e forse a questa scuola si riferiscono i libri e i *baculi* [...] *pro cantoria* segnalati in un inventario della

cattedrale del 1386. Alla metà del secolo XIV risale poi la presenza di un gruppo di undici cantori divisi in *inferior vox* e *superior vox* tra i quali *Joanes de Casteletto* (da intendersi come frate del convento francescano di Castelletto) che Remo Giazotto identifica in *Johannes de Janua*, l'autore della ballade *Une dame requis* e del virelai *Ma douce amour* contenuti nel codice modenese α. M. 5. 24. Oggi questa identificazione è messa in dubbio da altri studiosi del codice estense; in particolare Michael P. Long ritiene che *Johannes de Janua* corrisponda al frate che con questo nome è citato in un elenco del 1385 relativo al convento agostiniano di S. Spirito in Firenze. Al di là di una identificazione ancora incerta va comunque considerato il valore delle composizioni, in grado di far emergere la vena melodica del *cantus* malgrado il tecnicismo tipico dello stile francese di fine secolo.

A rendere più decorosa l'organizzazione musicale contribuisce anche l'autorità civile. Nel 1216 il Comune destina alla cattedrale sei suonatori di tromba giunti dalla corte del Monferrato e nel 1391 i Salvatori del Porto e del Molo, i magistrati responsabili della manutenzione della cattedrale, incaricano fra Cristoforo *de Castronovo* della costruzione di un organo da collocarsi sul transetto in *cornu evangelii*. A questo periodo risalgono gli *exitus* della masseria i quali, sebbene i primi statuti capitolari non prevedano l'assunzione di un organista, riportano con una certa continuità i pagamenti a *pulsatores et cantores*. Sarà compito dei Padri del Comune, succeduti ai Salvatori del Porto e del Molo, garantire l'efficienza dello strumento e l'impiego di abili organisti. Anche il luogo dove i canonici e i cappellani si dispongono per cantare è oggetto di attenzione: nel 1514 la realizzazione del coro ligneo – con incisioni raffiguranti libri e strumenti musicali – è affidata ad Anselmo de' Fornari.

Nelle collegiate e nei monasteri il servizio liturgico è garantito principalmente dai cappellani e dai monaci: Salimbene da Parma ricorda i cantori attivi nel convento di S. Francesco di Castelletto – frate Martino e frate Enrico *de Bobio* – e secondo fonti del tardo Duecento la capacità di leggere e cantare è condizione indispensabile per entrare nel monastero di S. Siro. Talvolta il servizio liturgico si giova della presenza di cantori particolarmente esperti quale Robaldo, «cantore di Novara», che nel 1190 presta la sua opera in S. Maria di Castello e in S. Lorenzo e tiene scuola di canto. L'abbondanza dei libri corali inventariati – alcuni dei quali prodotti in centri scrittori locali – e i manoscritti musicali ancora oggi conservati nelle biblioteche capitolari e nei monasteri confermano l'importanza assunta dalla

musica nelle principali chiese di Genova e della Liguria. Piccola parte, comunque, di un più ampio patrimonio impiegato quotidianamente e formatosi lungo i secoli; l'evolversi delle situazioni religiose e liturgiche locali trova conferma nelle correzioni, aggiunte, integrazioni ed inserzioni di nuove carte. Il più antico documento musicale è l'antifonario conservato nella chiesa di S. Maria delle Vigne nel quale sono aggiunte inserzioni paraliturgiche ed extraliturgiche quali un tonario per l'apprendimento dell'arte musicale. Sebbene ascrivibile a un ambiente ecclesiastico e culturale diverso da quello genovese, nei secoli XII-XIII l'antifonario fu utilizzato nell'antica chiesa delle Vigne.

Se da una parte si assiste a un impegno volto a conferire decoro alla liturgia, l'introduzione di canti profani e di strumenti musicali diversi dall'organo porta presto a una corruzione denunciata dalle autorità religiose. Tale fenomeno riguarda inoltre e in particolare il repertorio devozionale, nel quale la contaminazione tra sacro e profano – anticipazione della pratica del travestimento spirituale o *contrafactum* particolarmente sviluppato a Genova nei secoli della Riforma Cattolica – trova importanti esempi. Al 1269 risale il canto di crociata *I Xzeneijzi cum Maria*, scoperto da Giazotto nella biblioteca delle Missioni Urbane di Genova, il cui testo reca l'indicazione « Se canta supra sonum de straboto *Domne alantor me prend'amor* »; entro i primi decenni del secolo XIV va collocata la *Cantione de Beata Virgine* dell'Anonimo Genovese *Ave celi regina* da intonarsi « secundum sonum de l'Alegra Montanina ». Al Medio Evo sono infine riconducibili le prime laudi delle confraternite. Dei numerosi versi pervenuti non abbiamo la melodia, ma la presenza del canto trova conferma nella lauda *De Nativitate Beate Marie Virginis* che recita « Bem se demo alegrare en questa festa de Maria / E a so honor cantare canti de melodia ». Musica vocale e strumentale accompagnano poi le *cantegore*, canti religiosi a carattere paraliturgico ricordati soprattutto per Savona perché proibite dal sinodo diocesano del 1270, nonché le processioni delle *casacce*, con la ricca presenza di laudi e brani strumentali.

Verso la fine del secolo XV lo sviluppo della musica polifonica all'interno della liturgia e il diffondersi in Europa delle cappelle musicali portano la cattedrale genovese a dotarsi di un autonomo servizio corale. Nel 1494 il doge arcivescovo Paolo Campofregoso istituisce una cantoria con la quale intende assicurare alla cattedrale la continuità nel canto liturgico e un dignitoso servizio corale, nonché mettere le basi per la costituzione di una cappella per il canto polifonico. La cantoria poggia su una scuola e prevede l'impiego di un *cantor* e quattro *pueri* i quali vengono istruiti nel canto fermo

e in quello figurato. Per definire i termini tecnici Campofregoso affida l'incarico al Capitolo, il quale a sua volta delega Nicolò Fieschi. Le norme generali riguardano i doveri del *cantor* e dei fanciulli e le spettanze economiche: compito della cantoria è di partecipare quotidianamente, e soprattutto nei giorni festivi, alle funzioni diurne e notturne; compito del Capitolo è di provvedere al suo mantenimento, assegnare al *cantor* e ai *pueri* una stanza per abitazione e garantire ai fanciulli, soprattutto se poveri, vestiti e calzature idonee. A governare la nuova istituzione viene nominato fra Basilio *de Chunis* del convento di S. Bartolomeo degli Armeni, già superiore generale dell'ordine di san Basilio e procuratore del convento milanese. Sulla musica polifonica eseguita nella cattedrale e su quella interpretata dagli organisti nelle varie chiese cittadine sono possibili solo ipotesi tratte dalla conoscenza delle forme dell'epoca e della pratica esecutiva: messe e mottetti polifonici, elaborazioni strumentali di forme severe, forme di carattere libero ed improvvisativo dove possono emergere le qualità virtuosistiche dell'esecutore. Tra il 1477 ed il 1478 si dovettero ascoltare – dirette probabilmente dallo stesso autore – composizioni del lodigiano Franchino Gaffurio, chiamato a Genova da Prospero Adorno per dedicarsi all'insegnamento dell'arte musicale. Gaffurio rimane in città un solo anno componendo canzoni e madrigali d'occasione oggi perduti, ma i suoi insegnamenti dovettero interessare a lungo i Genovesi poiché tra i pochi libri musicali conservati nelle biblioteche cittadine vi sono i trattati del teorico lodigiano.

2. *Musica profana e strumentale*

«Genova accolse un'infinità di giullari, o buffoni, chiamati *ioculatores*». Così si esprime Arturo Ferretto ricordando i nomi di alcuni di essi provenienti da città e regioni diverse e attivi a Genova dalla fine del secolo XII. Ma Genova e la Liguria sono soprattutto meta prediletta dei trovatori che diffondono in Europa il gusto letterario elaboratosi negli ambienti cortigiani della Francia meridionale; basti pensare a Raimbaut de Vaqueiras che durante il viaggio verso la corte di Bonifacio di Monferrato sosta in città dove con ogni probabilità fa ascoltare i suoi canti. Alcuni decenni dopo, con l'attività di Percivalle Doria, Luca Grimaldi, Giacomo Grillo, ma soprattutto Bonifacio Calvo e Lanfranco Cigala, Genova diventa uno dei centri più importanti della produzione poetica provenzale. Sebbene non ci sia pervenuta nessuna delle loro melodie, la pratica musicale è senza dubbio presente: lo prova una rima di Cigala nella quale è dichiarato l'intervento di cantori:

«E·il mot chantan e·l chanz per acordansa». D'altronde è noto che la letteratura trobadorica costituisce un prodotto di poesia e musica praticamente inscindibili: «La strophe sans la musique est un moulin sans eau» afferma Folchetto di Marsiglia, il trovatore sulle cui origini genovesi ancora oggi si discute nonostante le preziose testimonianze. Petrarca nei *Trionfi d'amore* afferma che Folchetto «a Marsilia il nome ha dato et a Genova tolto» e Federico Fregoso, interrogato da Pietro Bembo sulla parte avuta dagli italiani che «scrissero e poetarono provenzalmente», sostiene che quantunque Folchetto «di Marsiglia chiamato fosse» ciò avviene «non perché egli avesse origine da quella città, che fu di padre genovese figliuolo, ma perché vi dimorò gran tempo».

Il crescente favore nei confronti della lirica provenzale e più in generale della musica profana trova nell'Anonimo Genovese un'aperta condanna che coinvolge l'abitudine di ascoltare musica profana piuttosto che recarsi alla spiegazione del Vangelo. Il poeta genovese inserisce riferimenti musicali legati ad avvenimenti popolari («zoghi e convii e jugorar / en instrumenti per sonar») e di corte («omi de corte e sonaor / con sivoreli e tanbor»), e individua nella morte dell'uomo il dramma dell'impossibilità di ascoltare musica: «Or son andai li lor tanbuti, / li xivoreli e li fraúti; / li strumenti e jugorai tuti / alantor son fatti muti [...] ni vego, in quello scoto, / usar solazo ni stramboto».

Numerosi sono gli atti pubblici con la registrazione di pagamenti a trombettieri *cum caramellis* e riferimenti a suonatori di tamburo e di viole, e numerose sono le cronache che riferiscono dell'impiego di canti e di suoni: nel 1244 Innocenzo IV fu accolto «turbis plaudentibus, tubis clangentibus, tympanis et cymbalis et diversis generibus musicorum sonantibus, pueris quoque cantantibus, et psallentibus». La presenza di strumenti musicali negli inventari di notai, sacerdoti ed insegnanti, evidenzia poi il loro impiego anche da parte dei privati i quali si dilettono a far vibrare le corde dei loro strumenti.

L'esistenza di una primordiale vita musicale a servizio del palazzo comunale è rintracciabile dai primi anni del secolo XIII quando i responsabili della città provvedono al decoro delle cerimonie religiose cittadine mediante l'assunzione di suonatori di viola, flauto e tromba fatti giungere appositamente dal vicino Monferrato. Agli inizi del secolo XV nella cappella è collocato un organo fabbricato da Benedetto Agnesia, ed una società di trombettieri, probabilmente a servizio del Palazzo, si riunisce in un locale situato

presso la chiesa della Maddalena. Per avere una vera e propria cappella musicale a servizio del doge occorre attendere ancora un secolo; nel frattempo in un pagamento del 1456, esaminato da Giazotto, sono segnalati i nomi di nove musicisti, alcuni di origine fiamminga. Tra essi *Antonius de Janua cantor magiscolae in palacio*, che Giazotto identifica in *Antonius Janue*, l'autore di pregevoli composizioni sacre nello stile di Dufay, conservate in una delle più importanti fonti di musica sacra della metà del secolo XV. La coincidenza dei due nomi nella stessa persona non è però automatica: Giulio Cattin ritiene infatti che l'espressione *Antonius Janue*, che si legge sui codici per lo più senza segni di abbreviazione (Firenze, Biblioteca Nazionale, Magl. XIX 112 bis; Firenze, Opera di S. Maria del Fiore, 21; Montecassino, Archivio dell'Abbazia, 871), non debba sottintendere «da Genova», indicazione che avrebbe dovuto esprimersi con *Januensis*. Un *Antonius de Janua* – sacerdote «conductus pro cantore ad docendum clericos» – è comunque attivo negli anni sessanta nella cattedrale di Ferrara, e forse in lui è riconoscibile il *cantor magiscolae in palacio* che opera a Genova alcuni anni prima.

Con il passaggio al secolo XVI la musica profana acquista sempre maggiore importanza. Si fa strada il riconoscimento sociale e artistico dell'esecutore vocale e strumentale che diventa uno dei personaggi centrali della vita delle corti rinascimentali. Baldassarre Castiglione nel *Cortegiano* scrive una delle pagine più significative al riguardo affidando ai genovesi Ottaviano e Federico Fregoso il discorso sulla musica. Il perfetto uomo di corte deve essere esperto nella musica e deve saper suonare vari strumenti perché in essi trova il sollievo dalle fatiche nelle corti, e perché con la musica «molte cose si fanno per satisfar alle donne, gli animi delle quali, teneri e molli, facilmente sono dall'armonia penetrati e di dolcezza ripieni». A Federico, cui è affidato il compito di provare l'efficacia della musica sull'animo umano ed esprimere il pensiero sullo stile del canto ritenuto più efficace, sono attribuite le parole più note, riferite alla superiorità del canto solistico:

«Bella musica parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo, e con molto maggior attenzion si nota ed intende il bel modo e l'aria non essendo occupate le orecchie in più che in una sol voce, e meglio ancor vi si discerne ogni piccolo errore; il che non accade cantando in compagnia perché l'uno aiuta l'altro. Ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole, che è gran meraviglia» [Libro II].

Ed infine, parlando di musica strumentale, Fregoso dimostra una non comune conoscenza pratica e teorica sull'accordatura delle tastiere che «hanno le consonanze molto perfette e con facilità vi si possono far molte cose che empiono l'animo di musical dolcezza». Violini, liuti, chitarre sono gli strumenti prediletti dai Genovesi e sono quelli che troveremo impiegati sino al secolo XIX con musicisti di fama internazionale come Dalla Gostena e Molinaro, Paganini e Sivori.

II. Secoli XVI-XVII

1. *Le cappelle polifoniche*

Riferimenti alla cantoria fondata nel 1494 da Paolo Campofregoso per la cattedrale di S. Lorenzo compaiono saltuariamente per circa venti anni per poi confondersi con quelli riguardanti la cantoria istituita da Lorenzo Fieschi, vescovo di Mondovì e *magiscola* della cattedrale: con la bolla di papa Leone X del primo dicembre 1517 ha inizio la storia della più importante cappella musicale genovese, che vedrà alla sua direzione importanti musicisti e contribuirà alla formazione di una scuola musicale genovese.

Secondo le disposizioni di Fieschi la cantoria è formata da sei sacerdoti per le parti di tenore, alto e basso, e otto *pueri*, per la parte del *cantus*, dotati di voce sonora e in grado di eseguire il canto monodico e figurato (1518-1519): in occasione delle principali liturgie, accuratamente elencate nei primi Ordineamenti, l'esecuzione polifonica alternata al canto gregoriano avrebbe infatti conferito maggiore solennità alle funzioni della cattedrale. Inizialmente la guida della cantoria è affidata a uno dei suoi membri, ma presto compare la figura del maestro di cappella il quale deve essere sacerdote o divenirlo entro un anno, poiché tra i suoi doveri vi è anche quello della quotidiana celebrazione della messa. Per dare stabilità e continuità al gruppo vocale il maestro di cappella ha inoltre l'obbligo del mantenimento di un ragazzo cui insegnare l'arte musicale. Nei decenni successivi le difficoltà legate al reperimento di cantori con le caratteristiche richieste sono superate grazie alla concessione di papa Clemente VII di assumere, con uno stipendio decurtato di un terzo, fanciulli non ancora istruiti nel canto (1525). Così le nomine a maestro di cappella del veronese Vincenzo Ruffo (1544) e dei piemontesi Andrea Festa (1552) e Antonio Dueto (1576) – tutti laici ad eccezione del Dueto – sono indicative della mancanza in Genova di sacerdoti o laici in grado di svolgere il compito di maestro di cappella e di insegnante.

Anche all'organo siedono esecutori non genovesi, ricordiamo il fiammingo Pietro *Van den Drieschese* e il parmense Orazio Briolano che all'impegno organistico svolto dal 1563 al 1601 unisce un'attività didattica prevalentemente tastieristica: la sua scuola è dotata di tre cembali, sei arpicordi e un organo. Nel frattempo l'attenzione per una liturgia in grado di rispondere alle esigenze e al decoro della cattedrale trova sostegno nel mecenatismo del canonico Bartolomeo Maineta e di Giovanni Senarega, fratello del futuro doge Matteo. Il primo nel 1523 dispone un lascito a favore di «un musico esperto nel suonar d'organo», il secondo con il testamento del 1579 dota la cattedrale di uno strumento da collocarsi in *cornu epistole*, di fronte a quello che a metà del secolo XVI era stato costruito dal bresciano Giovanni Battista Facchetti. Lo strumento, realizzato dal pavese Giuseppe Vitani, viene completato nel 1604.

La situazione cambia radicalmente negli anni ottanta del Cinquecento col ritorno a Genova di Giovanni Battista Dalla Gostena, musicista formatosi nella corte viennese alla scuola del fiammingo Filippo de Monte e che ora, con la nomina alla direzione della cantoria (1584) e l'attività di compositore ed insegnante, dà inizio al secolo forse più interessante della vita musicale genovese. Dalla Gostena ha una vita travagliata: nel 1584 prende gli ordini minori ma non raggiunge il sacerdozio; nel 1589 viene licenziato dall'incarico di dirigere la cantoria per motivi forse riconducibili a generiche incomprensioni a cui fa cenno nella dedica al *Secondo libro di canzonette*; quindi nel 1593 viene ucciso per cause delineate nel sottotitolo di una poesia a lui dedicata da Gabriello Chiabrera: «Gli amori lascivi condurne a fini infelici». Importanti sono i rapporti instaurati con personalità della cultura genovese – Angelo Grillo, Bernardo Castello e lo stesso Chiabrera – e soprattutto con l'allievo più famoso, il nipote Simone Molinaro, il quale in più occasioni dichiara la stima e la riconoscenza verso lo zio e la volontà di seguirne i precetti. Attraverso Molinaro l'insegnamento di Dalla Gostena passa ai più importanti musicisti attivi nelle cappelle musicali genovesi del Seicento.

Negli ultimi decenni del Cinquecento la musica composta a Genova o per Genova è essenzialmente profana e liutistica sebbene prodotta da musicisti attivi nella cattedrale. Canzonette e madrigali sono composti da Duetto, Dalla Gostena e Molinaro su testi poetici di Petrarca, Ariosto, Bembo, Strozzi e Guarini nonché su rime dei liguri Chiabrera, Ansaldo Cebà e Gio. Michele Zoagli. Soprattutto le liriche del Tasso assumono un particolare significato in quanto musicate solo o per la prima volta da autori genovesi. Si

nota inoltre l'attenzione per le liriche riferite alla corte ferrarese (in particolare al canzoniere dedicato a Lucrezia Bendidio) e al gruppo di ottave della *Gerusalemme liberata* che descrivono il palazzo di Armida, ottave ricche di riferimenti musicali che offrono al compositore molte occasioni per "dipingere" con i suoni parole e concetti. Decisamente contenuta la produzione sacra, limitata ad alcuni mottetti di Dalla Gostena, editi in raccolte di primo Seicento, e ad un volume di mottetti di Simone Molinaro. Per quanto riguarda la musica per liuto è d'obbligo il riferimento all'*Intavolatura* pubblicata nel 1599 da Molinaro e contenente anche pagine di Dalla Gostena; il valore di quest'opera e dei suoi aspetti costruttivi e stilistici è unanimamente riconosciuto.

Dagli inizi del secolo XVII la cattedrale si serve di forze locali. Ai due organi siedono Lelio Rossi – coadiuvato per un certo tempo dal nipote Michelangelo – e Giovanni Battista Strata, mentre la cantoria è affidata dal 1601 alle cure di Molinaro. Immediate sono le richieste che Molinaro inoltra ai Padri del Comune per ottenere un ampliamento dell'organico; anche in ambito sacro sono ormai irrinunciabili gli strumenti a fiato, già introdotti da Dalla Gostena ed impiegati soprattutto quando la cappella di Palazzo interviene nelle funzioni della cattedrale. Nel 1602 Molinaro suggerisce un complesso costituito da un insieme vocale-strumentale (quattro *pueri* per la parte del canto e nove cantori per quelle di alto, tenore e basso, con l'aggiunta all'organo di un cornetto e due tromboni) in grado di realizzare esecuzioni poliorali e concertanti.

Molinaro è una delle figure più interessanti del panorama musicale genovese: direttore della cantoria di S. Lorenzo e, come vedremo, di quella di Palazzo; proprietario della tipografia affidata a Francesco Castello ed operante a Loano dal 1617 al 1620; organizzatore di una scuola di musica ricordata anche per il favore ottenuto a Roma nel 1618 e lasciata in donazione al figliastro Giovanni Battista Aicardo; insegnante di allievi privati tra i quali il cantante Paolo Francesco Bordigone e il futuro maestro di cappella a Palazzo Giovanni Stefano Scotti. Molinaro inoltre è apprezzato compositore di musica sacra, profana e strumentale e favorisce la divulgazione delle opere dei musicisti genovesi, da quelle dello zio Dalla Gostena a quelle di Leonardo Levanto, Giovanni Battista Aicardo e Giacomo Antonio Peisano. Molinaro è poi editore dei *Sei libri di madrigali a cinque voci* di Carlo Gesualdo (Pavoni 1613), pubblicazione nota alla storia della tipografia musicale perché riporta in partitura – sistema di scrittura non ancora utilizzato con regolarità nel-

l'ambito della musica vocale – l'*opera omnia* profana del Principe di Venosa. Molinaro è consapevole dell'importanza di quanto sta realizzando: mettere in partitura composizioni polifoniche facilita la comprensione della tecnica costruttiva e stilistica e induce, secondo l'espressione dello stesso Gesualdo, « a meraviglia dell'arte sua ». Il risultato dell'operazione è una edizione pregiata e molto corretta sia nel testo che nella musica; essa fu probabilmente utilizzata nelle scuole genovesi contribuendo a diffondere lo stile tendente all'espressività e al cromatismo che ritroveremo nella produzione vocale e tastieristica di Michelangelo Rossi. Infine Molinaro è autore di *contrafacta* polifonici, termine che indica la trasformazione di composizioni profane in composizioni sacre mediante la sostituzione del testo: le sue *Fatiche spirituali* attestano una profonda conoscenza del repertorio madrigalistico, e, come i nuovi testi sono costruiti combinando liberamente frasi bibliche, devozionali o ecclesiastiche, così la musica è modificata liberamente ampliando o diminuendo i valori delle note, inserendo suoni al fine di rendere gli episodi melodicamente più interessanti e talvolta realizzando una nuova voce attraverso un'accurata redistribuzione del materiale musicale delle voci originali. Poche invece le notizie sulla sua vita: presi gli ordini minori, nel 1598 è tra i cappellani della Massa di S. Lorenzo, incarico dal quale è licenziato l'anno successivo forse perché non raggiunse lo stato sacerdotale; nel 1615 sposa Geronima de Franchi.

Con Molinaro, Rossi e Strata le possibilità esecutive si fanno più varie e complesse: i cambiamenti stilistici sono evidenti nelle composizioni che contemplano l'impiego del basso continuo da parte di numerosi strumenti che « ne' concerti vengono a sostentar le voci e far maggior pienezza et unione nella musica ». Per agevolare la realizzazione del basso continuo Strata fornisce suggerimenti utili ancora oggi per una corretta prassi esecutiva; in particolare raccomanda di fare attenzione « alle legature, alle quinte, o seste maggiore, o minore » e consiglia di non « toccarle » fino a quando non si sia certi che l'impiego di quegli intervalli non provochi dissonanza con le altre parti; lapidario conclude « più presto che scordare si servino del tacere ».

Sono questi gli anni di una più estesa partecipazione della cantoria alle manifestazioni civili che vanno dalla visita di personalità al Sacro Catino alle incoronazioni dogali. In questi casi la contemporanea presenza della cappella di Palazzo rende possibili esecuzioni a più cori e l'impiego di un maggior numero di strumenti concertanti. I segni di una importante crisi si riconoscono nel licenziamento di Molinaro avvenuto nel 1617 e in quello, a

distanza di un solo mese, del suo successore Giovanni Paolo Costa: difficile immaginare le cause che portano a questo rapido avvicendamento e alla preferenza accordata a Lorenzo Pecchieto, un musicista di cui ben poco si conosce. Per circa vent'anni inoltre non abbiamo notizie sulla formazione della cantoria; solo nel 1640 la nomina del conventuale Carlo Abbate sembra portare nuovo vigore, ma dalla metà del secolo XVII la cantoria attraversa un periodo sempre più difficile. Nonostante vi operino musicisti di valore come i milanesi Egidio Maria Biffi, autore di oratori, mottetti e delle *Regole per il contrappunto*, e Agostino Guerrieri, autore di *Sonate* per violino, il Seicento si chiude senza ritrovare lo splendore degli anni di Dalla Gostena e Molinaro.

L'esempio della cantoria di S. Lorenzo porta altre chiese cittadine a dotarsi di strumenti e cappelle musicali. Il desiderio di arricchire le funzioni religiose è spesso legato a occasioni devozionali: nella collegiata di Nostra Signora delle Vigne è per il culto di un'antica immagine della Madonna col Bambino che un gruppo di nobili istituisce un'apposita cantoria di musicisti attivi in altre cappelle cittadine, mentre nella chiesa della Maddalena è l'intitolazione di una cappella a Nostra Signora di Loreto che spinge Ottavio Centurione all'acquisto di un «organetto» da utilizzare nelle pratiche di devozione. Compositori di un certo rilievo operano nel convento di S. Francesco di Castelletto, dove nel 1615 è organista e maestro di cappella il vogherese Francesco Antonio Costa, autore di composizioni sacre e di una raccolta di *Madrigali e scherzi a voce sola*, e nella chiesa della Maddalena, curata dai padri somaschi, nella quale dal 1599 al 1603 è organista il bresciano Lodovico Beretta e dove, in periodi diversi, dimora Giovanni Battista Rossi, autore di scritti religiosi e filosofici ed importante teorico e compositore. Della sua produzione musicale solo l'*Organo de cantori* è legato a Genova: il trattato, edito a Venezia nel 1618 ma composto circa trent'anni prima, è dedicato al nobile Pietro Maria Gentile e contiene quattro canzoni strumentali omaggio ad altrettante famiglie dell'aristocrazia genovese: Gentile, Invrea, Serra, Grimaldi.

Nella chiesa di S. Ambrogio, nota come “chiesa del Gesù”, la presenza dell'organo e di una cappella musicale formata da «sedeci musici compresi in essi il maestro di cappella e tre *pueri*» è voluta dallo stesso promotore della costruzione della chiesa, Marcello Pallavicino. Ai fratelli del Pallavicino l'incarico di indicare i compiti dei musicisti, i tempi e i luoghi in cui avrebbero dovuto cantare, i rispettivi salari e il nome che avrebbe individuato la cappella musicale. La cappella, finalmente intitolata a sant'Agostino e alla beata Maria Maddalena, protettori dei genitori del Pallavicino, inizia

ad accompagnare la liturgia ben prima della sua ufficiale istituzione avvenuta nel 1619; a partire da questa data la chiesa, in virtù della sua contiguità con la cattedrale, è anche sede di solenni manifestazioni della Repubblica. Dalla metà del secolo XVII sono maestri di cappella Francesco Righi, Giovanni Maria Pagliardi e Pier Simone Agostini.

Anche i monasteri femminili svolgono un'intensa vita musicale, ricordata soprattutto per la raffinatezza delle esecuzioni: in S. Andrea si ascolta una monaca «che di gorga e di passaggi pretende di avvanzar tutte» e in S. Leonardo si ammira l'esecuzione vocale e strumentale di Laura Ferrabosco. Molte le cerimonie con l'impiego della musica, che in particolari occasioni si fa più ricca per la presenza di musicisti coi loro strumenti. All'interno dei monasteri vi sono vere e proprie scuole affidate a musicisti o a monache dotate e preparate che, in cambio dell'attività di insegnante, godono di condizioni particolari come l'esenzione dai lavori più umili e la possibilità di entrare in convento anche senza la dote. Non mancano infine compositori che dedicano le loro opere a monache genovesi, come le *Regole per il contrappunto* (Lucca 1711) dedicate all'allieva suor Teresa Violante Centurione da Antonio Filippo Bruschi, membro della Compagnia dei Musicisti, organizzatore e partecipe delle attività musicali cittadine.

Tra i movimenti religiosi che danno spazio alla pratica musicale ha particolare importanza a Genova la Compagnia della Dottrina Cristiana, il cui impegno è rivolto soprattutto ai fanciulli. Allo scopo di insegnare i primi rudimenti della fede, superando al contempo le incapacità di lettura tramite un apprendimento di tipo mnemonico, la Compagnia si avvale del canto. Occorre dunque una musica semplice che, benché polifonica, possa essere eseguita anche omofonicamente; occorrono testi strofici, in lingua italiana, strutturati in forme metriche simili in modo da consentire l'intonazione di un maggior numero di testi metricamente uguali. Da queste esigenze nasce la lauda polifonica la cui fortuna è legata al diffondersi delle scuole e alla pubblicazione dei libri della Dottrina Cristiana, molti dei quali corredati da semplici melodie. A questa produzione, simile a quella delle altre diocesi italiane, si affiancano pagine di invenzione testuale e musicale dovute all'interessamento del sacerdote Gerolamo Semino (*alias* Zanoni), il quale predispone numerosi testi – pubblicati in *Vita e Passione di N.S. Gesù Cristo* (Pavoni 1610) – da intonarsi sopra le coeve *Arie di musica* composte dallo Strata. Forme simili, ma esclusivamente monodiche, entrano a far parte dell'impegno religioso dei padri delle Scuole Pie; la testimonianza più viva è il

Salterio di cento cinquanta laudi spirituali edito a Genova nel 1675 a cura di padre Gabriele dell'Annunziata (al secolo padre Giovanni Francesco Bianchi), in cui si individuano melodie di origine profana. Infine un accenno alla musica nelle istituzioni caritative quali l'Opera voluta da Virginia Centurione Bracelli e l'Albergo dei Poveri. In esse il canto e il suono degli strumenti sono considerati mezzi importanti per la formazione spirituale e morale degli ospiti; per le due istituzioni Emanuele Brignole provvede alla costruzione di altrettanti organi.

Con il costituirsi di cappelle musicali nelle chiese cittadine e l'importanza assunta dalla cantoria della cattedrale la richiesta di musiche per il servizio liturgico si fa più pressante. L'impegno dei musicisti attivi in città è dunque di fornire composizioni che rispondano alle molteplici esigenze esecutive tenendo conto degli stili ormai consueti e delle caratteristiche delle cappelle a disposizione. Messe, salmi, litanie e mottetti polifonici o a voce sola, con o senza strumenti, sono composti da Strata, Giovanni Battista Aicardo, Leonardo Levanto, Giacomo Antonio Peisano, Francesco Antonio Costa, Andrea Bianchi, Giovanni Battista Rossi e Pagliardi, ma soprattutto da Molinaro.

2. *Musica per il doge*

La nascita della cappella musicale di Palazzo, intesa come un insieme di musicisti addetti stabilmente al servizio del doge e della Repubblica, risale alla metà del secolo XVI; l'8 giugno 1540 il Senato provvede infatti alla sua ufficiale istituzione pubblicandone i regolamenti.

La cappella, inizialmente formata da un ensemble di sei musicisti in grado di eseguire composizioni polifoniche e suonare «ogni sorta di strumento da fiato», deve intervenire in ogni evento gioioso o triste della Repubblica, salutare le autorità in visita a Palazzo, offrire giornalmente concerti sulla «ringhiera», accompagnare i cortei dogali, assistere alla quotidiana celebrazione della messa e partecipare alle più importanti cerimonie quali l'elezione ed incoronazione del doge. Nel rituale che tradizionalmente accompagna queste manifestazioni la musica «bella e copiosa di cornetti, tromboni e voci angeliche» conserva inalterata la sua simbologia; ad essa si chiede di essere espressione di solennità civile e religiosa, di accrescere la festa, lo spettacolo ed il prestigio della Repubblica.

L'interesse della Repubblica per questa istituzione è testimoniata dai successivi ordinamenti e riforme. Le novità più significative riguardano i

regolamenti del 1590: per la prima volta viene stabilita l'esistenza di un musico responsabile dello studio e della concertazione delle composizioni da eseguire, della custodia della stanza nella quale si effettuano le prove e della conservazione degli strumenti e dei libri acquistati dalla Camera. A lui è data l'autorità di concedere licenze e di segnare le assenze non giustificate, distribuendo tra i componenti la cappella musicale la metà delle somme trattenute ai musicisti assenti e tenendo per sé l'altra metà. L'esigenza di assicurare alla cappella maestri di rilievo e di grande esperienza è particolarmente sentita. Agli inizi dell'attività, quando si deve ricorrere ad assunzioni non genovesi, sono chiamati Ferdinando Pagano e Francesco Guami, già attivi alla corte di Monaco di Baviera ed in altre importanti cappelle italiane e straniere. Alla fine del 1595 l'incarico è affidato per circa trent'anni a Marco Corrado. Anche molti componenti della cappella provengono da altre città, ma è noto come lo scambio di musicisti fosse prassi comune in quanto consentiva di ricoprire ruoli sempre più prestigiosi e meglio retribuiti.

Col passaggio al nuovo secolo l'organico si amplia e raggiunge il numero di dodici esecutori, comprendendo voci (tra cui i *pueri*) e strumenti (ai fiati si aggiungono liuto, tiorba e violino). Ai musicisti eletti se ne possono aggiungere altri che operano gratuitamente in attesa che si liberi qualche "piazza". Anche se apparentemente il passaggio al nuovo secolo non sembra evidenziare novità di rilievo, la presenza di musicisti quali Molinaro (semplice "musico" dal 1608), Levanto, Aicardo e Giovanni Francesco Tagliavacca, rende la cappella seicentesca maggiormente qualificata rispetto a quella del secolo precedente; di questi musicisti infatti conosciamo anche un'attività compositiva.

Nel 1625 Molinaro è eletto alla guida della cappella; a ricoprire i ruoli nel frattempo rimasti vacanti sono nominati due musicisti-compositori, Giovanni Paolo Costa e Giacomo Antonio Peisano. La cappella è quindi ricca di personaggi importanti; tra questi il tenore Francesco Rubino, ricordato da Vincenzo Giustiniani per le qualità canore impiegate per allietare le conversazioni e le veglie che in Genova « più che altrove si costumano », e il liutista Gerolamo Gallo, proprietario di una scuola situata in piazza Banchi nella quale imparò a suonare il pittore Luciano Borzone, autore di un dipinto nel quale è forse individuabile il ritratto di Gerolamo Gallo in atto di suonare un arciliuto (tiorba), sulla cui tavola armonica si legge la sigla dell'autore dello strumento raffigurato: « MB », cioè Matteo Buchenberg. Con la morte di Molinaro, avvenuta nel maggio 1636, la direzione passa a Giovanni Paolo Costa e dopo di lui al fratello Giovanni Maria (1640), noto anche per l'impegno didattico svolto nei monasteri cittadini e per l'attività teatrale.

La vita musicale genovese della prima metà del secolo è dunque essenzialmente legata alle cappelle di Palazzo e di S. Lorenzo che in più occasioni operano unite, con non poche difficoltà di organizzazione per la contemporanea presenza dei due maestri e i difficili rapporti esistenti tra la Repubblica e la Chiesa genovese. Più volte i responsabili di Palazzo giungono ad esaminare l'opportunità che la cappella non partecipi alle funzioni in cattedrale quando vi interviene la cantoria di S. Lorenzo, ma la necessità che la cappella segua il doge e i senatori porta a precisare i ruoli dei rispettivi maestri. A distanza di anni assistiamo alla formulazione di decreti in parte contrastanti: ora si conferma l'obbligo di cantare insieme nei giorni di Pasqua, di Natale e della festa dell'Unione (1622), ora si ordina che la musica di Palazzo sia subordinata a quella di S. Lorenzo precisando però « che nel coro di detta musica di Palazzo non ci vada niuno a dar battuta, ma che sieno loro obbligati a starsene alla battuta che sarà data dal maestro di cappella del domo nel suo coro o sia nel organo » (1624), ora si affida al maestro di cappella di Palazzo il compito di « portare la battuta e precedere a qualsivoglia maestro di cappella in qualunque chiesa dove saranno li Serenissimi Collegi o vero il Serenissimo Senato solo » (1641). I componenti delle due cappelle inoltre si trovano uniti nella partecipazione alle processioni e in particolare a quella del *Corpus Domini* alla quale prendono parte tutti i musicisti della città.

Nel frattempo la cappella, dal 1637 divenuta Reale, ha modificato le sue caratteristiche. Ai concerti di cornetti e tromboni si affiancano esecuzioni vocali sostenute da strumenti a pizzico e ad arco e destinate a rallegrare conviti e veglie nel Palazzo e nelle dimore predisposte per accogliere gli ospiti illustri. Emergono i cantanti Agostino Ponzello, Giovanni Francesco Tagliavacca e Paolo Francesco Bordigone, futuri interpreti delle opere di Cavalli e dei balletti di Lully alla corte di Luigi XIV, e i violinisti Marco Solimano, che il cardinale Mazarino progetterà di avere a disposizione in occasione delle nozze del re, e Martino Bitti, poi celebrato esecutore alla corte medicea e musicista « favorito » del principe Ferdinando.

A partire dalla metà del secolo la cappella del doge vive anni difficili: a riforme si succedono riforme per consentirne la sopravvivenza, si precisano meticolosamente i diritti e i doveri dei componenti, si licenziano musicisti anziani o attivi a Palazzo da numerosissimi anni per assumerne altri. La cappella prosegue tuttavia la sua attività: nel 1662 viene eletto Giovanni Stefano Scotto, quindi, nel 1674, Giovanni Andrea Costa, maestri di cappella dei quali non conosciamo attività compositiva.

Dall'aprile 1684 si perdono riferimenti alla cappella di Palazzo. Le occasioni nelle quali essa interveniva sono ora affidate a gruppi di musicisti, cantanti e strumentisti, assunti di volta in volta e la cui direzione è affidata al maestro di cappella della cattedrale, padre Gelasio Gherardi. È evidente l'attenzione delle autorità a privilegiare le occasioni che contribuiscono all'immagine della città e del suo governo. Lo confermano i concerti eseguiti nella Sala Grande in occasione delle incoronazioni dogali del 1695 e 1697 per i quali sono assunti quattro violini e tre strumenti per il basso continuo (trombone, violone e cembalo), mentre per la funzione in S. Lorenzo l'organico è ampliato con un complesso vocale formato da uno o due soprani, un contralto, due tenori e due bassi. Decisamente più ricca la compagine dell'ultima incoronazione dogale del secolo: il concerto è interpretato da otto violini, un violoncello, due violoni, un contrabbasso ed un clavicembalo, mentre la messa in S. Lorenzo vede una minore presenza di strumenti (quattro violini, un basso di viola e organo) ma un più consistente gruppo di voci: tre soprani, tre contralti, due tenori e un basso.

3. Feste e musica nei palazzi, nelle ville, sul mare

La costruzione della villa del principe Doria a Fassolo, collocata in posizione strategica tra la collina e il mare, è segno della consapevolezza di quanto la sontuosità delle dimore sia efficace strumento di prestigio. Qui Andrea Doria si circonda di una vera e propria corte con una cappella musicale poi diretta da Vincenzo Ruffo e Giuseppe Guami. Sul suo esempio altri nobili costruiscono sontuose ville circondate da grandi giardini nei quali noti cantanti dello stile monodico realizzano raffinate esecuzioni musicali. A rendere possibile l'attuazione dei diversi progetti sono l'eccezionale fioritura economica e finanziaria seguita ai rapporti di Andrea Doria con Carlo V e le ricchezze accumulate in varie generazioni con i complicati intrecci matrimoniali e le vaste e continue attività commerciali. Genova cambia volto. Alla costruzione di nuovi edifici si affianca l'incarico di affrescarne le pareti, e i pittori raffigurano scene musicali talvolta legate ad avvenimenti familiari. Tra le più note quelle di Giovanni Carlone e Andrea Ansaldo che circondano le pareti del salone del primo piano della villa Spinola di San Pietro: un loggiato aperto dal quale si affacciano cantori e suonatori di cornetto, trombone, viole e liuti, probabile rappresentazione di scene del matrimonio di Pellina e Luca Spinola. Anche la presenza di Rubens e Van Dyck costituisce una irrinunciabile occasione per dar corpo a quadrerie con tele raffiguranti i membri

delle rispettive famiglie in atto di suonare: tra le più interessanti quella di Van Dyck (ca 1626) che “fotografa” Porzia Imperiale accanto alla figlia Maria Francesca nell’atto di suonare il cembalo.

Le famiglie più rappresentative nutrono grande interesse per la musica, che praticano e promuovono. Le lettere e le cronache dei musicisti e dei segretari di corte, i diari e le memorie dei viaggiatori sono spesso costellati di testimonianze significative. Nel 1548 la permanenza del principe Filippo di Spagna (il futuro Filippo II) nel palazzo del principe Doria a Fassolo è allietata da molti eventi musicali tra cui le esecuzioni dell’organista Antonio de Cabezón e quelle di Antonio *del cornetto*, famoso virtuoso prestatore per l’occasione dal duca Ercole II di Ferrara al cardinale Cristoforo Madruzzo. Nell’aprile del 1589 l’arrivo di Cristina di Lorena, in viaggio per Firenze dove sarebbe divenuta sposa di Ferdinando Medici, è salutato da un concerto di tromboni e cornetti che dalla loggia del cortile del palazzo di Giovanni Battista Doria diffondono una «dolcissima armonia et piacere a tutti». Nel 1607 nella villa Grimaldi di Sampierdarena, dove è ospite il duca Vincenzo Gonzaga, Francesco Rasi affascina gli ascoltatori con effetti sonori ricercati utilizzando l’irregolare conformazione del parco, e forse in questa occasione propone l’ascolto di brani dell’*Orfeo* di Monteverdi, da lui interpretato alcuni mesi prima a Mantova, e di arie tratte dalle sue *Vaghezze di musica*, la cui unica copia esistente è conservata nella Biblioteca Universitaria di Genova.

La musica è parte integrante delle feste e in particolare di quelle per il carnevale organizzate dalla nobiltà cittadina in cui cortei di giovani mascherati, a piedi o a cavallo, si recano ora nell’uno ora nell’altro palazzo per partecipare alle veglie e alle danze che si protraggono fino a notte inoltrata con straordinario concorso di dame in ricchissimi costumi. Di questa vita cittadina abbiamo una singolare testimonianza musicale: Vincenzo Ruffo, in omaggio alle donne della città, nel 1560 pubblica i *Madregali alla zenoese*, composti su versi in dialetto di Paolo Foglietta. Testimonianza di questa vivacità sono ancora le *Canzonelle* di Gasparo Fiorino dedicate a centocinquanta dame genovesi. È curioso che proprio queste canzonelle e le motivazioni espresse nella dedica alla giovane Giulia Lomellini – «prendere diletto, o leggendo o cantando» perché «l’armonia non men dolce che stravagante, le apporterranno continuamente infinito piacere» – diventino oggetto di aspra critica da parte di Giovanni Giovenale Ancina, sacerdote di san Filippo Neri, il quale trasforma queste rime amorose in composizioni spirituali.

Genova dunque è una città che dà grande importanza e spazio al divertimento. In questo contesto risulta significativa la lunga lettera indirizzata da Piero Strozzi a Giulio Caccini quando nel 1595 quest'ultimo decide di lasciare Firenze e accettare la proposta di un gruppo di nobili genovesi disposti a provvedere uno stipendio per la sua sola presenza in Genova. La lettera dell'amico, mosso dal desiderio di evitare questa fuga, delinea un efficace quadro della città: a Genova si è soliti eseguire serenate, organizzare banchetti, balli, trattenimenti e conversazioni accompagnati da gradevole musica. Per questo Caccini, anche se stanco per le continue esecuzioni, avrebbe dovuto essere sempre presente per intonare le sue melodie al suono del liuto e della tiorba, e non avrebbe avuto tempo e forza per dedicarsi alla composizione.

Se un gruppo di nobili è disposto a patrocinare la permanenza di Caccini, altre personalità sviluppano nelle proprie dimore una società da salotto, elegante, intellettuale e raffinata. Per i Brignole Sale i rapporti con la musica sono testimoniati a partire dall'ultimo ventennio del secolo XVI, quando ai giovani della famiglia sono impartite lezioni per le quali sono registrati acquisti di libri (Gerolamo Frescobaldi) e strumenti (un concerto di otto viole « coi suoi archi », una tiorba e un liuto). La famiglia, sensibile al nuovo e al bello, apre i suoi palazzi e le sue ville affinché divengano punto di incontro per gli artisti, gli intellettuali e i letterati più rappresentativi: basti ricordare l'ospitalità offerta a Francesca Caccini il cui canto rallegra i comuni amici, tra i quali Chiabrera. Anche da queste esperienze accademiche viene stimolata in Anton Giulio quella molteplicità di interessi che lo porta a costanti e profondi contatti con il mondo musicale non solo genovese. Non ci è noto l'iter dei suoi studi – tra gli insegnanti forse Giovanni Paolo Costa – né se questi abbiano riguardato la musica vocale piuttosto che quella strumentale o compositiva. Certo è che nei suoi scritti egli tratta con dimestichezza i fatti storici (il racconto dell'assassinio perpetuato da Gesualdo), si dimostra profondo conoscitore di tecniche e stili compositivi e di costume (puntuali i riferimenti all'impiego di « durezze », « note false » e « note nere », e numerosi gli accenni ai balli tra i quali la Ciaccona, dichiarata non adatta alle dame perché tra i « balli sì capricciosi »), e nei suoi *Appunti* segnala rapporti con strumentisti come il liutista napoletano Andrea Falconieri e con cantanti quali Leonora e Adriana Basile. La presenza musicale pervade la sua attività letteraria: dalle canzonette contenute nell'*Instabilità dell'ingegno* – sei delle quali saranno effettivamente musicate da Giovanni Felice Sances, Carlo Milanuzzi e Pier Paolo Sabbatini – a *Il pianto d'Orfeo*, l'*Intermedio* musicale rappresentato a Palazzo nel 1642 insieme a *Il fazzoletto* di Francesco Maria

Marini. Tra gli interpreti – attori dilettanti ma in possesso di capacità musicali per poterne interpretare i brani cantati – dovette esserci anche il nobile Agostino Pinello, grande amico di Anton Giulio e allievo, insieme al fratello Filippo Maria, di Giovanni Maria Costa. Gli interessi della famiglia Brignole Sale per la musica e i musicisti proseguono nei decenni successivi (significativi i rapporti con il compositore Pier Simone Agostini e il violinista-compositore Carlo Ambrogio Lonati, insegnante della figlia Paola) e culminano nei festeggiamenti organizzati in preparazione delle nozze di Paola con Carlo Spinola, celebrate il 6 luglio 1681 nella chiesa della Maddalena. Notissimo è il *Barcheggio*, composto da Alessandro Stradella ed eseguito come «divertimento in marina» su un palco galleggiante sulle acque del porto di Genova nel giugno 1681, ma notizie musicali riguardano anche il banchetto nuziale, allietato dall'esibizione dei cantanti *Andreino*, Federico Generoli, Giovanni Buzzoleni, Giacomo Filippo Cabella e degli strumentisti Domenico Rena (liuto), Giovanni Battista Rossi e Martino Bitti (violini), un anonimo esecutore di cornetto, Paolo Geronimo Busso (violone) e Paolo Ravara (organo).

Il *Barcheggio* di Stradella è certamente il più noto nella storia della musica, ma questa forma di spettacolo è molto frequente nella vita aristocratica genovese. Il barcheggio è vissuto come divertimento per coloro che tra merende, giochi, conversazioni, canti e suoni costeggiano le rive del mare per raggiungere le spiagge delle ville amiche. Rimane memoria del barcheggio cui partecipò il doge Geronimo Assereto e al quale assistette dalla spiaggia di Sampierdarena il duca Vincenzo Gonzaga, e di quello del 9 settembre 1668 offerto da Gio. Francesco Pallavicino alla moglie, con «Li musichi [...] tirati sopra una gran piatta, che veniva circondata da feluche che servivano le Dame e Cavaglieri che furono regalati d'otto pacchi di dolci, oltre rinfreschi di vini, sorbetti, ed acque gelate». Il barcheggio è inoltre vissuto come spettacolo da quanti dalle spiagge applaudono e ricevono in dono grandi quantità di frutta, pesche, pere damasche, meloni «che pareva pioversero dal cielo». Considerato divertimento tipico di Genova, il barcheggio diventa oggetto di ragionamento e discussione. Anton Giulio Brignole Sale negli *Appunti* annota che la musica è «più proporzionata al mare che alle veglie», perché nel mare vivono le sirene e i delfini, «amici della musica», e nelle *Instabilità* pone in discussione la tesi se sia «trattenimento più nobile e più dilettevole il barcheggio o la veglia». Riferimenti a questo divertimento ritornano con tutt'altro significato nelle opere che Anton Giulio scrive dopo aver abbracciato lo stato religioso. L'uomo ora guarda a questo spettacolo con occhio diverso.

Così, se nella realtà umana «con filuchette abbiamo raso barcheggiando le pendici di Fassuolo, e del Molo nuovo», nella realtà spirituale «è bella Impresa oltre le mete Erculee spingerci per Oceani maestosi con Galeoni».

Il *Barcheggio* composto da Stradella è l'ultimo lavoro scritto dal compositore prima di essere ucciso a Genova, nella centrale piazza Banchi, il 25 febbraio 1682. Una tragica fine per un musicista che era giunto a Genova negli ultimi giorni del 1677 e aveva trovato l'entusiastica ospitalità di molti nobili e soprattutto di Franco Imperiali Lercaro e dei principi Doria. A distanza di quasi cento anni si ripete quanto si era verificato con Giulio Caccini: anche questa volta un gruppo di aristocratici genovesi, aveva proposto a Stradella di fermarsi in città almeno per due o tre anni senza alcun obbligo « [...] solo che di stare in Genova ».

4. *Musica e teatro*

Gli esordi dell'opera in musica a Genova sono legati all'«*hosteria* del Falcone», nel Cinquecento vera e propria locanda nella quale è concessa licenza di rappresentare commedie, spesso con interventi di suono, canto e ballo. Il suo acquisto da parte di Gabriele Adorno (1602) e la successiva trasformazione in vero e proprio teatro sono l'inizio di una lunga storia che, comprendendo in seguito altri teatri, giunge sino ad oggi.

Sulla storia delle prime opere in musica a Genova sussistono ancora molti dubbi (Remo Giazotto riferisce l'esecuzione de *Il sacrificio dell'amor paterno* di Lelio Rossi nel 1625 e dell'*Orfeo* di Monteverdi in data anteriore al 1646), ma a partire dagli anni quaranta del Seicento il teatro Falcone utilizza compagnie di musicisti che percorrono l'Italia diffondendo l'opera in musica. Nel giro di pochi decenni il Falcone diviene l'unico teatro cittadino per la rappresentazione del repertorio che si sta diffondendo in Italia e in Europa sul modello economico ed artistico del teatro d'opera veneziano, l'opera «mercenaria». Non conosciamo lo spettacolo rappresentato nel 1644 dai Febiarmonici, ma è importante cogliere che Genova è uno dei luoghi preferiti dalle compagnie «mercenarie» che nel 1645 rappresentano *Delia sposa del sole* di Francesco Manelli e l'*Egisto* di Cavalli. Negli anni successivi si ascoltano il *Pastor regio* di Benedetto Ferrari, la *Finta pazza* di Francesco Sacrati (1647) e il *Giasone* di Cavalli (1651). Come è implicito nella stessa realtà di opera «mercenaria», dai primi contratti tra il proprietario del teatro e le compagnie di cantanti emergono situazioni simili a quelle di altre città: specificazione del diritto per la famiglia del proprietario ad avere l'ingresso

libero e usufruire di un palchetto, preoccupazione che il numero delle recite sia sufficiente a coprire le spese, decisione che le spese dei danni eventualmente arrecati al teatro siano a totale carico della compagnia di musicisti.

Il teatro, completamente rinnovato, si inaugura nel 1652 con gli *Amori di Alessandro Magno e di Rossane* di Francesco Lucio, spettacolo affascinante per lo splendore delle luci, la ricchezza degli addobbi, l'abbondanza delle scene e l'abilità dei cantanti. A partire dall'anno successivo ha inizio un periodo nel quale alle riprese di drammi già ascoltati in altre città si affianca una produzione tipicamente genovese. Due i librettisti: Francesco Maria Frugoni, la cui *Innocenza riconosciuta* è dedicata ai «Serenissimi Collegi della Gloriosa Repubblica di Genova», e Giovanni Andrea Spinola (noto con lo pseudonimo di Giovanni Aleandro Pisani), autore dell'*Ariodante* e degli intermezzi *Gli incanti d'Ismeno*, dell'*Europa* e de *La perfidia fulminata da Sansone*, quest'ultima scritta in collaborazione con Giuliano De Mari e Agostino Viale. Due i musicisti di cui conosciamo con certezza la paternità della partitura: Francesco Righi, maestro di cappella della chiesa di S. Ambrogio, compositore dell'*Innocenza riconosciuta* (1653) e Giovanni Maria Costa, maestro a Palazzo, autore della partitura dell'*Ariodante* e de *Gli incanti d'Ismeno* (1655). Se nulla possiamo dire delle musiche, non essendo pervenute, alcune considerazioni possono essere fatte sul libretto dell'*Ariodante* del quale possediamo tre esemplari non identici. Le novità riguardano soprattutto le parti in dialetto nelle quali ricorrono termini musicali (*toccadina, canzuin, strambotti*) ed onomatopeici (*tracche, tran tran* per imitare il suono del *chittarrin*), parti che vengono ampliate nella versione prevista per l'anno successivo e che saranno tradotte in italiano nell'edizione de *Il Cuore in volta* del 1695. Risultano inoltre interessanti le parole della premessa con le quali Spinola risponde anticipatamente «A chi legge per sindacare»: nel dichiarare che i versi «son per Musica» Spinola precisa che «chi compone, perché si canti, no'l fà, perché s'applauda alla sua penna, mà alla voce del Cantatore. Chiarezza, e purità: tanto basta». La presenza genovese, anche se di adozione, riguarda inoltre *Le vicende d'amore ovvero Eritrea* (1655), libretto già musicato da Cavalli che ora, secondo le consuetudini dell'epoca, è adattato «all'uso del Paese dove al presente si trova». Le parti aggiunte di musica, composte «in poco d'hore concesseli di quiete da studij più gravi», sono del conventuale Egidio Maria Biffi, «Maestro di Theologia in Genova». È questa la prima notizia sulla presenza a Genova del musicista di Desio che opererà in città per più di trent'anni, ed è l'unica che lo vede impegnato in campo teatrale. Diversa la situazione di *Eliogabalo* e *La costanza di Rosmunda*, due prime

assolute rappresentate al Falcone nel 1670; l'autore, Pier Simone Agostini, a Genova da circa un decennio, era stato maestro di cappella nella chiesa di S. Ambrogio.

Il 7 luglio 1677 il Falcone è dato in locazione per nove anni a un gruppo di aristocratici impegnati a ristrutturarlo e a costruire «il terzo suolo di palchetti» per «il sfogo della gente ordinaria». La gestione musicale è affidata al compositore e violinista milanese Carlo Ambrogio Lonati che mette in scena l'*Amor stravagante*. Anche per quest'opera, già ascoltata a Roma col titolo *Amor per vendetta ovvero L'Alcasta*, il testo predisposto per Genova è «accresciuto di quelle vaghe prerogative che possono renderlo del tutto accetto», e Lonati, che considera Genova «centro de virtuosi», contribuisce alla realizzazione musicale accompagnandolo «interrottamente in qualche parte della musical tessitura di Celebre Compositore». Alla rappresentazione è probabilmente presente Stradella, giunto negli ultimi giorni del 1677 invitato da «alcuni cavaglieri» a trascorrervi il carnevale. Stradella, testimone per alcuni anni delle opere rappresentate al Falcone, costituisce una fonte di informazioni utili a fare luce su aspetti altrimenti sconosciuti: nei primi giorni del 1678, per esempio, sulle scene del Falcone è proposto *Amor per destino*, opera già rappresentata a Venezia col titolo di *Antioco*, per la quale Stradella informa l'amico Polo Michiel di aver collaborato a reggere l'orchestra e a preparare i cantanti mentre la musica è stata interamente ricomposta da Lonati.

Le notizie più interessanti riguardano le tre prime assolute di Stradella. *La forza dell'amor paterno* è eseguita quindici volte tra il 10 novembre e il 26 dicembre 1678, sempre con «tanta sodisfazione di questi cavalieri» (cioè i locatari); *Le gare dell'amor eroico*, messa in scena nei primi giorni di gennaio, ottiene «fortuna indicibile» perché – come scrive il compositore – durante il carnevale vi è maggior «concorso» di pubblico «né si può alle volte recitare per lo strepito dell'applausi»; *Il trespolo tutore*, «opera ridicola, ma bellissima», risulta particolarmente gradita perché a Genova «hanno molto genio alle cose ridicole». La rappresentazione di quest'ultima opera è realizzata da una «compagnia de' musici esquisita» tra i quali il genovese Giacomo Filippo Cabella, cantante apprezzato da Stradella per la bellezza della voce. Il periodo successivo è ancora ricco di attività. Stradella è impegnato nella programmazione della stagione di carnevale 1679-1680 e a inviare nuove composizioni all'amico veneziano Michiel e al duca di Bracciano Flavio Orsini, e con l'avvicinarsi dell'estate 1681 il suo impegno è rivolto al citato *Barcheggio* e al progetto di «un'operetta di spada, e cappa [...] da fare in villa, e in mare».

L'opera, voluta dai duchi Spinola di San Pietro e Doria, da Goffredo De Marini, Francesco Maria Spinola e Francesco Serra, costituisce un importante antecedente dell'abitudine di allestire opere nelle proprie ville che caratterizzerà la seconda metà del secolo XVIII.

Nel repertorio rappresentato sulle scene del Falcone, nel frattempo passato in proprietà a Eugenio Durazzo, compaiono intanto i lavori di apprezzati musicisti che apriranno il nuovo secolo: Carlo Pallavicino, Giacomo Antonio Perti, Carlo Francesco Pollarolo, Bernardo Sabadini e Francesco Gasparini.

5. *Cappelle musicali liguri*

Una fervida attività musicale contraddistingue dalla fine del secolo XII la cattedrale di Savona. La figura del *cantor* è testimoniata dal 1197, e l'istituzione di tale carica capitolare induce ad ipotizzare l'esistenza di una pratica musicale stabilizzata della quale mancano testimonianze dirette. A questo periodo risalgono anche i più antichi frammenti e codici liturgici con notazione musicale, tra i quali un graduale per la comunità francescana (fine secolo XIII, con aggiunte dei secoli XVII-XVIII) oggi conservato nell'Archivio Vescovile di Savona. Acquistato nel 1370 per la cattedrale di Santa Maria di Castello di Priamàr, il graduale contiene anche le norme per la copiatura dei libri liturgici francescani ed alcune informazioni sulla prassi esecutiva del canto dell'Ufficio. Sempre al XIV secolo risalgono le prime notizie sull'esistenza di un organo e di libri liturgici, forse provvisti di notazione musicale. La nascita di importanti cappelle musicali – ricordiamo che a due papi liguri si devono rispettivamente la Cappella Sistina e la Cappella Giulia – determina la costituzione di una analoga istituzione per la cattedrale di Savona: nel 1528 Bartolomeo Della Rovere, nipote di Sisto IV, fonda una cappella musicale « pro honore et augmento divini cultus ac pro honore Reipublice Saonen-sis » e, con atto rogato l'anno successivo, affida il giuspatronato al nipote Clemente con facoltà di nominare e licenziare i cantori e compiere gli atti necessari a garantire un migliore assetto giuridico. I compiti della cantoria e del maestro di cappella sono affini a quelli della cattedrale genovese e delle altre istituzioni liguri. Fino alla metà del Seicento a musicisti sconosciuti si avvicendano altri di notevole importanza: il veronese Vincenzo Ruffo (1542), il sarzanese Andrea Bianchi (1624-1626) e il genovese Giovanni Maria Costa (1629), maestri che copriranno ruoli analoghi anche in altre cappelle liguri. Le notizie sull'organico, forse analogo a quello della cattedrale genovese (sei-otto sacerdoti per le parti di alto, tenore e basso ed altrettanti *pueri* per

la parte del canto), sono tutt'oggi scarse; importanti informazioni sulla musica eseguita derivano invece dalle composizioni pervenute – in particolare un libro di messe di Palestrina (1590), i *Salmi* per Compieta a cinque voci di Ruffo, il *Cantico di Simeone* di Andrea Festa e un libro di musica di Diego Ortiz – e dall'inventario del Capitolo del 1643 dove sono elencate messe ed improperii di Palestrina, magnificat di Cristóbal de Morales, mottetti di Salvatore Sacco, arie e «cantiones» di Fabio Costantini, litanie, inni e mottetti di «diversi autori». A sostegno del canto dell'Ufficio e della cantoria polifonica il Comune garantisce la costruzione, l'accordatura e la manutenzione dell'organo nonché la nomina dell'organista il quale è tenuto a suonare e ad occuparsi dei piccoli lavori di manutenzione dello strumento. Tra gli organisti due genovesi, Lelio Rossi e Giovanni Maria Costa. Nel 1663 alcune difficoltà ed incomprensioni determinano un arresto dell'attività musicale che riprende dieci anni dopo grazie ad un nuovo intervento dei Della Rovere.

I primi dati relativi alla vita musicale ad Alassio risalgono alla prima metà del secolo XVI quando sono registrate le spese per l'organista e per le riparazioni all'organo, elementi che inducono ad anticipare per lo meno di alcuni decenni l'impiego di questo strumento. Da questo momento è possibile ricostruire con sufficiente continuità la successione degli organisti, dei maestri di cappella e talvolta anche dei cantori e degli strumentisti. Si tratta di musicisti nativi di Alassio o provenienti dalle città vicine (Albenga, Diano, Oneglia, Ventimiglia, Monaco), ma talvolta anche dalle più lontane Milano e Torino. Dal 1603 all'organo si affianca il cornetto, strumento comunemente impiegato come sostegno o sostituzione delle voci acute, la cui introduzione sottintende per le voci gravi l'intervento del trombone. Delle spese è incaricato il Comune, ma ad esse partecipa la comunità, sensibile a quanto abbellisce le sacre funzioni. Anche per Alassio è possibile ipotizzare il repertorio eseguito attraverso l'inventario del sacerdote Giovanni Merega (1663) che registra oltre 120 libri degli autori più noti del Cinque-Seicento tra i quali i liguri Andrea Bianchi («6 libri di musica intitolati *Vesperì soavi e treni*») e Molinaro («4 libri di musica intitolati *Simone Molinaro*»).

Verso la fine del secolo XVI altre città del ponente ligure si arricchiscono di notizie musicali. A Noli nel 1571 il vescovo Massimiliano Doria destina un legato per il mantenimento di quattro cappellani «musicisti esperti e idonei» per servire agli uffici della cappella di S. Paragorio. Ad Albenga il vescovo Vincenzo Landinelli indice un sinodo (1618) che diviene punto di riferimento anche per gli aspetti musicali presi in considerazione: obbligo

dei canonici di partecipare al canto dell'Ufficio, disposizioni circa l'ammissione a far parte del Capitolo che deve essere condizionata da un esame di idoneità, norme relative all'insegnamento del canto gregoriano e della musica figurata in seminario con conseguente obbligo dei seminaristi di prestare la loro opera nella cattedrale, invito ai seminaristi a non eseguire musica profana. Il fondo musicale della Biblioteca Capitolare conserva messe di Palestrina e anonime (*Nasce la pena mia, Beatae Virginis in Sabato, Si placet, Brevis, Tentadora*), il *Canticum B. Mariae Virginis* di Giovanni Animuccia (1568), mottetti, magnificat, antifone mariane, versetti per compieta, inni in vari toni. La fama raggiunta dal santuario di Nostra Signora di Misericordia a Savona è riconoscibile nella tempestività con la quale Giovanna Colonna, moglie di Andrea II Doria e cognata del duca di Tursi, incarica il genovese Giorgio Spinola di far costruire un organo (1614) simile a quello della chiesa di S. Benedetto a Fassolo di Genova. Il patrocinio della famiglia Doria riguarda inoltre la vicina Loano, feudo imperiale della famiglia, dove per alcuni anni è attiva la tipografia di Francesco Castello, di proprietà di Molinaro. Il musicista ha probabilmente il progetto ambizioso di dare alla musica genovese nuovi e più importanti sbocchi. Qui infatti tra il 1615 ed il 1617 la tipografia pubblica i *Madrigali a cinque voci* di Molinaro, la *Passio Domini Nostri Iesu Christi* e i *Madrigali de diversi autori*, importante raccolta di *contrafacta* curata da Gerolamo Cavaglieri, e i *Vesperi* di Andrea Bianchi. La tipografia non ottiene però il successo sperato: allo scadere del 1617 Molinaro rivolge formale richiesta di trasferimento al principe di Massa, e nel 1619 vende l'officina a Francesco Castello.

Nel levante ligure le più antiche testimonianze musicali riguardano la cattedrale di S. Maria di Sarzana, per la quale già dal 1450 si parla di libri di canto fermo donati al Capitolo da Filippo Calandrini, finanziatore di una serie di lavori nella stessa chiesa. Al 1461 risalgono invece le prime notizie sull'organo che alla fine del secolo è suonato dal sacerdote Zanetino de Bernucci. Seppur con alcuni vuoti, l'attività musicale è documentata per tutto il Cinque-Seicento poiché Sarzana, sede del vescovo di Luni, necessita di un servizio liturgico prestigioso e continuativo. Tra i nomi più noti quelli di Benedetto e Giovanni Domenico Spinone, Girolamo Milleville, Giuliano Bandini, Giovanni Andrea Molinari, Andrea Battaglini e soprattutto Andrea Bianchi, che opera nella cattedrale della città natale (1614-1622) con l'obbligo di servire alla vigilia della festa di sant'Andrea anche nella chiesa ad esso dedicata.

Per la cattedrale di La Spezia, anch'essa intitolata a S. Maria, il succeder dei maestri di cappella e degli organisti testimonia una presenza musicale

significativa, avvalorata dal desiderio, anche se non sempre realizzato per difficoltà finanziarie, di avere al proprio servizio musicisti di valore. Nel 1614 per esempio Bianchi chiede un compenso che non consente la sua assunzione, mentre nel 1622 è eletto organista il figlio Giovanni Battista. A partire dal 1625, con la nomina di Giovanni Battista Conti, vengono definiti i criteri di assunzione degli organisti – scelti mediante l'ascolto di una « prova d'arte » – e i relativi obblighi, come la manutenzione dello strumento e il divieto di farlo suonare da altre persone. La Spezia è comunemente ricordata per aver dato i natali al francescano Giovanni Agostino Casoni che a Genova, nel convento di S. Maria della Pace, costruisce una tipografia con la quale pubblica un *Hymnarium* (1646) e un *Psalterium romanum* (1656). Casoni è inoltre autore del *Manuale choricanum* (Genova, Farroni, 1649) nel quale sono contenute alcune composizioni sacre.

Le prime notizie sulla musica nella chiesa di S. Giovanni Battista di Chiavari risalgono al 1495 quando il sacerdote Luca Torre lascia « lire 6 » *pro officiis canendis*. Alla metà del Cinquecento Giacomo Scherlino è chiamato ad insegnarvi il canto. Nella cattedrale l'uso dell'organo è testimoniato dal 1597, ma nel 1603, per ovviare alle continue riparazioni, viene deliberata la costruzione di un nuovo strumento, dal 1607 al 1611 suonato da Andrea Bianchi. La possibilità di realizzare esecuzioni accurate è comunque legata al mecenatismo di Giovanni Giorgio Costaguta, figlio del nobile genovese Vincenzo, che incarica il fratello Francesco Maria di definire i regolamenti riguardanti l'ufficiatura della chiesa. Nel 1631 Francesco Maria, abate della chiesa di S. Giovanni Battista, esegue le ultime volontà del fratello; tra i *Capitoli* alcuni riguardano i cantori, l'organista e il maestro di cappella. La cantoria, diretta dal maestro di cappella, si dispone accanto all'organo mentre il coro dei canonici, guidato dal *corista*, è collocato accanto all'altare « nel coro di sotto ». Poiché i due cori talvolta agiscono contemporaneamente è necessario che i due maestri concordino « quello [che] si averà da cantare in Musica [cioè in polifonia], o con l'organo, e quello di canto fermo », specificando comunque che il *corista* e il maestro di cappella sono responsabili ognuno del proprio gruppo e che l'organista « ubbidirà a tutte e due secondo li bisogni ». Il maestro di cappella deve inoltre « far musica al meglio che potrà » nelle feste principali e in quelle alle quali intervengono le autorità, utilizzando anche quanti « si diletmano di cantare » e gli allievi ai quali insegna su ordine della famiglia Costaguta. Altre disposizioni riguardano le modalità esecutive riconducibili alla prassi dell'*alternatim*. Il testo viene cantato dai due cori alternando la polifonia (la *Musica*) al gregoriano (*canto*

fermo); nel caso manchi il primo coro esso deve essere sostituito dalle elaborazioni organistiche della medesima melodia, mentre il testo è recitato a bassa voce o più semplicemente sottinteso.

Se le cappelle musicali sono una ricchezza che solo alcune delle chiese liguri possono permettersi, diversa è la situazione dell'organo la cui presenza, ritenuta indispensabile per accompagnare le funzioni liturgiche, è generalmente diffusa nelle chiese, collegiate, monasteri e oratori. È impossibile scorrere in questa sede la serie di organari attivi in Liguria, ci limitiamo ad accennare alla dinastia dei Roccatagliata, famiglia di Santa Margherita Ligure che dalla seconda metà del Seicento opera in campo cembalo-organario su tutto il territorio ligure. Iniziata con Tomaso I Roccatagliata, l'attività prosegue sino alla fine del secolo XIX comprendendo le famiglie Ciurlo e De Ferrari e coinvolgendo vari membri delle stesse famiglie.

6. In Italia e in Europa

Lo spazio significativo riservato ai compositori genovesi nel mercato editoriale europeo del Cinque-Seicento attesta il grado di diffusione della musica genovese in Italia e in Europa. Madrigali di Duetto e Molinaro sono inseriti in antologie dei « più eccellenti autori » edite nei Paesi Bassi e in Danimarca (*Symphonia angelica, Il vago alboreto, Florida, Giardino novo*); messe e mottetti di Dalla Gostena, Molinaro, Strata e Andrea Bianchi entrano in antologie di grande diffusione in Germania in quanto utilizzate nelle scuole e nelle chiese (*Sacrae symphoniae, Promptuarium musicum, Promptuarium armonicum, Deliciae sacrae musicae*); madrigali di Molinaro sono tradotti in tedesco e per agevolarne la diffusione sono accolti in apposite pubblicazioni (*Erster Theil lieblicher welscher Madrigalien*); mottetti di Molinaro e Giovanni Paolo Costa sono conosciuti attraverso le raccolte di *contrafacta* curate da Geronimo Cavaglieri (*Nova metamorfosi*) e dallo stesso Molinaro (*Fatiche spirituali*). Il livello di diffusione trova inoltre conferma nella consistenza dei fondi archivistici e delle biblioteche di chiese, monasteri e corti in cui incontriamo i nomi e le opere di musicisti genovesi appartenenti alle rispettive cappelle, e la produzione di altri genovesi le cui opere venivano acquistate per arricchire il repertorio. Significativa testimonianza è la presenza genovese in raccolte manoscritte compilate per il servizio liturgico e per quello cortese delle principali cappelle musicali europee. Lo provano infine le ristampe realizzate anche a distanza di anni dalla morte dei rispettivi autori. Singolare la raccolta di *contrafacta* di Johann Degen, pubblicata a

Bamberg nel 1631, nella quale, dopo quasi mezzo secolo dalla sua composizione, si rintraccia il madrigale di Dalla Gostena *Obimé lasso*, trasformato in *Veni Domine*. Al di là della loro funzione immediata, tali importanti volumi e antologie furono un potente mezzo di diffusione della musica e dello stile italiano (e per quanto ci riguarda, genovese) in Inghilterra, nei Paesi Bassi, in Danimarca, Germania, Francia, Polonia, Ungheria.

La ricchezza della vita musicale genovese trova riscontro nell'attività di cantanti, strumentisti, maestri di cappella e compositori che si muovono attraverso le piccole e grandi corti italiane ed europee presso le quali adempiono ai compiti più svariati e per le quali pubblicano le loro composizioni. Nell'impossibilità di seguire tali movimenti e riferire nomi e ruoli di musicisti che lasciano Genova proprio negli anni in cui i «forestieri» vengono a ricoprire ruoli anche di prestigio, ci limitiamo ad accennare ad alcuni musicisti di cui ci sono pervenute composizioni musicali e che sono stati attivi essenzialmente o per lungo tempo fuori della loro città.

Giovanni Battista Pinello de Gherardi, nobile genovese, appartiene a quella categoria di musicisti che, sintetizzando nella loro prima formazione la consuetudine alle forme italiane e la sensibilità a quanto di significativo avviene oltralpe, finiscono per staccarsi dal luogo di origine e aderire a un mondo musicale di cui diventano parte integrante. Dopo un primo contatto in qualità di tenore con la cappella bavarese a Landshut (1569), residenza di Guglielmo, figlio del duca di Baviera Alberto V, negli anni settanta Pinello è cantore a Vicenza e Padova, quindi a Innsbruck alla corte di Ferdinando, conte del Tirolo e arciduca d'Austria, e, nel 1580, a Praga a servizio dell'imperatore Rodolfo II. Il peregrinare da una cappella musicale all'altra trova una sosta alla fine del 1580 con la nomina a *Kapellmeister* alla corte di Sassonia (Dresda) di Augusto I, dove rimane per quattro anni. Abbandonata la corte per mettere fine alle accuse inconsistenti mossegli dai musicisti locali, Pinello torna a Praga dove viene nuovamente assunto come cantore nella cappella imperiale e dove svolge ben presto anche l'incarico di direttore dei pueri (*Capellsingerknaben-praeceptor*). Pinello rimane a Praga fino alla morte avvenuta nel 1587. Nella sua produzione musicale si distinguono in particolare i postumi *Muteta quinque vocum* nei quali le voci sono arricchite con fioriture, insolite nella musica sacra ma logiche nell'aderenza quasi madrigalistica alla parola; è il contributo del Pinello *tenorist*, che annota ciò che in realtà il cantore esperto e sensibile esegue estemporaneamente. Tali indicazioni, scritte per esteso per un ambiente forse non del tutto avvezzo a tale facilità improvvisativa, diventano per noi fonte preziosa per la prassi esecutiva.

Un atteggiamento musicale simile, ma nei riguardi dello stile fiorito del primo Seicento, compare in molte pagine di Bernardino Borlasca, compositore che le uniche notizie documentate indicano *Vicekapellmeister* e poi *Konzertmeister* nella cappella dell'arciduca di Baviera, Massimiliano I di Wittelsbach dal 1611 al 1625. Numerose le informazioni musicali evidenziate nelle opere a stampa (*Ardori musicali*) e manoscritte (*Fioretti musicali*), opere che, considerate nel loro insieme, funzionano come un vero e proprio trattato sulla vocalità contemporanea per ricchezza e varietà di figurazioni «affettuose» e virtuosistiche, distribuite tra le parti in imitazione o in ardui parallelismi. Per quanto riguarda la prassi esecutiva, l'*Avvertimento nel cantare* premesso agli *Ardori musicali* – di soli due anni posteriori agli storici *Avvertimenti* di Frescobaldi – contiene notevoli analogie con le novità che la prassi esecutiva tastieristica aveva mutuato dal moderno madrigale: «dar larghezza di misura, come talvolta affrettarla, e soprattutto far intendere distintamente le parole». L'«affetto» della parola deve essere estratto dall'atteggiamento virtuosistico ed espresso proprio attraverso l'elasticità agogica, non più legata semplicemente alle proporzioni musicali, bensì al senso delle parole.

Sull'onda del successo della musica italiana, il virtuoso di canto e liuto Pietro Reggio dalla metà del secolo XVII viaggia per l'Europa trovando lavoro nei centri più importanti: prima cantante e liutista presso la regina Cristina di Svezia, poi membro del coro della corte di Francia, giunge finalmente a Londra dove, come racconta Samuel Pepys nel suo *Diario*, si esibisce in case private accompagnandosi con la tiorba. I suoi *Songs*, pubblicati proprio a Londra nel 1680 e ristampati numerose volte, ne attestano il grande successo, ulteriormente confermato dalle tante copie manoscritte ancora oggi conservate in biblioteche europee. La sua attività di insegnante è provata infine da *The Art of Singing*, edito a Londra nel 1677 e ritenuto disperso fino al 1995, anno in cui l'unica copia rinvenuta è stata venduta da Sotheby's.

Poche le notizie su Giovanni Antonio Guido, violinista e compositore genovese che a Parigi è al servizio del duca d'Orléans divenendone «*mâitre de la musique*». Nel 1704 Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville nella *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* lo include tra i maggiori violinisti italiani. Guido è autore di mottetti, sonate per violino solo e del *Concerto de trompettes, hautbois, cors de chasse, et les choeurs de toute la symphonie* rimasto manoscritto.

In contesti e situazioni diverse operano Michelangelo Rossi e Giovanni Maria Pagliardi. La partecipazione di Michelangelo Rossi all'annuale festa di

Santa Croce a Lucca nel 1616 è la prima notizia su uno dei musicisti più illustri che la storia della musica genovese ricordi. Con Michelangelo, che a questa data ha circa 14 anni, giungono a Lucca lo zio Lelio e un gruppo di musicisti, forse appartenenti alla cantoria della cattedrale genovese. Negli anni successivi Rossi è ancora a Genova e collabora con lo zio, organista della cattedrale, quindi la sua attività prosegue essenzialmente a Roma alle corti del cardinale Maurizio di Savoia, del principe Taddeo Barberini e di papa Innocenzo X (per due anni è anche organista nella chiesa di S. Luigi dei Francesi), con un breve intermezzo alle corti di Modena e Ferrara. Compositore, organista e violinista, dai contemporanei è ricordato soprattutto in quest'ultima veste; sorprende pertanto che nella sua produzione musicale non compaiano pagine per questo strumento. Di Michelangelo Rossi conosciamo due melodrammi, *Erminia sul Giordano* (libretto del cardinale Giulio Rospigliosi, 1633) e *Andromeda* (libretto di Ascanio Pio di Savoia, 1638), due libri di madrigali a cinque voci la cui audacia cromatica sembra testimoniare la conoscenza della citata edizione di madrigali di Gesualdo, due arie per soprano e basso continuo e un libro di *Toccate e correnti per organo e cembalo* (alcune ricche di splendido cromatismo) la cui diffusione – come attestano le copie manoscritte conservate in biblioteche austriache e inglesi – superò i confini dell'Italia. Giovanni Maria Pagliardi opera nella sua città per un più ampio periodo di tempo: nel 1660 compone l'oratorio *L'innocenza trionfante* e dal 1662 al 1667, mentre è maestro di cappella nella chiesa di S. Ambrogio, pubblica cinque mottetti per diversi organici comprendenti ampie sezioni virtuosistiche. Dagli anni settanta è a servizio del Granduca di Toscana Cosimo III per la cui corte compone arie e cantate. Per festeggiare le nozze del Principe Ferdinando – di cui era stato insegnante di “canto e di suono” – con Violante Beatrice di Baviera Pagliardi nel 1689 scrive la festa teatrale *Il greco in Troia*. Nel frattempo si mette in evidenza a Vienna con musiche per una commedia di Calderón eseguite in occasione del compleanno della regina Marianna di Spagna, sorella di Leopoldo I (1671) e, alcuni anni dopo, con una ripresa di *Numa Pompilio* rappresentata per il compleanno dell'Imperatore. Per l'attività in campo teatrale – le sue opere sono rappresentate in prima assoluta a Venezia e a Firenze ma riprese anche fuori Italia – Pagliardi è indicato quale «celebratissimo per la sua rara virtù in tal professione nelle parti tutte d'Europa».

Un accenno a Claudio Cocchi e Carlo Abbate, minori conventuali. Del primo non conosciamo alcuna attività nella sua città natale. Le poche notizie derivano dai frontespizi e dalle dediche delle sue opere sacre: nel 1626 è

musico del cardinale Franz Dietrichstein a Nikolsburg (odierna Mikulov in Moravia) e svolge un incarico non precisato nella parrocchia di S. Marco di Litovel; dal 1627 al 1630 è maestro di cappella a Trieste, quindi a San Severino nelle Marche, Avignone ed Assisi; infine, nel 1632 a Milano nella chiesa di S. Francesco. Anche Carlo Abbate è «sacellano e musico» del cardinale Dietrichstein, ma contemporaneamente è insegnante di canto nel seminario Lauretano dove viene educato un gruppo di nove fanciulli. Compositore e teorico, dalle sue *Regulae contrapuncti* (1629) apprendiamo che il trattato è stato scritto per l'insegnamento musicale ai musicisti nei seminari di Vienna e Oslovan, borgo situato poco distante da Brno e feudo del conte d'Althan cui è dedicato.

La dimensione europea della cultura musicale genovese è infine attestata dall'aristocrazia che si fa protettrice di artisti chiamati ad operare presso di sé. È il caso della famiglia del genovese Cosimo Pinelli che a Napoli assume il fiammingo Filippo de Monte come precettore dei figli: tra questi il giovane Vincenzo che a Padova aprirà la sua abitazione alle più vaste esperienze culturali ed artistiche. In altri casi segue il cammino artistico dei musicisti con il patrocinio dei loro lavori. Le opere dedicate alla nobiltà genovese sono veramente numerose: ci limitiamo a ricordare l'incoraggiamento di Stefano Gentile al giovane Orlando di Lasso, che gli dedica il primo libro di composizioni a quattro voci, e l'aiuto e protezione prestati da Giovanni Grimaldi e Ottavio Spinola a Filippo de Monte, che fa loro omaggio del *Terzo* e del *Duodecimo libro di madrigali a cinque voci*.

III. Secoli XVIII-XIX

1. *Il violino a Genova*

«Lego il mio violino alla Città di Genova onde sia perpetuamente conservato». Sono le ultime volontà espresse da Paganini nel testamento del 27 aprile 1837. Oggi il prezioso strumento, un Guarneri del Gesù, è esposto a palazzo Tursi in via Garibaldi. Fu consegnato al Comune dal figlio Achille il 4 luglio 1851 alla presenza dei violinisti Giovanni Serra e Filippo Bolognesi, chiamati per riconoscere lo strumento «su cui costantemente videro suonare» Paganini. La cassetta che lo conteneva venne aperta il 10 gennaio 1854 alla presenza di Angelo Mariani e Camillo Sivori il quale, «dopo averne riconosciuta l'identità, eseguì alcuni brani de' suoi pezzi favoriti». Accanto a «Il mio Cannone violino» – come Paganini chiamava affettuosamente il suo stru-

mento – è collocata la copia costruita dal liutaio francese Jean-Baptiste Vuillaume, ceduta da Paganini a Sivori e dagli eredi di quest'ultimo alla città di Genova. L'immagine dei due violini uno accanto all'altro è segno del rapporto tra Paganini e Sivori, ed emblema del violino a Genova.

« Il Sivori, a creder mio ci serberà la scuola di Paganini », scrive Luigi Tocca-
gni sulla « Gazzetta privilegiata di Milano » dell'11 settembre 1840 e l'anno
successivo la « Gazzetta di Genova » parla di Sivori come della « tradizione
vivente dell'unico Paganini ». A pochi mesi dalla morte del grande violinista
(Nizza, 27 maggio 1840) le espressioni usate dalle due gazzette –
« scuola » e « tradizione » – introducono uno dei capitoli più interessanti e
controversi della storia musicale genovese; se infatti nel 1865 lo storico
Cornelio Desimoni sostiene l'evidenza della « nostra scuola di violino » e
indica in Sivori il rappresentante vivente di tale scuola, oggi essa è ancora
oggetto di studio. Le difficoltà partono dallo stesso Paganini il cui atteg-
giamento nei confronti dello strumento e del modo di suonarlo, volutamente
misteriosi, ha sempre suscitato grandissimo interesse. Dopo ogni accademia
compaiono recensioni, schizzi, satire, vignette che ne esaltano la grandezza
e talvolta ne ridicolizzano gli atteggiamenti. I violinisti cercano di imitarlo,
studiano i suoi movimenti, lo seguono in decine e decine di accademie per
poterne scoprire il « segreto ». Paganini è consapevole di tutto questo e
quando viene a conoscenza che nel Conservatorio di Parigi s'insegnano « gli
Armonici di Paganini, ed altre cose » afferma perentorio che « se non avranno
un mio metodo che farò col tempo perderanno il tempo » (Francoforte, 15
novembre 1830). Un nuovo accenno alla volontà di pubblicare la sua musica
e di scrivere un metodo per violino viene fatto da Parigi il 3 giugno 1832 in
una lettera all'amico Luigi Guglielmo Germei:

« Tutta la professione [= i violinisti] nonché i maestri di cappella mi pregano di dare alle
stampe la musica ed attendono pure con impazienza il metodo per sapere, o almeno ac-
quistare la conoscenza onde trattare il violino; il che farò a Genova erigendo una stam-
peria per diramare all'Europa la mia musica da me corretta ».

E ancora, il 27 novembre 1835, scrive da Parma a Filippo Zaffarini:

« Vi dirò esser mia precisa intenzione di pubblicare fra non molto le mie composizioni
tali e quali stanno, e di aggiungervi un metodo onde possano prestarsi ad una certa quale
esecuzione [...] ».

Altre proposte – in particolare la ristrutturazione dell'orchestra ducale di
Parma – e grossi problemi di salute gli impediscono però di realizzare il
progetto.

Non possiamo tuttavia dimenticare alcune saltuarie “occasioni di insegnamento”; più che a lezioni vere e proprie dobbiamo pensare a rapporti didattici, consigli, suggerimenti: i frequenti spostamenti legati alla carriera di virtuoso gli impediscono di svolgere un regolare e duraturo insegnamento. Anche se è difficile identificare gli allievi, poiché una miriade di notizie spesso in contrasto tra loro si succedono nella stampa e negli scritti dello stesso violinista, alcuni nomi possono essere segnalati. A Lucca agli inizi dell'Ottocento, secondo la lettera di Bartolomeo Quilici a Lazzaro Rebizzo, Paganini dà lezioni al violoncellista Angelo Torre, dedicatario di *Tre Duetti* per violino e violoncello, al primo contrabbasso Francesco Bandettini « con fargli adottare un nuovo metodo », e ai violinisti Agostino Dellepiane e al « Sig. Giovannetti », per i quali scrive appositamente della musica. Le gazzette gli attribuiscono inoltre come allievi Caterina Calcagno, Agostino Robbio, allievo anche di Sivori all'Istituto di Musica, e Giacomo Filippa, quest'ultimo disconosciuto dallo stesso Paganini con le parole « vi dirò di non essere egli mai stato mio scolaro ». Di un insegnamento impartito a Niccolò (Nicola) De Giovanni parla Francesco Regli nel 1860, affermazione che sembra trovare conferma nel *Metodo teorico-pratico di Niccolò De Giovanni per ben fare sul violino gli armonici semplici, trillati e doppi*. Paganini riconosce invece il violoncellista napoletano Gaetano Ciandelli – « ed io come vostro Maestro andrò superbo della vostra gloria » – e soprattutto Camillo Sivori, del quale scrive: « l'unico che può chiamarsi mio scolaro ».

Anche se Paganini non ha fondato una scuola e non ha pubblicato metodi, aspetti della sua didattica sono noti attraverso la testimonianza di Sivori che a distanza di anni ricorda lo studio quotidiano delle scale e degli esercizi scritti « frettolosamente e con una grafia contratta, come se detestasse scrivere qualcosa di così semplice proprio per il suo allievo ». Ne sono prova poi i *Cantabili e Valtz* e le *Sonatine* per violino e chitarra (M.S. 45, 124-129), composti per il « Camillino » e pedagogicamente corredati di arcate e diteggiatura e ordinati secondo difficoltà progressive « tanto riguardo al possesso dell'istrumento, quanto per formare l'anima del Camillino ». Sono queste le composizioni che, insieme alla *Sonata con variazioni* per violino, viola, chitarra e violoncello (M.S. 132), il 15 marzo 1824 mettono alla prova l'allievo in un'accademia privata nella quale Sivori suona il violino, Paganini la chitarra, Agostino Dellepiane la viola e Pietro Casella il violoncello. Un cast importante: Dellepiane, violinista dell'orchestra di Lucca con Paganini, che gli aveva dedicato le *Sei sonate per violino e chitarra* op. 2 (M.S. 26), diverrà insegnante di Sivori accompagnandolo nella prima tour-

née attraverso l'Europa; Casella è il capostipite di una famiglia di musicisti tra i quali il figlio Cesare, anch'egli violoncellista, e il nipote, il noto compositore Alfredo Casella.

Altrettanto complesso è individuare una scuola, o forse meglio una « tradizione violinistica » prepaganiniana. Gli elenchi dei musicisti chiamati dai Padri del Comune a partecipare alle annuali processioni del *Corpus Domini* costituiscono un'importante testimonianza di questa tradizione che dalla metà del Cinquecento giunge alla metà del secolo XIX. Per il periodo compreso tra gli anni venti e i settanta del Settecento, decenni immediatamente precedenti alla comparsa di Paganini, conosciamo i nomi di più di settanta violinisti, nomi che individuano una tradizione tipicamente genovese – si tratta di violinisti legati da parentela o discepolato – ma arricchita di apporti « forestieri », come nel caso del lucchese Filippo Manfredi (allievo di Pietro Nardini) che a Genova insegna a Giovanni Battista Serra e Giuseppe Romaggi il quale, a sua volta, sarà primo violino dell'orchestra della Cappella Nazionale di Lucca, la stessa di cui faranno parte Agostino Dellepiane, Paganini e il fratello di questi Carlo.

In questa realtà si inserisce "l'allievo Paganini": appresi i primi rudimenti dal padre, il giovane Niccolò trova i suoi insegnanti proprio in due violinisti presenti nelle citate processioni, Antonio Maria Cervetto e Giacomo Costa dal quale riceve trenta lezioni in sei mesi. A distanza di anni Paganini sostiene che l'insegnamento di Costa sia stato ininfluenza sul suo modo di suonare: « i principi » di Costa – afferma Paganini – erano « spesso contrari a natura » e pertanto « io non accondiscendevo a far mio il suo modo di tirare l'arco ». È evidente l'insofferenza verso una tecnica che non intende fare propria, ma la lunga tradizione violinistica genovese – Paganini sostiene per esempio di aver molto imparato dal genovese Francesco Gnecco – ha certamente influito sulla sua passione per lo strumento e sulla tenace volontà di raggiungere sonorità sorprendenti. Il suo viaggio a Parma per studiare con Rolla avrà apparentemente scarso seguito. L'impostazione e la formazione violinistica di Paganini sono piuttosto legate ad anni di studio individuale intenso, che produrranno una tecnica nuova e strabiliante – non certo priva di legami con la scuola violinistica italiana – perpetuata in Sivori e nei suoi discepoli.

2. *Musica strumentale*

La predilezione di Genova per il violino e per la musica strumentale trova conferma nelle numerose « Accademie vocali ed instrumentali » realiz-

zate in città. Fin dal Settecento queste sono basate sul principio della varietà, che si compie attraverso la partecipazione di più virtuosi e l'alternanza di brani per orchestra, composizioni per strumento solista, arie e duetti d'opera. Elemento comune sono il rilievo dato al canto e agli autori allora più in voga, nonché la parallela proposta strumentale di fantasie, variazioni e pot-pourri su celebri motivi d'opera. L'interesse del pubblico, rivolto quasi esclusivamente all'interprete principale che spesso conclude l'accademia con le pagine più spettacolari e avvincenti, porta le gazzette ad annunciare e a recensire l'evento indicando la presenza del virtuoso senza fornire indicazioni sugli autori e sulle composizioni in programma. Questa abitudine, generalizzata in Europa nel primo Ottocento, coinvolge anche la struttura stessa dell'accademia offrendo all'ascolto singoli movimenti di opere strumentali quali sinfonie e concerti. Più dettagliate sono le informazioni riportate sui manifesti, ma la loro sostanziale genericità non sempre consente di riconoscere le composizioni effettivamente eseguite.

La consuetudine delle accademie mette in gioco opportunità di varia natura: l'interprete si fa conoscere ed applaudire e, se anche il riscontro economico non è immediato, va incontro a una carriera più remunerativa; il pubblico assiste a spettacoli basati sulla eccezionalità e varietà e trascorre serate galanti; l'impresario realizza un guadagno supplementare a quello delle rappresentazioni teatrali dal momento che l'accademia è utilizzata anche come riempitivo in caso di stagioni incomplete, come intermezzo al posto del ballo o tra due farse in un atto. La richiesta di accademie è consistente, ad esibirsi sono spesso gli strumentisti dell'orchestra cittadina, ma numerose sono le presenze di artisti provenienti da altre città. Grande entusiasmo suscitano inoltre le accademie effettuate da giovani e giovanissimi alla ricerca dei primi importanti successi. Molti i genovesi: nel 1794 il dodicenne Paganini esordisce nell'oratorio di S. Filippo Neri e nella chiesa di N. S. delle Vigne; l'anno successivo nell'oratorio di S. Ambrogio il giovane Domenico Colpe esegue un concerto di violino; nel 1807 alla Sala Giustiniani la tredicenne Benedetta Delle Piane dimostra «un'agilità sorprendente, ed una intelligenza che farebbe onore anche a più provetti professori»; nel 1811 al teatro Sant'Agostino è la volta della quattordicenne Caterina Calcagno; nel 1816 ancora al Sant'Agostino esordisce con un concerto di flauto il figlio del fagottista Lorenzo Lasagna, di dieci anni; nel 1825 Camillo Sivori, nell'«età di circa 9 anni», si fa ascoltare nell'oratorio di S. Filippo mentre due anni dopo, prima di partire per la tournée europea, «in età ancora fanciullesca», dimostra i «suoi rari talenti sul violino» tenendo nel teatro di Corte (il Falcone) un'accademia a beneficio dei poveri.

L'attenzione per i giovani talenti accompagna le cronache di ogni epoca; anche Paganini è attento alla carriera dei giovani virtuosi suoi concittadini: Sivori innanzi tutto, e due strumentisti ricordati coi diminutivi di Calcagnina e Filippino (quest'ultimo è forse Filippo Bolognesi che, interrotta la carriera concertistica, si occuperà della vendita di strumenti rimanendo in contatto con Paganini fino agli ultimi anni della sua vita. In qualità di «professore di musica ed espertissimo in fatto di strumenti armonici», nel 1851 Bolognesi è chiamato a testimoniare l'autenticità del *cannone*). Ma in questo mondo di «violinisti della statura di un clarinetto che suonano come Paganini», negli anni settanta dell'Ottocento oltre all'entusiasmo e all'ammirazione si fa strada la preoccupazione. Che ne sarà di questi *novelli Mozart*? «raramente, passando all'età matura, continuano a far parlare di sé», e vi è anche chi esprime un pensiero controcorrente: «A costo di tirarmi addosso gli anatemi di tutti, confesso che preferirei ci fosse una celebrità in meno, e veder la Gemma Luziati rubiconda, allegra, spensierata, un folletto, insciente di sé, come son tutte le bimbe della sua età».

Sebbene per la musica strumentale Genova sia in genere considerata fuori dal circuito delle città che garantiscono vantaggi economici e la possibilità di stabilire utili contatti, a partire dai primi decenni dell'Ottocento è una piazza ambita dai violinisti i quali ritengono che un successo ottenuto a Genova, patria di Paganini, possa essere garanzia per il loro futuro (ancora oggi si vive questo clima in occasione del *Premio Paganini*). I giornali non mancano di proporre gli opportuni confronti e sottolineare le qualità tecniche ed espressive che richiamano quelle del grande virtuoso. Accanto alle accademie di violino, certamente le più numerose, le preferenze del pubblico si orientano verso il violoncello, il mandolino, l'arpa, la chitarra e il pianoforte, ma soprattutto verso gli strumenti a fiato, che annoverano ottimi esecutori negli strumentisti delle orchestre dei teatri della città, spesso appartenenti agli stessi gruppi familiari: il fagottista Lorenzo Lasagna e il figlio Davide flautista, i fratelli clarinettisti Giovanni Battista e Vincenzo Gambaro, la famiglia Corbellini con i fratelli Lorenzo e Michele, trombisti, e lo zio Giuseppe, cornista.

Tra Sette e Ottocento le sedi preferite per le accademie sono le sale dei teatri Falcone e Sant'Agostino, ma molte esecuzioni hanno luogo nelle chiese, negli oratori e, soprattutto, nella Sala Giustiniani. Dai primi decenni dell'Ottocento questa sala, definita familiarmente dai genovesi «Festone dei Giustiniani», è la più nota e frequentata perché accoglie accademie di musica e di poesia, giochi di destrezza, feste e balli mascherati. Per le feste del 1804 Paganini compone le *Sei nuovissime alessandrine* (M.S. 131) per due violini, clarinetto, due corni e basso contenenti le danze di maggiore gradimento

nel periodo a cavallo tra i due secoli: minuetti, alessandrine, perigordini, valzer, scozzesi e contraddanze inglesi. Anche Lorenzo Lasagna compone *Sei alessandrine* presumibilmente per un'occasione simile, esse sono impostate sulle stesse danze il cui successo, dovuto tra l'altro ai legami con gli ideali rivoluzionari, è tale da doverle regolare stabilendone meticolosamente successione e durata (1798). Tra le tante sale adibite ad esecuzioni musicali si segnala anche la Sala di Emulazione Filarmonica, voluta da Paganini nel 1803. L'idea è ambiziosa poiché con essa il violinista desidera promuovere un « dilettevole trattenimento » e « formare ed ampliare il numero degli amici dell'armonia ». Benché il progetto non abbia avuto seguito, resta il valore di una proposta che scopre l'inedito aspetto di Paganini quale promotore di eventi culturali che non lo vedono protagonista assoluto.

Non mancano poi le cerimonie commissionate dai Deputati alle Scuole Civiche di Genova, dal Real Collegio e dai padri delle Scuole Pie per celebrare la consegna dei premi agli allievi più meritevoli. In questi casi vengono eseguite cantate perché – come ricorda Giambattista Spotorno – hanno un maggior impatto sul pubblico e da esso sono maggiormente gradite. Analogamente, la cantata è la forma musicale preferita per le feste in onore di personalità illustri: tra tutte quella composta dal marchese G.B. Crosa, ascoltata nel Real Collegio in occasione del passaggio da Genova di Vittorio Emanuele I e Maria Teresa. Per le feste civili e religiose, per quelle realizzate sull'acqua, lungo le strade e nelle case patrizie vengono ingaggiate orchestre e bande che agiscono e interagiscono tra loro; nel periodo francese queste compagnie rafforzano il proprio ruolo e modificano il loro repertorio: le « allegre sinfonie » e i « giulivi concerti » sono sostituiti da arie patriottiche.

Accanto alle accademie pubbliche altrettanto importanti sono quelle promosse privatamente dall'aristocrazia genovese che continua a manifestare grande interesse per la musica. Prosegue l'impegno di assicurare ai figli una valida formazione musicale nell'ambito di un'educazione artistica completa: nella seconda metà del secolo XVIII Gian Luca Durazzo studia il violoncello e Giuseppe Maria il cembalo; i giovani Brignole Sale sono affidati a Luigi Cerro e Gaetano Isola, che per rendere più accattivante l'apprendimento organizza accademie per l'« esercizio dei ragazzi » con l'intervento di musicisti appositamente stipendiati. I Durazzo, i Pallavicino, gli Spinola, i Brignole Sale fondano biblioteche nelle quali la sezione musicale, se non particolarmente ampia, ha caratteristiche originali per la presenza di manoscritti di opere rare e talvolta uniche. Le indagini sulla biblioteca Brignole Sale hanno evidenziato per esempio le *Regole per l'accompagnamento con bassi numerati e fughe* e l'*Imitazione*

per cembalo di Francesco Durante, la *Raccolta di esercizi per il canto all'uso del vocalizzo con discorso preliminare* di Gerolamo Crescentini, due dei tre *Concerti* per pianoforte con accompagnamento di violini, viola e violoncello dedicati da Luigi Cerro «alla contessa Brignole» e, dello stesso autore, la cantata a due voci *Pastorelle non piangete* dedicata ad Anton Giulio [III] e Anna Pieri in occasione delle loro nozze (1783). Notevole è l'interesse dell'aristocrazia per il teatro, luogo e occasione di presenza a feste patriottiche e spettacoli operistici, con il consueto consumo di «pan di Spagna e sorbetti». Delle opere rappresentate in questo periodo ci sono pervenuti alcuni libretti e rare partiture come quelle dell'*Armida* di Ferdinando Bertoni (Sant'Agostino, carnevale 1786) e di *Adelasia ed Aleramo* di Simone Mayr (1809). Ma è soprattutto all'interno di ville e palazzi che l'aristocrazia dà vita a vere e proprie stagioni teatrali, testimoniate dalle partiture appositamente copiate e in qualche caso appositamente composte. A partire dal 1783 nella villa Brignole Sale della Torrazza, località dell'entroterra genovese, si realizzano accademie strumentali e spettacoli teatrali tra i quali la «burlata bufa» *Le donne rivali* di Cimarosa. Alcuni anni dopo la consuetudine di rappresentare opere teatrali prosegue a Voltri dove si allestiscono *Le gelosie villane* di Giuseppe Sarti, con intermezzi comici in italiano, francese e genovese, e *Il convito* di Domenico Cimarosa. In quest'ultima rappresentazione gli interpreti sono «signori dilettanti», tra cui Anton Giulio e Luigi Sauli, e alcuni «nobili», tra i quali la padrona di casa Anna Pieri, che recitano farse in lingua francese e in dialetto genovese. Al cembalo il maestro di cappella Gaetano Isola che guida l'orchestra; le prime parti sono affidate a Giovanni Battista Serra (violino), Domenico Suardi (violoncello) e Valentino Délai (oboe). Nel 1788, sempre nel teatrino di Voltri, si assiste a *Il nuovo Don Chisciotte* del cremonese Francesco Bianchi e all'*Isola dei portentosi* della cui composizione è incaricato Gaetano Isola.

Lo stretto legame della nobiltà con la musica è dimostrato soprattutto dalle accademie tenute negli ampi saloni delle dimore genovesi anche da artisti di fama europea. Nel palazzo di Ferdinando Spinola si ascolta il violinista Antonio Lolli (1788) e in quello di Luigi Lomellini l'arpista Aline Bertrand (1832); nella sala di palazzo Centurione in piazza Fossatello si esibiscono il violoncellista Cesare Casella (1841), i violinisti Robbio e Filippa, il pianista e compositore Carlo Andrea Gambini (particolarmente apprezzato da Paganini, Rossini e Mazzini) e il chitarrista Luigi Legnani (1842). Ricordiamo ancora due accademie molto note e significative per le personalità coinvolte. Il 27 novembre 1796 Rodolphe Kreutzer, che «ha già riscosso l'ammirazione di alcune case private», tiene un'appaldata accademia nel palazzo di Bendinelli Negrone

in piazza Marini alla presenza della moglie di Napoleone. La permanenza a Genova di «Madama Gioseppina de la Pagerie Bonaparte» è allietata da una cena offerta da Anton Giulio, durante la quale vengono presentati «pezzi teatrali coll'accompagnamento di scelti strumenti» eseguiti da «vari signori dilettranti in mezzo al più sensibile gradimento e applauso», e da un intrattenimento nel palazzo di Vincenzo Spinola in Carignano che prevede l'intervento di una «doppia orchestra di strumenti». A più di quarant'anni di distanza, il 10 luglio 1838 nel palazzo De Mari in piazza S. Lorenzo, ha luogo l'accademia di Franz Liszt. Nonostante la preoccupazione che i Genovesi, oppressi dal gran caldo dell'estate, potessero preferire «i freschi venticelli della sera» all'Acquasola o in Carignano, «la rinomanza del sig. Liszt vinse il partito, e le belle e dolci passeggiate furono martedì sera lasciate in abbandono da sceltissime e intelligentissime persone, che in bel numero intervennero a quest'accademia istrumentale e vocale» per applaudire «la forza, e l'agilità della sua mano» e il meraviglioso modo con cui «crea le più astruse difficoltà» e «la disinvoltura onde le vince». «Quel caos improvviso, per così dire di tante voci che si destano al tocco di sì abile mano, – prosegue l'articolista – collimano tutte a un immaginoso accordo, che fa prova di una intelligenza e di un'arte somma». All'accademia partecipano anche il maestro Giuseppe Novella e Camillo Sivori che già dieci anni prima, a Parigi, aveva preso parte ad un'accademia del giovane Liszt.

Tra Sette e Ottocento la figura che a Genova si distingue per il mecenatismo e la promozione musicale è quella del marchese Gian Carlo Di Negro. Numerosissimi i musicisti che, con poeti, scrittori, pittori, storici e politici, sono ospiti del palazzo in via Lomellini e, dagli inizi dell'Ottocento, nella Villetta. Tra i più importanti ancora Kreutzer che, secondo la testimonianza di Pietro Isola posta in nota al carne *Una de felici aure* (1835), nel 1796 ha la possibilità di conoscere e ascoltare il giovanissimo Paganini. Nel 1835, nella Villetta i cui viali sono ornati con i busti di personaggi noti, è inaugurato quello di Niccolò Paganini mentre «lietissime sinfonie facevano echeggiar l'aere dei più armoniosi concerti», e negli anni successivi si ascoltano, tra i tanti, il violoncellista Massimiliano Bohrer, i violinisti Giacomo Filippa e Domenico De Giovanni, la cantante Adelaide Gambaro e il clarinetista Ernesto Cavallini.

Nonostante la generale passione per il melodramma sembri oscurare ogni altro genere musicale, le accademie accompagnano ininterrottamente la vita musicale genovese fino alla fine del secolo XIX. Il favore e l'entusiasmo che caratterizza questo tipo di spettacolo diventano incontenibili quando è Paganini ad esibirsi. Non sono molte le accademie di Paganini a Genova: dopo gli esordi del 1794-1795 trascorrono quasi vent'anni prima che nel 1814 sia nuo-

vamente ascoltato, ormai famoso, dai concittadini. Paganini, a Genova ancora nel 1815 quando partecipa alle feste in onore dei Reali dirigendo la cantata di Filippo Grazioli e un concerto per violino con «una magnifica orchestra» appositamente ampliata di «una nuova fila di ottimi professori», vi tornerà nuovamente nel 1824, nel 1827 e, al rientro dalla tournée europea, nel 1834. In queste occasioni il pubblico, che lo ha seguito attraverso le cronache dei giornali, vive momenti di grande entusiasmo. Scrive la gazzetta genovese dopo il concerto del 14 maggio 1824:

«Paganini è comparso. Le sue prime note eccitarono l'ammirazione e la sorpresa; successe a questa l'entusiasmo, e la sala echeggiò di applausi. Ci sarebbe impossibile il far comprendere con parole quale espressione, quali suoni inuditi egli tragga dal suo meraviglioso strumento [...] né l'orecchio, né gli occhi possono seguitare la volubilità, la rapidità della mano e delle note, onde ne risulta una specie d'incanto in chi lo guarda e lo ascolta».

Paganini aveva eseguito *Non più mesta accanto al fuoco* (M.S. 22) per violino e orchestra – variazioni su un tema della *Cenerentola* di Rossini – e il *Pot-Pourri* (M.S. 24) per la sola quarta corda con accompagnamento d'orchestra. Al ritorno in patria Paganini ha a disposizione un repertorio più ampio: i Concerti per violino e orchestra – particolarmente eseguiti il *Primo* in Mi bemolle maggiore (M.S. 21) ed il *Secondo* in si minore (M.S. 48) con la famosa «Campagna» –, le variazioni su temi rossiniani, ma soprattutto *O mamma mamma ca* (M.S. 59), noto anche come il «Carnevale di Venezia», e il *Capriccio a violino solo* «*Nel cor più non mi sento*» (M.S. 44) sul tema della *Molinara* di Paisiello. Analogamente accade per Sivori, che con Paganini condivide il successo e il merito di aver compreso la grandezza del genio di Beethoven con decenni di anticipo rispetto ai loro concittadini. Le accademie genovesi di Sivori sono molto numerose e comprendono repertori virtuosistici e cameristici: oltre alle composizioni sue e di Paganini, nei primi anni di attività si rivolge soprattutto al repertorio della scuola violinistica sette-ottocentesca (Rode, Rolla, Mayse-der, De Bériot), per poi dedicarsi a Mozart, Beethoven, del quale nel 1877 esegue il Concerto in re op. 61, e Mendelssohn, di cui interpreta più volte il Concerto in mi minore op. 64.

La possibilità di ascoltare grandi interpreti internazionali è tuttavia eccezionale, ancor più raramente vengono proposte le opere strumentali dei grandi autori e, se accade, non sempre viene indicato di quale composizione si tratti. Nel 1829 un'accademia del giovane Sivori prevede una non meglio precisata «Sinfonia a piena orchestra del Maestro Beethoven»: non siamo in grado di riconoscere di quale sinfonia si tratti, ma questa occasione rappre-

senta per Genova la prima esecuzione pubblica e dichiarata di una composizione del Grande di Bonn.

La situazione risulta diversa se ci si rivolge alla schiera di amatori che coltivano la musica con passione e competenza. Molti Genovesi sono in grado di suonare la chitarra (pensiamo per esempio a Mazzini), il mandolino “alla genovese”, il violino, la viola, il violoncello; e molti sono i dilettanti che amano fare musica per interpretare i classici. Esempio di rilievo è Luigi Guglielmo Germi, «dilettante» nel senso più alto del termine e amico di Paganini, il quale gli dedica le *Variazioni sul Barucabà* per violino e chitarra (M.S. 71) e sei dei quindici *Quartetti* con chitarra (M.S. 36-41). Germi nel 1838 approfitta dei viaggi dell'amico concertista per sollecitare l'acquisto di composizioni di Mozart e Spohr delle quali è in grado di specificare elementi che denotano un'approfondita conoscenza del repertorio cameristico. Una richiesta riguarda in particolare «il quintetto di Mozart in sol minore scritto nella circostanza della morte di sua madre», precisazione necessaria visto che «sul medesimo tuono ne esistono due»: Paganini, che conserva vivo il desiderio di suonare con gli amici genovesi, non solo invia le partiture richieste ma allega la collezione completa dei quartetti e dei quintetti di Beethoven. Non è pensabile che un patrimonio musicale di questa importanza giunto nelle mani di Germi rimanga inutilizzato. La sua casa è aperta a molti musicisti genovesi coi quali esegue soprattutto i quartetti degli autori classici; il 20 agosto 1839 Germi scrive a Paganini e lo ringrazia a nome di Giovanni Serra e Camillo Sivori per i quartetti di Haydn acquistati e inviati loro. La lettera chiude con l'espressione «son pur belli»: per Genova è preparato il terreno che porta al rinnovamento della musica strumentale.

Una svolta significativa in campo strumentale si verifica intorno alla metà dell'Ottocento. I segnali sono percepiti dal collaboratore della «Gazzetta Musicale di Milano» che nel 1842 evidenzia l'emergere di «cultori della bell'arte» tra i quali Sivori, Gambini, Giovanni Serra, Antonio Costa e Giuseppe Novella. Molti i fattori che a Genova contribuiscono a dare la giusta importanza alla musica strumentale in anni in cui non si interrompe il predominio operistico, ma il rinnovamento si realizza soprattutto grazie all'intervento dei privati che si sostituiscono all'aristocrazia. Nel 1847, nell'indicare «la bella e numerosa collezione di musica antica e moderna» posseduta dal maestro Adolfo Pescio, Gambini per esempio parla dell'accademia privata alla quale aveva partecipato il violinista Domenico De Giovanni e non manca di ricordare che nell'abitazione di Pescio «risuonano di frequente gli alti e poetici concetti di un Beethoven nel genere strumentale da camera». Alcuni anni dopo lo stesso

Gambini esprime l'augurio che Genova «ci inviti a trattenimenti ove la buona musica classica e specialmente il genere così detto da camera abbia il suo culto e il suo altare».

Nella prima metà del secolo XIX a coltivare nelle loro case la musica strumentale erano stati musicisti genovesi come Novella, Gambini e Pescio; a partire dagli anni Cinquanta a questa diffusione contribuiscono anche il direttore d'orchestra Angelo Mariani, i maestri Angelo Francesco Lavagnino e Giuseppe Bossola. Fondamentale tuttavia è il ruolo di Sivori: sempre atteso per le esecuzioni violinistiche, Sivori porta a Genova l'esperienza acquisita nelle tournées europee e il grande amore per i classici dei quali esegue composizioni con orchestra e da camera. È Sivori che con Gambini, Mariani e il violoncellista Luigi Venzano partecipa ai concerti promossi dalla Società del Tunnel che, a partire dal 1858 introduce «l'uso di eseguire musica classica cioè trio e quartetti de' migliori autori». Se ricordiamo il pesante giudizio espresso da Berlioz – «i genovesi come tutti gli abitanti di città commerciali, sono molto indifferenti all'arte» (*Mémoires* del viaggio italiano del 1831-1832) – ci pare di poter cogliere nella Società del Tunnel, voluta da un gruppo di giovani negozianti ed aperta a soci e invitati, una sorta di riscatto dei commercianti genovesi e della stessa Genova.

A partire dagli anni sessanta è determinante l'impegno dei musicisti che con numerose iniziative consentono a un nuovo e più ampio pubblico di avvicinarsi ad un repertorio impegnativo, ascoltare i grandi autori del presente e del passato e i grandi interpreti italiani e stranieri. Joseph Alfred Novello, membro della famiglia di editori e musicisti inglesi ma di origine italiana, a partire dal gennaio 1867 trasforma la villa di Carignano in sede di esecuzioni musicali e organizza le Mattinate musicali, chiamate anche Mattinate Lavagnino dal nome del maestro che con lui le ha ideate. L'intenzione è di proporre cicli di concerti contenenti le pagine più importanti della letteratura musicale: brani vocali sacri e profani di Haendel, Cherubini, Mozart, Paisiello, Cimarosa, Weber, Schumann, Mendelssohn; capolavori della letteratura strumentale classica e romantica – tra le quali le sonate per violino e pianoforte di Mozart e Mendelssohn, i quartetti e i trii di Beethoven – e composizioni strumentali di autori genovesi come la *Fantasia* per violoncello di Venzano. Particolare attenzione viene data alla musica del passato: l'8 dicembre 1869 è organizzato un concerto storico con ascolti che spaziano dal «secolo sesto» di Gregorio Magno al «decimo ottavo» di Cimarosa. Le Mattinate in casa Novello suscitano un vivo interesse negli esponenti della cultura genovese e influiscono sull'attività artistica della città; anche la stampa appoggia l'iniziativa e, nel di-

chiarare che la musica classica sta «per gettare profonde radici fra noi», annuncia la costituzione di un'orchestra che al teatro Paganini, sotto la direzione di Bossola, farà conoscere i capolavori sinfonici. Lavagnino dal canto suo istituisce anche una Società del Quartetto che prevede una scuola e mattinate musicali per soci promotori e «esecutanti».

Nel 1869 una nuova e fondamentale iniziativa trova l'appoggio di Bossola: il marchese Spinola destina parte del palazzo di salita Santa Caterina a «luogo di ritrovo pei cultori della musica». Nasce la Sala Sivori, «tempio dedicato al genio musicale» intitolato al più grande strumentista genovese vivente. La «Gazzetta di Genova» del 23 ottobre aveva sottolineato il clima culturale genovese che aveva portato a questa apertura:

«La musica classica, quella che vuol essere udita da intelligenti, senza il prestigio di decorazioni e di sceneggiamenti drammatici, è stata fino ad ora costretta ad errar come nomade da sale troppo private a teatri troppo pubblici, senza dimora appropriata, fuori di quell'ambiente che ispira il raccoglimento ed impone reverenza».

Eppure, l'interesse della parte più colta della popolazione e i concerti promossi da Lavagnino e Bossola dimostrano che da tempo

«qui fra noi si sanno discernere le vere gemme artistiche dalle inorpellate produzioni dovute a depravazioni di gusto, oppure alla moda di un giorno [...] [mentre] le grandi composizioni dei più celebrati maestri Italiani e Tedeschi erano, e sono ancora pel momento, apparizioni irregolari, specie di comete o nebulose senza tempo e senza punto fisso».

Per questo si allestisce una sede dove «quanto di bello è stato scritto e si scriverà, in fatto di musica, troverà quivi un campo adatto a manifestarsi in tutto il suo splendore». La sala è inaugurata il 29 dicembre con un concerto della durata di quattro ore preceduto da un discorso di circostanza tenuto dal critico Flores D'Arcais; il programma, diretto da Mariani, prevede la partecipazione di Sivori, del pianista-compositore Luca Fumagalli e dei cantanti Teresina Del Signore e Diaz De Soria; i brani eseguiti sono tra loro molto diversi e delineano la futura politica culturale della Sala, presentare i classici e i romantici senza dimenticare gli autori contemporanei e offrire uno spazio ai compositori genovesi. Accanto a pagine vocali il programma prevede la sonata *Kreutzer* di Beethoven, il *Konzerstück* di Weber, due brani sinfonici eseguiti da un'orchestra di cinquanta elementi (una «Sinfonia» di Venzano e *Les Joyeuses commères de Windsor* di Otto Nicolay), una *Fantasia* di Sivori, e il concerto per violino in mi minore di Mendelssohn. Nella sala, attiva sino alla fine del secolo, vengono proposte pagine cameristiche e sinfoniche tra le più importanti e significative e sono ospitati grandi concertisti. Nel 1870 il violinista Emil Sauret, accompa-

gnato dall'orchestra diretta da Bossola, si cimenta nella *Fantasia sul Faust* di Wieniawski, nella *Polonaise* di Vieuxtemps e nella *Fantasia sull'Otello* di Ernst, mentre il fratello Alphonse esegue al pianoforte un *Notturmo* di Chopin e un *Capriccio* di De Bériot (figlio). Quattro anni dopo il pianista russo Anton Rubinstein desta «le più grandi sorprese per la precisione, l'agilità, la forza, la delicatezza, tutte le varietà insomma delle gradazioni musicali». Non mancano infine gli incontri monografici: nel 1871 un concerto in onore di Beethoven e nel 1885 quello per il bicentenario della nascita di Bach.

Con l'avvicinarsi del quarto centenario della scoperta dell'America, Genova programma importanti manifestazioni. Il comitato organizzatore promuove esposizioni e congressi scientifici; esecuzioni corali (*Inno a Colombo* di Enrico Zambelli è eseguito da 800 bambini); rappresentazioni teatrali (*Otello*, diretto da Mancinelli e interpretato da Francesco Tamagno, e *Rigoletto*); concerti (nel Salone dell'Esposizione Mancinelli dirige il suo ballo *Isora di Provenza* e di Ettore Perosio la cantata *Apoteosi di Colombo* per soli coro e orchestra); concorsi corali (pezzo d'obbligo il *Canto del marinaio italiano* di Nicolò Massa), bandistici e mandolinistici/chitarristici (la commissione di quest'ultimo è presieduta da Camillo Sivori e vede la partecipazione di tre gruppi genovesi e uno di Oneglia).

Un'ampia messe di proposte coinvolge dunque la vita musicale genovese del secondo Ottocento, eppure l'avvicinamento del pubblico alla musica strumentale fu un processo lento e faticoso per il persistere di difficoltà nell'ascolto di lavori di grande impegno compositivo. Nell'aprile del 1854 la *Terza* sinfonia di Beethoven – proposta nella direzione di Mariani – è considerata «monumentale e difficile», nel 1892 l'esecuzione della *Quinta*, prevista nell'ambito delle feste colombiane e diretta al Carlo Felice da Luigi Mancinelli, fu realizzata alla presenza di un pubblico scarso, e la sottoscrizione per la prima genovese della *Nona*, sebbene tra i primi firmatari vi fossero Verdi e Sivori, non ebbe seguito. Per l'ascolto della musica strumentale il “testimone” passerà alla Giovine Orchestra Genovese che, fondata nel 1912 per coltivare la “musica seria” ed indirizzare l'itinerario della musica verso mete di maggior impegno, organizzerà concerti nei quali i Genovesi continueranno ad ascoltare grandi compositori e grandi interpreti.

3. *Il melodramma*

Il Settecento si apre a Genova con l'inaugurazione del teatro Sant'Agostino, fatto costruire da Niccolò Maria Pallavicino sulle macerie di un'area distrutta dalle bombe di Luigi XIV. Inaugurato nel 1702, probabilmente con

Flavio Cumiberto (libretto di Matteo Noris dedicato al doge e ai Collegi), il teatro è aperto a classi sociali differenti; munito di due ingressi – la «porta grande» per la nobiltà e la «porta piccola» per il popolo – permette l'accesso ai cinque ordini di palchi con biglietti dal prezzo differenziato. Nel 1770 il teatro viene comprato da Marcello Durazzo che lo amplia ulteriormente aggiungendo due palchi per fila e un sesto ordine, più economico, chiamato *pollajo*; in questa nuova veste è inaugurato nel carnevale 1790-1791 con l'opera buffa *Il falegname* di Cimarosa. Accanto al Sant'Agostino la rappresentazione di opere continua anche nel più vecchio teatro Falcone, venduto dagli Adorno ai Durazzo nel 1680 e per il quale ora sono necessarie ristrutturazioni e rinnovamenti: dopo due anni di chiusura il teatro riapre nel 1705 con *Il più fedel fra i Vassalli* di Francesco Gasparini. Il Falcone rimane proprietà dei Durazzo sino al 1824 quando viene acquistato dai Savoia insieme al palazzo di famiglia. Il piccolo teatro delle Vigne, già esistente dal secolo precedente, svolge nella prima metà del Settecento un'attività poco intensa ma molto seguita dal pubblico, attratto dalla modica spesa dei biglietti e dai contenuti spesso licenziosi dei lavori rappresentati. Il teatro arricchirà la sua produzione quando verso la fine del secolo passerà ai Durazzo, famiglia che ha avuto un ruolo fondamentale nella storia dell'opera in musica a Genova. Nel secolo XIX sarà essenzialmente un teatro di burattini.

La vitalità produttiva, la gestione dei singoli teatri e i problemi connessi alla loro contemporanea attività evidenziano ben presto la necessità di disciplinare i rapporti tra il proprietario e l'impresario o tra i componenti di uno stesso appalto. Nel corso del secolo si assiste pertanto al definirsi di decreti che, se a volte sembrano ripetitivi e per certi aspetti banali, in realtà sono volti a chiarire e definire situazioni attinenti all'intero mondo teatrale nei suoi aspetti istituzionali, artistici e di costume. La convenzione stipulata per il Sant'Agostino nel 1702 evidenzia i tempi entro i quali, agli inizi del secolo, si allestiscono gli spettacoli. Giovanni Battista Bonassoli, in società con Giovanni Battista Faveto, il 10 novembre viene incaricato di cercare i musicisti per l'imminente stagione di carnevale. Bonassoli si impegna a costituire la «compagnia» entro il 18 dicembre per poter predisporre la copiatura delle parti e la loro distribuzione ai cantanti che devono inaugurare la stagione il 26 dicembre. Nel 1705 la gestione del Falcone, ampliato con l'aggiunta di un quarto e quinto ordine, viene affidata a Giacomo Maggi il quale nel contratto con Eugenio e Geronimo Durazzo specifica i criteri con cui intende organizzare le stagioni dei successivi cinque anni. Particolare attenzione è rivolta alla stagione di autunno, per la quale Maggi si impegna a rappresentare opere «grandiose

e pompose» inframezzate da balli. Per la realizzazione degli spettacoli deve scritturare quattro musicisti e un maestro di cappella, mentre l'orchestra deve essere formata da quattro violini primi, quattro secondi, quattro viole, un violone, un violoncello, due cembali e un oboe. Le nuove esigenze, determinate dalla contemporanea attività dei due teatri, inducono nel 1706 i rispettivi proprietari a regolarne l'apertura con un'alternanza biennale, in un'ottica imprenditoriale che porta ad impedire la concorrenza. La decisione – forse la più antica delle regolamentazioni teatrali, che verrà confermata dal Senato ancora nel 1766 – si rivela efficace: anche Goldoni, a Genova nel 1736, ha modo di verificarne la validità e di lodare l'impresario Francesco Bardella, «uomo di spirito, di condotta e di intelligenza» che contratta «colle Compagnie de' Commedianti, e procura di scegliere le migliori». Nuovi regolamenti appaiono nel 1765: la partecipazione alle prove generali degli spettacoli è consentita solo a quanti sono già in possesso di un biglietto, viene ribadito il divieto di variare il prezzo concordato, mentre la qualità artistica dei lavori è garantita dall'obbligo di far approvare preventivamente la formazione delle compagnie di musicisti e di ballo. Infine nel 1772 si definisce il rapporto tra una Società di Magnifici Cittadini, impegnata ad operare con propri capitali, e il Governo che interviene istituendo la Direzione degli spettacoli. Nasce l'Impresa dei Teatri di Genova favorita innanzi tutto dal divieto di aprire nuovi teatri senza averne ottenuto il permesso. Tra i punti stabiliti l'impegno della società di affittare i tre teatri cittadini, di garantirne la gestione alternativamente o unitamente se necessario, e di rispettare le norme di assegnazione dei palchi prevedendo che alcuni restino liberi per la vendita serale, al fine di consentire a più persone di assistere agli spettacoli e «goderne a vicenda». Accade infatti, come denuncia un «biglietto di calice», che non sia possibile condurre la famiglia a teatro poiché il numero dei palchi è uguale a quello dei loro proprietari, nella platea è impedito l'ingresso alle donne e nel *pollaio* è sconsigliato portarle per gli strapazzi che riceverebbero. Specifiche disposizioni riguardano il prezzo dei biglietti, differenziato sulla base del genere rappresentato («Opere serie in musica», «Commedie francesi», «Opere buffe in musica», «Opere pastorali in musica» e «Commedie italiane») e se comprensivo del ballo. Un'ulteriore dichiarazione precisa l'obbligo di allestire trenta recite di opere serie «divise in due opere» ed altre trenta di opere buffe a loro volta divise «in due o più opere».

Per quanto volti a regolamentare essenzialmente aspetti economici, i decreti lasciano trasparire una forte e condivisa passione per il teatro in musica. L'elevato numero di «biglietti di calice» dedicati a questo argomento testimonia il coinvolgimento del pubblico: si disapprova l'abitudine di assi-

stere allo spettacolo tra chiacchiere, battiti di mani e fischi e si manifesta la preoccupazione per l'uso indiscriminato dei palchi, divenuti luoghi di conversazioni, giochi, visite e soprattutto spuntini, con pericolo di incendio dovuto all'impiego di « fuochi per cene ».

Più interessanti i riferimenti alle consuetudini musicali. Nel 1724, nel lamentare la richiesta di ripetere arie e duetti che protraggono l'opera « sino alle hore sei di notte », un senatore sollecita provvedimenti e ricorda il decreto con il quale era stata decisa la chiusura del teatro entro l'orario stabilito « o finita, o non finita l'opera ». Il Senato interviene, proibisce tali ripetizioni e pone guardie a controllo della situazione. Ciononostante la richiesta di *bis* continua anche nei decenni successivi: troppo grande è l'entusiasmo per il virtuosismo. Nella prima metà del secolo si esibiscono a Genova importanti virtuosi tra i quali Gioacchino Conti (*Giziello*), Innocenzo Baldini, Carlo Scalzi, Michele Salvatici e il genovese Giovanni Paita. Genova è molto esigente nella ricerca degli interpreti, ed è forse questa attenzione che, all'inizio del secolo, la porta ad essere considerata una piazza importante nel panorama italiano: il capitolato d'appalto del teatro Ducale di Milano (1717) nella scelta degli artisti consiglia che « le prime parti siano di quelle che avranno recitato ne' teatri di grido », e tra questi nomina quello di Genova. Tra i compositori preferiti Alessandro Scarlatti, Tomaso Albinoni, Giovanni Bononcini, Carlo Francesco Pollarolo, Antonio Caldara, Antonio Vivaldi, Baldassarre Galuppi, ma soprattutto Francesco Gasparini. Per numerosi decenni non si conoscono opere di autore genovese, l'unico compositore attivo in città è il lucchese Vincenzo Chiocchetti, di cui tra il 1724 ed il 1736 vengono rappresentate almeno sette opere, prevalentemente su libretto di Metastasio.

A partire dagli anni settanta il fervore per il melodramma trova riscontro negli « Avvisi ». Il succedersi degli annunci e delle relazioni teatrali arricchisce le conoscenze sul repertorio rappresentato ma le cronache, rivolte essenzialmente a segnalare l'affluenza del pubblico e il successo degli interpreti, troppo spesso lasciano in ombra i meriti o i demeriti del compositore. È questo uno degli aspetti più spinosi della storia del teatro settecentesco: l'attenzione per il compositore è talmente limitata che il suo nome è spesso omesso anche sui manifesti e sui libretti pur appositamente stampati per le singole rappresentazioni. Complicano ulteriormente la situazione e contribuiscono a far correre il rischio di incorrere in false attribuzioni le numerose messe in musica dei drammi di Metastasio da parte di compositori differenti, l'abitudine del *pastiche* (come *Il trionfo di Clelia* del 1763), la prassi di indicare con più titoli la stessa opera (*Li due fratelli pappamosca-La finta principessa*) e di non rispettare

la partitura originale aggiungendo arie provenienti da altri melodrammi o composte appositamente (prassi che coinvolge anche i genovesi Gaetano Isola e Francesco Gnecco). Tra le consuetudini più apprezzate vi è quella di inserire all'interno dell'opera seria il ballo, spettacolo sempre gradito per la ricchezza scenografica e l'abilità dei virtuosi ballerini, i cui nomi sono generalmente riportati sui manifesti e all'interno dei libretti. Raramente invece è indicato il compositore; tra i pochi nomi noti quelli dei genovesi Giuseppe Saettono (ballo per *Il fanatico burlato* di Cimarosa, 1787) e Francesco Gnecco (ballo per la *Lodoïška* di Mayr, 1797). Ricostruire il repertorio eseguito e dipanare le incertezze di attribuzione è dunque possibile solo attraverso il confronto di tutte le fonti – partiture e singole arie, libretti, annunci e recensioni dei giornali – talvolta fortunatamente arricchite di postille manoscritte.

Accanto all'opera seria, divenuta esibizione accademica di arie facilmente intercambiabili, si assiste al crescente interesse per l'opera buffa caratterizzata ora dall'importanza assunta dai pezzi d'insieme e dal più approfondito studio dei personaggi. A trionfare sono le opere di Paisiello, Cimarosa e Anfossi, ma hanno particolare fortuna anche i lavori di Gnecco (*Auretta e Masullo*, *Il nuovo galateo*, *Pigmalione*, *I due sordi*, *Clementina e Roberto*) spesso rappresentati sulle scene cittadine in prima assoluta. Appare strana dunque la situazione della sua opera più famosa, *La prova d'un'opera seria*, per la quale permangono dubbi sulla prima recita genovese. L'opera, rappresentata alla Scala nel 1805, sarebbe giunta a Genova nello stesso anno per la stagione di autunno. Tuttavia, anche se il libretto reca questa data, la sua effettiva esecuzione è posta in dubbio dal fatto che sulla «Gazzetta di Genova» non compaiono l'annuncio e la conseguente recensione; solo nel 1820, a dieci anni di distanza dalla morte dell'autore, l'opera trova accoglienza certa sul palcoscenico del Sant'Agostino. *La prova d'un'opera seria* è la fortunata elaborazione della farsa in un atto *La prima prova dell'opera* «*Gli Orazi e Curiazi*» (Venezia 1803) che Gnecco compose su libretto di Giulio Artusi. Pur conservando il contenuto fondamentale, che si configura come “teatro nel teatro”, l'opera contiene notevoli diversità rispetto alla farsa veneziana: viene meno il gioco dell'autoironia che aveva portato il librettista ad autocitarsi e a far esplicito riferimento all'autore della musica, e la messa in scena de *Gli Orazi e Curiazi* di Cimarosa è sostituita con l'allestimento di una generica opera seria, *Ettore in Trebisonda*. Autore del nuovo intreccio, ampliato in melodramma giocoso in due atti, è Gnecco stesso il quale sviluppa le situazioni già oggetto di satira dagli inizi del secolo ma evidentemente ancora attuali: prime donne che litigano per la difficoltà delle arie o perché non adatte alle loro caratteristiche vocali, aggiunta di

arie di baule, impresari che lamentano il poco guadagno e l'impossibilità di gestire lo spettacolo, libretti e musiche rielaborati, tagliati, ricostruiti, un'orchestra svogliata, un coro assente.

Dall'ultimo ventennio del secolo, con l'apertura dei teatri di villeggiatura, le iniziative si moltiplicano. Nelle stagioni estive e autunnali si attivano il San Francesco d'Albaro (per il quale è previsto un servizio di carrozze da e per Genova) e il Crosa Larga e il Nuovo di Sampierdarena; i cartelloni propongono i successi del Falcone e Sant'Agostino, ma talvolta allestiscono spettacoli nuovi. Tra questi l'*Elisir d'amore* di Donizetti, applaudito in prima genovese al Nuovo (1833) e ripreso sempre con successo negli altri teatri. Per rispondere al desiderio di divertimento e offrire la possibilità di assistere agli spettacoli anche a quanti abitano fuori città, nel 1790 è stabilita l'apertura pomeridiana del Sant'Agostino.

Con la caduta della Serenissima Repubblica di Genova anche il teatro subisce importanti cambiamenti: le rappresentazioni vengono sostituite con « arie patriottiche » e nel luglio del 1797 al Sant'Agostino è allestito un melodramma patriottico su libretto di Gaspare Sauli e musica di Gaetano Isola; presumibilmente nello stesso anno, in occasione della recita a beneficio della cantante Teresa Bertinotti, viene eseguito l'« Atto lirico-patriottico » *Il trionfo della libertà*, con poesia « del tutto nuova » e musica di Luigi Degola. Nel 1798 altro *Trionfo della libertà* musicato da Giacomo Siri e rappresentato dagli « accademici concordi » del seminario arcivescovile. Nuovi cambiamenti riguardano il palco del doge, occupato dagli uomini del nuovo governo della Repubblica Democratica Ligure, e le dediche dei libretti non più indirizzate « alle nobilissime Dame e nobilissimi Cavalieri » ma rivolte « al rispettabilissimo pubblico » o « ai cittadini liberi ».

Col passaggio al nuovo secolo anche l'opera seria acquista maggiore dignità: gradualmente scompaiono i soprannisti e i vecchi intrecci metastasiani, il coro ritorna sulle scene con autorevolezza, l'orchestra si arricchisce di nuovi strumenti tanto che, se per le opere giocose del 1772 l'organico orchestrale prevedeva ventuno strumenti (dieci violini, due viole, violone, violoncello, tre contrabbassi, due oboi e due corni da caccia), quello del 1814 ne comprende trentadue (quattordici violini, due viole e due violoncelli, flauto, oboe, fagotto, trombone, due clarini, due corni, due trombe e quattro bassi) e quello del 1825 ben quarantotto (sedici violini, quattro viole, due violoncelli, sei bassi, tre clarini, tre flauti, quattro corni, due fagotti, due trombe, due oboi, tre tromboni, un "rollante"). Non si tratta di organici immutabili: orchestre me-

no numerose si troveranno ancora, ma è certo che questa tendenza porterà a grandi cambiamenti e alla necessità di avere a disposizione un'orchestra stabile. Accanto ai nomi di Cimarosa e Paisiello i cartelloni propongono ora quelli di Paër, Zingarelli e soprattutto Mayr le cui numerose opere sono accolte con favore di pubblico e critica. Su tutte *La rosa bianca e la rosa rossa*, in prima assoluta al Sant'Agostino nel carnevale del 1813. È un vero trionfo; perfino l'orchestra, tanto frequentemente criticata, riceve questo significativo elogio:

« La nostra orchestra, sia che la presenza d'un tanto maestro ispiri, o tenga in soggezione i professori, sia che ciò debba realmente attribuirsi a questa benedetta musica, la nostra orchestra, dicevo, non si è mai tanto distinta, né mai ha brillato tanto. L'autore ha saputo far risaltare il merito di ciascheduno, ed ha messo in gioco principalmente gli eccellenti nostri strumenti da fiato ».

Il recensore non cita i nomi, ben noti al pubblico genovese: si tratta di Lorenzo Lasagna, Giovanni Battista Gambaro, Lorenzo e Michele Corbellini.

Rossini viene proposto per la prima volta a Genova nel carnevale del 1814 al Sant'Agostino con *Tancredi*. Forse fu l'indisposizione della protagonista Adelaide Malanotti, ma l'opera non conquista il pubblico che invece è letteralmente ammaliato dall'*Italiana in Algeri*, messa in scena nell'autunno dello stesso anno al San Francesco d'Albaro. Ha inizio anche a Genova il periodo all'insegna di Rossini per la frequenza degli allestimenti di quasi tutte le sue opere e di quelle di altri musicisti, dai grandi Donizetti, Bellini, Pacini o Mercadante che fanno propria la sua eredità, ai minori che lo imitano, come Vincenzo Fioravanti ed Errico Petrella. L'entusiasmo per Rossini non viene meno e il suo primato rimane incondizionato fino all'affermazione dell'opera verdiana.

Con la fine del Settecento il Falcone e il Sant'Agostino, nonostante gli interventi di restauro, pongono gravi problemi di sicurezza. Da più parti si discute sulla necessità di edificare un nuovo teatro destinato ad ospitare grandi spettacoli, divenire il centro della vita sociale e facilitare il controllo sul pubblico. Tuttavia, se sulla necessità di costruire un nuovo teatro non vi sono incertezze, lunghi dibattiti riguardano la sua ubicazione (individuata in piazza San Domenico) e la struttura architettonica per la quale viene scelta la soluzione a palchetti. Le discussioni che avevano animato la fase di progettazione continuano anche dopo il gennaio 1825, quando la Direzione dei Teatri approva il progetto dell'architetto Carlo Barabino: a fronte della necessità di reperire i mezzi per la costruzione, si decide di intraprendere la vendita dei palchi, che vengono acquistati dalle più importanti famiglie. I lavori iniziano nel marzo del 1826 ed immediatamente alcuni musicisti espri-

mono il desiderio di ottenere la commissione dell'opera di inaugurazione. Tra questi un certo Fournier il quale chiede l'appoggio di Paganini per offrire gratuitamente a Genova la sua opera seria *Il duca di Carmagnola* ed è disposto a modificarne, se necessario, il libretto e la musica.

Le cose, è noto, andarono diversamente. Il teatro, intitolato a Carlo Felice presente con la famiglia all'inaugurazione del 7 aprile 1828, si apre con *Bianca e Fernando* di Bellini. Il libretto di Domenico Gilardoni è per l'occasione rielaborato da Felice Romani: poeta, letterato, giornalista e già «librettista principe» di molti compositori. Romani è autore anche delle altre due opere programmate per l'inaugurazione, il *Cristoforo Colombo* di Francesco Morlacchi e *La regina di Golconda* di Gaetano Donizetti, nonché dell'*Inno al Re*, sempre di Donizetti, intonato all'inizio dello spettacolo. Quale fu il successo di *Bianca e Fernando* possiamo apprenderlo dai tre articoli dedicati all'evento dalla «Gazzetta di Genova». Il 9 aprile l'intento è di magnificare l'inaugurazione, ricordare la presenza dei sovrani, sottolineare l'impegno dei cantanti (Adelaide Tosi, Giovanni David e Antonio Tamburini) e dei ballerini; il 12 aprile si evidenzia il gradimento per la musica il cui stile è tale «che più si sente e più se ne scoprono e se ne gustano i pregi»; il 3 maggio infine si torna a parlare della musica ritenuta di «una originalità sorprendente», nella quale si ammira «lo slancio di una fantasia effervescente». Conosciamo inoltre il pensiero di Bellini da una lettera all'amico Florimo: «L'opera ha fatto l'effetto desiderato. [...] La musica e i cantanti fecero l'effetto suscettibile di questa occasione; [...] il pubblico rimase molto contento [...] ed il Re mandò un suo ciambellano a ringraziare il maestro ed i cantanti». Uniche note negative il prezzo dei biglietti e l'orchestra per la quale Bellini afferma: «è un orrore; con me andava non tanto male, ma col primo violino, che, sebbene bravo, non è tanto pratico, fanno delle grandi coglionerie». Il giudizio negativo riguarda dunque più l'orchestra che Giovanni Serra, definito dallo stesso Bellini «bravissimo contrapuntista [ma] *criticone*».

Nei due decenni successivi il Carlo Felice adempie frequentemente agli obblighi di ospitalità e rappresentanza per la Corte: Genova infatti è la seconda capitale del regno di Sardegna. A dominare sono i cantanti (tra i quali Alessandra e Luigi Duprez, Giovanni David, Amalia Schutz, Giovanni Cartagenova) e la scenografia, affidata a Michele Canzio. I cartelloni sono ancora essenzialmente all'insegna di Mercadante, Pacini, Bellini e Donizetti, ma è soprattutto Rossini ad ottenere un successo incondizionato e ad essere visto come termine di paragone per ogni opera che si ascolta la prima volta. Questi due esempi riportati dalla «Gazzetta di Genova»: per *La regina di Golconda*

(maggio 1828) di Donizetti il giornale sottolinea il pericolo « che gli orecchi avezzi alle divine melodie di Rossini mal si appagassero della musica di un autore diverso » e per *La dama bianca* (1829) di François-Adrien Boieldieu, pur giudicata « di stile naturale e vivace », osserva che « per esser ottimo » dovrebbe ricevere « le ispirazioni nel cielo nativo dell'armonia, vogliam dire nella patria di Rossini e suoi pari ». Solo Bellini è applaudito senza confronti per i « tanti pregi » e per la « vena di originalità così rara a di nostri » (*Il Pirata*, 1830). Nel recensire la *Norma* (1833) la « Gazzetta di Genova » scrive: « Dopo il *Pirata*, la *Straniera*, i *Capuleti* e i *Montecchi*, si sarebbe creduto che fosse impossibile rintracciare melodie più dolci, più possenti a significare la parola, a far vibrare le più intime fibre del cuore [...] Ma il vero genio è una sorgente che non si esaurisce sì facilmente, e quello appunto di Bellini ne ha offerto una nuova prova solenne nella *Norma* ».

La maggior parte del repertorio ascoltato consiste essenzialmente di riprese. Tra le opere nuove, accolte con riserva, *Il Crociato in Egitto* (1830) di Meyerbeer, il cui successo è legato ai cantanti; a loro infatti si deve la possibilità di far godere una musica « che presenta insieme e tante difficoltà e tanti pregi ». La difficoltà ad accettare repertori non italiani è evidente nella critica persino al rossiniano *Le comte Ory* (rappresentato in lingua italiana nel 1830):

« Il genio musicale di Rossini, genio tutto italiano, ha voluto tentare uno sforzo a piegarsi al gusto degli uditori di una nazione che non fu mai maestra in punto di musica, e tanta è l'abbondanza e l'ingegno della feconda sua vena, che felicemente riuscì nell'ardito e bizzarro esperimento [...]. Certo che nessuno oserà porre quest'opera al confronto né del Barbierre di Siviglia, né della *Gazza ladra* e di altra qualunque del medesimo autore ».

Abbastanza numerosi i lavori proposti dalla fine del Settecento dai compositori genovesi o liguri – Isola, Anfossi, Gnecco, ma anche Luigi e Giocondo Degola, Antonio Costa, Antonio Granara, Luigi Lamberti, Maurizio Sciorati ed Emanuele Borgatta – per i quali la critica, evidentemente un pò campanilista, loda incondizionatamente o giustifica le manchevolezze con l'inesperienza o lo scarso valore del libretto. Anche gli interventi di « a solo » orchestrali, se effettuati da genovesi, sono sottolineati dalla cronaca: « Un a solo di violoncello, che serve d'introduzione alla grande aria della Schutz », il giornale sta recensendo la *Gabriella di Vergy* (1832) di Mercadante, « è eseguito dalla mano maestra del nostro Casella con tanta dolcezza e soavità di espressione, che il voto generale ne richiede ogni sera la ripetizione ».

Il 9 gennaio 1841, con il debutto genovese di *Oberto conte di S. Bonifacio* di Giuseppe Verdi, ha inizio un rapporto che va al di là della rappresentazione

delle sue opere sui palcoscenici cittadini. Verdi vive a lungo a Genova – abita all’hotel Croce di Malta, quindi a palazzo Sauli-Pallavicino in Carignano ed infine a palazzo Doria a Fassolo – e stabilisce con la città un profondo legame. Genova, d’altronde, guarda a lui con simpatia e venerazione: nel 1855 intende dedicargli il teatro che dopo il suo rifiuto prenderà il nome di teatro Paganini, e nel 1867 lo insignirà della cittadinanza onoraria. Verdi a sua volta non dimentica la città che lo ospita e nel suo testamento destina 50.000 lire alle istituzioni benefiche. Le notizie sulla prima verdiana a Genova non sono molte: « *Oberto* – dichiara l’Autore – non ha destato quel fanatismo che destò a Milano », e la cronaca genovese, mentre si sofferma a parlare de *La Vestale* di Mercadante e de *La figlia del reggimento* di Donizetti, sembra non accorgersi della rappresentazione del giovane operista. Diversa l’accoglienza riservata due anni dopo al *Nabucco*, l’opera nella quale si ammira il « dotto lavoro dell’orchestra » e che tiene gli ascoltatori « piacevolmente inchiodati nelle panche dal principio sino alla fine », e nel 1844 a *I Lombardi alla prima crociata*, il cui canto è giudicato « originale e di un far grandioso ».

Il riproporsi del repertorio consolidato di Pacini, Mercadante, Rossini, Bellini e Donizetti, nonché le novità verdiane (*Ernani*, *I due Foscari*, *Giovanna d’Arco*, *Attila*, *Macbeth*, *I Masnadieri*, *La battaglia di Legnano*, *Luisa Miller*) caratterizzano la metà del secolo XIX. L’interesse per il melodramma è vivissimo e assistiamo anche al tentativo di indirizzare la generale infatuazione verso argomenti che celebrano virtù e gesta religiose come la « melo-tragedia » *Santa Cecilia* (1845), probabilmente mai eseguita, il cui testo è pubblicato dal reverendo Nicolò Chiazzari.

A metà del secolo il Municipio di Genova istituisce l’Orchestra Civica per il servizio dei teatri. Se anche l’atto di fondazione e la pubblicazione del Regolamento sono del 1850, i primi progetti risalgono al 1839. Tante le motivazioni che spingono in questa direzione: l’esempio delle altre nazioni, la considerazione che « i nostri più valenti artisti » sono costretti ad abbandonare la città perché « mal saprebbero trovarvi la meritata sussistenza », la volontà di dare al Carlo Felice un’orchestra « che degnamente risponda alla magnificenza dell’edificio e alla fama che lo annovera fra i più gran teatri d’Italia » e possa smentire il giudizio di Berlioz il quale aveva asserito che « l’orchestra di Genova non secondava il nobile e maestoso insieme del Teatro Carlo Felice ». Tra le motivazioni c’è anche la speranza che « coloro, che per applicazione ed ingegno maggiore riusciranno a spingersi oltre i confini dell’usata maestria » potranno ottener ricchezza e fama come « insegnano gli esempi di un Paganini e

di una Malibran», e far sì che la Civica Amministrazione possa avvalersi in ogni circostanza di una buona orchestra senza spese ulteriori.

Dopo due anni dalla fondazione, Serra lascia la direzione dell'orchestra per dedicarsi all'Istituto di Musica; al suo posto viene eletto in ruolo stabile Angelo Mariani, il cui esordio genovese (15 maggio 1852) è riferito da Gambini con parole che individuano le qualità della sua direzione nel « colore, precisione, assieme ». In scena è l'*Ernani* di Verdi. Cinque giorni dopo, la direzione di *Roberto il diavolo* di Meyerbeer colpisce per il « colorito talmente diverso dall'esecuzione primitiva [è qui fatto riferimento all'esecuzione del 12 aprile da parte di Serra], che questo colossale e sempre gradito spartito apparve ancora più nuovo e sublime ». Mariani si inserisce attivamente nella riforma dell'orchestra voluta dal comune di Genova: introduce la "prova di lettura", necessaria per correggere i frequenti errori dei copisti e indispensabile nell'ottica della trasformazione del modo di dirigere, e contribuisce a definire la condizione professionale dello strumentista. L'orchestra – la cui formazione era determinata con contratti annuali, stagionali, mensili e a volte addirittura serali – è ora stabile e viene pagata dal Municipio. I suoi componenti sono assunti mediante concorso, ponendo così fine alle diatribe circa l'anzianità.

Sono anni significativi per Genova: Mariani è l'artefice del salto di qualità del maggiore teatro cittadino, è il primo direttore d'orchestra in senso moderno poiché riunisce in sé le due funzioni di concertatore e direttore ed introduce la direzione con la bacchetta. Grazie a lui il pubblico genovese ascolta il repertorio straniero di Meyerbeer, Flotow, Gounod, nonché opere di Verdi appena inaugurate in altri teatri. La nomina di Mariani segna dunque un momento fondamentale nella cultura musicale genovese e le trasformazioni da lui attuate si ripercuoteranno ben presto su altre orchestre italiane ed europee.

L'impegno di Mariani coincide con il cambiamento del melodramma italiano attuato da Verdi in direzione di una più intensa concezione drammatica. Non sempre però il pubblico e la critica sanno cogliere queste novità. Nel dicembre del 1852, in occasione della prima genovese del *Rigoletto* (forse sull'onda di una eccessiva preoccupazione per la moralità del libretto) si scrive:

« Rigoletto può per avventura essere molto avanti per la scienza musicale, ma per ispirazione, per originalità e spontaneità di canto esso ha molto da invidiare alle prime. Difettando molto la parte vocale, si fa maggiormente sentire l'eccesso di sonorità che finisce per guastare la vera scuola del canto italiano. Vi sono dei luoghi in cui gli strumenti muovono un'aspra guerra alla voce dei cantanti. Un uomo di tanto talento com'è il maestro Verdi dovrebbe accorgersi che gli effetti che ottiene riposano sopra un cattivo fondamento come sarebbe quello di far servire le parti vocali al lavoro d'orchestra ».

Anche per il *Trovatore* (1854) e la *Traviata* (1855), pur ascoltati con entusiasmo, viene sottolineata la scienza strumentale in grado di soddisfare gli « intelligenti » ma poco apprezzata da coloro che amano « il facile diletto e le deliziose sensazioni ». Per comprendere cosa si intenda con questa espressione è utile leggere la recensione a *Il matrimonio segreto* di Cimarosa nella ripresa del 1869 al teatro Paganini: « sembrò far rivivere, in fatto di musica, il gusto semplice dei nostri avi. È un'opera in cui l'orchestra priva affatto di strumenti fragorosi, lascia dominare il canto che è tutto pieno di facili e spontanee melodie ». Verdi, tuttavia, ha iniziato un cammino nel quale domina il nuovo rapporto tra le voci e l'orchestra e tra questa e la scena; il nuovo rapporto necessita di una direzione unica, autorevole e attenta a tutte le componenti. Verdi ha bisogno di un direttore come Mariani e Mariani per venti anni dirigerà le sue opere.

A dare vigore all'attività teatrale degli anni cinquanta contribuisce l'apertura di nuove sale che diverranno protagoniste di fermenti culturali. Nel dicembre 1852 apre il Colombo; l'anno successivo l'Apollo; quindi nel 1855 il Paganini. Sempre nel 1855 si apre l'Andrea Doria (futuro Politeama Regina Margherita) con un'accademia diretta da due personaggi il cui ruolo è fondamentale nella cultura musicale genovese: Gambini, che esegue la propria sinfonia *La battaglia di Inkermann*, e Giuseppe Novella che dirige il coro della scuola popolare. La presenza ligure prosegue negli anni successivi con opere di Serafino Amedeo De Ferrari (*Pipelé, Filippo II, Il menestrello*) e del savonese Vincenzo Noberasco (*Ginevra di Scozia*). Il decennio si chiude con l'inaugurazione del teatro Modena (1857) con *Tutti in maschera* di Carlo Pedrotti, diretta dal violinista Emanuele Preve.

Negli anni successivi, in corrispondenza del rallentamento della produzione di Verdi, anche la messa in scena dei suoi lavori si fa più rara a Genova. Nel dicembre del 1859 è rappresentata l'opera a lungo attesa ed ora calorosamente applaudita, il *Simon Boccanegra* nella sua prima versione. Nel frattempo il pubblico ha iniziato a mutare atteggiamento nei confronti della produzione straniera. Mariani, che già aveva proposto *Gli Ugonotti* e *Il profeta* (ambidue nel 1857) di Meyerbeer, ora concerta *Zampa* (1861) di Hérold – per la quale Mariani musica i dialoghi parlati – e *Alessandro Stradella* (1863) di Flotow. Seguono il *Faust* di Gounod (1864) e *L'Africana* (1866) di Meyerbeer, opera per la quale l'Impresa dei Teatri acconsente ad aumentare l'organico orchestrale e quello delle masse corali e danzanti.

Con Mariani si ha dunque l'opportunità di guardare al nuovo con occhio diverso e superare la diffidenza che spesso ha portato a clamorose incom-

prensioni; si ha la possibilità di rinnovare il repertorio, conoscere nuovi linguaggi e allontanarsi dal provincialismo nel quale si rischia di cadere. Ci sono tuttavia delle resistenze ben note a Mariani che, nel concertare l'*Amleto* di Franco Faccio (1865), esprime perplessità circa l'accoglienza da parte del pubblico e scrive che l'opera «non potrà mai avere una popolarità per la complicazione delle parti». La cronaca sottolinea «qualche breve frase», evidenzia la «declamazione strumentata» ed afferma che se questa è la volontà degli innovatori certamente si sta «inaugurando la musica dell'avvenire»: la non stroficità nel canto, il nuovo concetto di melodia, il succedersi di armonie dissonanti e il ruolo dello strumentale sono infatti gli aspetti più discussi per dimostrare il valore o meno della nuova musica. Ciò accade anche per *La forza del destino* (1866) la cui accoglienza mette in discussione la possibilità di musicare quel «guazzabuglio» del libretto di Piave, ma anche la fecondità melodica di Verdi qui ritenuta difettosa, mentre la parte strumentale è lodata per i «pezzi di squisitissimo lavoro». Anche *Un ballo in maschera* (1868), diretto da Mariani con un'orchestra arricchita negli archi (nove contrabbassi, sette violoncelli, otto viole) per enfatizzare il registro medio-basso sempre latente nell'orchestrazione tradizionale italiana, viene accolto come un'opera che, avendo subito l'influenza francese, non raggiunge il «livello del *Rigoletto*, del *Trovatore* e di molte altre opere».

Più volte la critica giornalistica discute sul melodramma del passato e dell'avvenire; anzi, con questo titolo, nel 1869 viene pubblicato un articolo dal quale emergono forti contraddizioni: la musica dell'avvenire è vista come un «succedersi d'armonie dissonanti o consonanti che hanno bisogno d'un centinaio di repliche per essere comprese» dagli «studiosi delle musicali discipline»; all'opposto la musica del passato è difficile da accettare perché costituita dal «succedersi di canzoncine quasi sempre accompagnate da un arpeggio che rende monotono il pezzo» e pertanto troppo semplice per un orecchio abituato «a dar tanta parte all'orchestra». L'argomento viene ripreso da Vincenzo Sassaroli in una lettera a Lauro Rossi (1871), mentre nelle *Considerazioni sullo stato attuale dell'arte musicale in Italia e sull'importanza artistica dell'opera Aida e della Messa di Verdi* (1876), Verdi e l'editore Ricordi sono accusati di monopolizzare la produzione operistica e musicale italiana. A spezzare la successione di opere dell'«avvenire», nel 1867 il cartellone del Carlo Felice propone il *Don Giovanni* di Mozart, già ascoltato senza successo nel lontano 1824. La cronaca anche questa volta registra un'accoglienza disastrosa, quindi si fa interprete di un'opinione evidentemente diffusa e apre un dibattito sulla musica che non è «di questi tempi». Scrive il «Corriere Mercantile»:

« Caspiterina! Ci vuole poco a vedere che l'anno corrente non è il 1787! E se questa fosse la musica dei nostri tempi, Rossini, Bellini, Verdi, Donizetti e Meyerbeer sarebbero ancora di là da venire ».

Con la morte di Mariani (1873) la direzione dell'orchestra passa a Giovanni Rossi che la conserva fino al suo scioglimento (1879). A parte rare eccezioni – tra queste *Aida* (dicembre 1875), esaltata per « l'eleganza e la varietà delle melodie, la ricchezza dell'istrumentale, la perfezione del colorito locale » – sono anni difficili per il Carlo Felice. Lo individua il giornalista de « Il Turibolo » il quale, alla fine del 1876, osserva la mancanza di lavori « nuovi ed importanti » e sentenzia: « qui siamo in preda a un'apatia veramente deplorabile ». Apice delle difficoltà è la controversia tra Comune e palchettisti con la conseguente chiusura del teatro per quattro stagioni. L'onore di mettere in scena importanti prime genovesi spetta dunque agli altri teatri. Nel 1880, a dieci anni dalla sua apertura, il Politeama Genovese rappresenta il *Lohengrin*, prima opera wagneriana a Genova; l'opera, diretta da Luigi Mancinelli, suscita interesse, critiche e articoli satirici. L'anno successivo Bossola dirige al Paganini la *Carmen* di Bizet (tra il pubblico Nietzsche che abita nella vicina salita Battistine), ed anche in questa occasione viene denunciata la mancanza del canto

« che per noi è una vera necessità e che ci fa inoltre sembrare barbaro quel genere di canto declamato, a frasi spezzate e contorte, rotte, che è una specialità quasi generale dei compositori stranieri, e purtroppo, oggidi di molti italiani giovani ».

A cavallo tra i due secoli, si fa strada una nuova generazione italiana. Il 26 dicembre 1883 per la riapertura del Carlo Felice, Boito propone il *Mefistofele*, già ascoltato nel 1879; nel 1887 Puccini presenta *Le Villi* e il « Caffaro » evidenzia la « preziosa qualità [...] di avere in testa delle idee » perché, queste, « si hanno o non si hanno [...] né si acquistano studiando o ristiudando i punti, i contrappunti, armonie, disarmonie e sudando lungamente su quei geroglifici pieni di scienza e di veleno che sono le partiture wagneriane ». L'anno successivo, a venti anni dalla prima, Gaetano Cimino dirige il *Don Carlos* (il cronista registra di aver notato « in un palco di prima fila, la testa espressiva di Camillo Sivori ») e *Otello*. L'esecuzione non è accolta con grande entusiasmo e rinnova le discussioni circa la possibilità che Verdi si sia effettivamente ispirato a Wagner. Il recensore del « Caffaro » ritiene « distrutta la leggenda che nell'*Otello* Verdi abbia voluto ispirarsi alla scuola wagneriana », ma sottolinea la « notazione continua e rigorosa dell'accento drammatico per il canto, sciolto da ogni legge simmetrica », l'« avvicinarsi dei pensieri e degli affetti sul corso del dialogo, senza mai una ripetizione di parole che non abbia una

ragione di essere, senza la minima concessione alla virtuosità del cantante » e l'emancipazione « da ogni vecchia forma convenzionale per cui è bandita ogni divisione di pezzi », per concludere che Verdi non segue alcun innovatore ma ha accolto « completamente il concetto moderno del melodramma ». Intanto, dal 1891, sui cartelloni dominano Mascagni con *Cavalleria rusticana* (1891) e *L'amico Fritz* (1892), Catalani con *Loreley* e *Wally* (1892), Leoncavallo con i *Pagliacci* (1893) e Puccini con *Manon Lescaut* (1894).

Culmine delle manifestazioni per il quarto centenario della scoperta dell'America è la prima assoluta del *Cristoforo Colombo* di Alberto Franchetti-Luigi Illica, diretta la prima sera da Mancinelli e nelle repliche da Toscanini. L'opera, commissionata in un primo tempo a Verdi e ad Anton Giulio Barrili, ha larga eco sulla stampa nazionale. Possiamo ricordare infine il *Cristoforo Colombo* (parole e musica di Vittorio Penco) eseguito dagli allievi dell'Istituto « Vittorino da Feltrè » accompagnati dall'orchestra diretta da Giacomo Moretti, e le cerimonie religiose nella cattedrale con musiche di Pietro Masucco e Domenico Bellando. Anche Giovanni Battista Polleri per l'occasione compone il melodramma in un atto *Colombo fanciullo*, dedicandolo al marchese Gian Maria Cambiaso.

Dopo lo scioglimento dell'orchestra civica, sul podio del Carlo Felice si succedono diversi direttori alcuni dei quali attivi anche negli altri teatri della città; tra questi Arturo Toscanini, nato a Parma ma genovese di adozione. In lui Genova trova per alcuni anni a partire dal 1889 il direttore capace di guidare l'orchestra « alquanto scadente » del Politeama Genovese ed ottenere « un'interpretazione perfettamente omogenea e coerente, piena di calore e colore » (in scena la *Francesca da Rimini* di Antonio Cagnoni). L'anno successivo, al Politeama Regina Margherita, Toscanini dirige la *Mignon* di Thomas e la *Carmen* di Bizet per le quali riesce ad ottenere dall'impresario Daniele Chiarella l'aumento dei cori e la sostituzione di gran parte dell'orchestra. Il successo è unanimemente riconosciuto; il mensile « Il Trovatore » apprezza l'autorità del « piccolo autocrata » che pretende « il tempo necessario e i necessari elementi » e dichiara: « Ve ne fossero molti di questi Direttori di coscienza ed energia! ». Non c'è dubbio: con Toscanini la musica a Genova attraversa un momento di rinascita. L'esecuzione dell'*Amico Fritz* di Mascagni, di *Loreley* di Catalani e *Vindice* di Umberto Masetti (tutte in prima genovese nel 1892) consentono al maestro di far emergere le qualità di direttore-interprete e costringono Toscanini a concedere bis anche se ritenuti impropri poiché interrompono la continuità drammatica. Ancora un grande successo con il *Falstaff*

di Verdi che il 26 dicembre 1894 inaugura la stagione di carnevale, quindi, nel gennaio successivo, il trionfo del *Tannhäuser* di Wagner.

Una serie di grandi opere chiude il secolo XIX: nel 1896 al Carlo Felice si ascoltano *Guglielmo Ratcliff* e la *Cavalleria rusticana* di Mascagni seguita da *Sansone e Dalila* di Saint-Saëns, mentre al Politeama Genovese il pubblico applaude *La Bohème* di Puccini e *Andrea Chenier* di Giordano; nel 1898 *Le Cid* di Massenet e *Lakmé* di Delibes; nel 1899 *Fedora* di Giordano e quindi nel 1900 *Iris* di Mascagni e *La Walkiria* di Wagner, opera con la quale, a Genova, ha inizio l'esecuzione della Tetralogia che si concluderà nell'arco di undici anni.

L'annuncio della morte di Verdi (27 gennaio 1901) chiude definitivamente la vita teatrale genovese del secolo XIX. Raramente Genova è stata sede di prime assolute ed ancora più raramente di « prime » importanti e degne di entrare nella storia. Lo stesso Verdi, che pur amò Genova e a lungo vi dimorò non fece di Genova il trampolino di lancio di alcuna delle sue opere: neppure del *Simon Boccanegra* che forse ne avrebbe avuto diritto più di altre.

4. *Musica sacra*

Nel giugno del 1874 l'avvocato Pier Costantino Remondini, appassionato cultore di musica sacra, è invitato al Primo Congresso Cattolico Italiano di Venezia: nell'impossibilità di partecipare personalmente, Remondini invia una lunga *Memoria intorno allo stato della musica sacra nel Genovesato*. Il quadro delineato corrisponde a quello denunciato per il resto d'Italia dai pochi eruditi che, a differenza dei musicisti professionisti, possiedono una vasta cultura musicale e sono costantemente al corrente di quanto avviene all'estero. Il documento da lui redatto offre uno spaccato delle consuetudini musicali ecclesiastiche della seconda metà dell'Ottocento: partendo dalla constatazione che « lo stato della musica religiosa è veramente *deplorabile* », Remondini passa in rassegna le principali cause di tale decadenza, dall'incompetenza del clero alla mancanza di musicisti preparati, dall'abuso di musiche teatrali durante le funzioni all'impiego in esse dell'orchestra. Una situazione molto simile emergeva già dal fantasioso dialogo tra un artista e un maestro di cappella riportato nel giornale « Pettegolezzi » del 1799: « Che scandalo! », afferma l'Artista, « La Chiesa in cui si faceva la musica diventava un teatro, e una folla di gioventù d'ambi i sessi spensierata, e ignorante non distingueva tra la Casa di Dio, e la sala di ballo: ciarle, tresche, buffonate, irriverenze, oscenità ». Anche il corrispondente della « Gazzetta Musicale di Milano », a Genova nel 1842 per conoscerne la vita musicale, avendo assistito

ad una messa in musica nella quale « ne' tempi *allegro* risentivasi in siffatta guisa del profano e più spesso della saltellante maniera di Ricci », scrive che

« non sarà mai detto che la espressione puramente teatrale e le melodie ed andamenti di genere buffo od all'eccesso brillante possano associarsi a' sacri testi senza che l'autore non abbia da incorrere nelle più acerbe critiche, mancando di quel rispetto che conviensi alla veneranda maestà del tempio ».

Il radicamento di questa realtà risale alla fine del secolo XVII, quando il generale cambiamento di forme e stili aveva coinvolto anche la musica da chiesa. Nonostante le polemiche dei sostenitori della purezza vocale, nelle cerimonie religiose alla polifonia si era affiancato con successo lo stile concertante che prevedeva l'alternanza o la concatenazione di sezioni diverse: episodi affidati al coro, sezioni strumentali e episodi solistici spesso arricchiti dall'intervento di strumenti concertanti. Queste novità formali e stilistiche determinano notevoli cambiamenti nella formazione delle cappelle musicali, con dirette conseguenze sulle condizioni professionali dei musicisti. In rispetto ai regolamenti le cappelle musicali continuano ad essere formalmente strutturate come coro polifonico, ma nella realtà si provvede a un ampliamento dell'organico con assunzioni provvisorie di cantanti, strumentisti e maestri di cappella. Questo stato di cose rende comprensibile il cambiamento di significato del termine « maestro di cappella » che non indica più un ruolo fisso svolto presso una determinata istituzione, bensì è riferito al musicista che in una determinata occasione dirige il gruppo vocale e strumentale appositamente costituito. Altrettanto accade per i musicisti: solo raramente essi appartengono ad una specifica cantoria, più spesso ruotano tra l'una e l'altra a seconda delle richieste. In molti casi – soprattutto quando si tratta di chiese con mezzi economici ridotti – anche i semplici cantori vengono assunti in qualità di maestri di cappella. Le possibilità di lavoro sono pertanto varie: appartenere a una cappella musicale garantisce stabilità, ma l'impiego in teatro offre la possibilità di raggiungere fama e ricchezza. Diretta conseguenza di questa situazione è che i musicisti coprono più ruoli, con forme di doppio e triplo lavoro non sempre conciliabili.

A partire dai primi anni del Settecento poche sono le chiese che hanno a disposizione un organista e una cappella musicale stabile. Tra queste la cattedrale per la quale, nonostante la documentazione frammentaria, conosciamo nomi di musicisti succedutisi nel corso di più di un secolo: gli organisti Giovanni Battista Bertollo, Antonio Maria Tasso, Giuseppe Leone, Antonio Maria Celle, Antonio Corsi, Domenico Bellando e i maestri di cappella Antonio

Maria Mangiarotti, Giacomo Costa, Giacomo Carbone, Stefano Viganego, Giuseppe De Vecchi, Angelo Tassorelli, Giuseppe Sivori e Luigi Lugaro. In più occasioni sono ricordati i giorni nei quali la cantoria deve intervenire, e nel 1807 è precisato che le funzioni oltre quelle citate «saranno a carico di chi le ordina»: un decreto del 27 aprile 1804 aveva infatti stabilito che il finanziamento della musica per le feste religiose nazionali doveva essere a carico del Magistrato dell'Interno. Testimonianze frammentarie riguardano i regolamenti: Giovanni Masutto scrive che dal 1741 vengono educati otto ragazzi, a servizio anche dopo la mutazione della voce, e in un manoscritto databile agli anni 1780-1790 si legge che «per la messa» i cantanti non devono essere meno di dodici, «ed i migliori», e che gli strumentisti, «questi pure i migliori», devono essere almeno diciotto oltre all'organista. A partire dagli anni trenta dell'Ottocento prendono parte alle esecuzioni della cattedrale anche gli allievi del Civico Istituto di Musica e, dal 1866, il direttore dell'Orchestra Civica Angelo Mariani riceve un compenso supplementare per il servizio in duomo. Infine, nel 1890, la patrona della cantoria, Marinetta Negri di Sanfront vedova Thellung de Courtelary, si accorda con l'arcivescovo Salvatore Magnasco e il Capitolo per «regolare in perpetuo la sostanza e il modo dell'adempimento della Cantoria» che viene affidata al seminario arcivescovile. Compito del maestro di cappella è di insegnare il canto fermo a tutti i chierici, mentre l'insegnamento del canto figurato è rivolto a dodici seminaristi scelti fra coloro che hanno «disposizione e capacità, regolandosi nella scelta in maniera da ottenere possibilmente tutte quelle gradazioni di voci che furono prescritte nelle antiche leggi fondamentali della Cantoria».

Il Sette-Ottocento si rivela più ricco di notizie in relazione alle festività eccezionali e a quelle in cui è prevista la partecipazione del doge. In queste occasioni la cattedrale esula dal ruolo esclusivo di centro della vita religiosa in cui si celebrano i misteri di Cristo e diviene sede di eventi spettacolari; la composizione e la direzione delle musiche viene commissionata a musicisti prestigiosi e ad eseguirla si chiamano cantanti e strumentisti di grido presenti in città per la rappresentazione delle opere o richiamati a Genova grazie alla memoria delle loro esibizioni nelle stagioni precedenti. Due esempi. Il primo riguarda le manifestazioni religiose collegate alla canonizzazione della beata Caterina Fieschi Adorno, avvenuta nel 1737: per l'occasione sotto i due organi vengono collocati due palchi «posticci», costruiti appositamente, sui quali trovano posto il primo coro dei cantanti ed il primo degli strumenti. I secondi cori – anche questi vocali e strumentali – si dispongono invece sui «soliti palchi della musica». I cori di strumenti sono formati da violini, oboe e bassi, questi ulti-

mi comprendenti strumenti ad arco e fagotto. I quattro cori prevedono ognuno il sostegno dell'organo; nel primo coro delle voci sono utilizzati due organi e due corni da caccia. Voci e strumenti appartengono in parte alle cappelle genovesi ma vengono assunti cantanti e strumentisti «forestieri» impegnati nello stesso periodo nei teatri genovesi. Ad essi si uniscono virtuosi di cui è impossibile stabilire l'identità con il solo nome di battesimo, ma il cui prestigio si intuisce dallo stipendio pattuito. Mancano indicazioni sulla musica eseguita e sul nome del compositore. Il secondo esempio si riferisce alla lunga storia delle incoronazioni dogali. Luogo dell'incoronazione è il palazzo Reale dove nella Sala Grande vengono eseguiti concerti strumentali, mentre il giorno successivo, nella cattedrale, ha luogo l'evento più atteso con la Messa «in musica» alla quale assiste l'intera città. Per le cerimonie di inizio secolo conosciamo organici e nomi degli esecutori. Per l'incoronazione di Federico de Franchi (1701) sono assunti il violinista genovese Martino Bitti e i cantanti dell'opera Giovanni Battista Roberti e Giovanni Buzzoleni. Bitti tornerà a Genova anche nel 1705 per l'incoronazione di Onorato Ferretti, mentre due anni dopo, insieme a quattro cantanti dell'opera, l'esecuzione è affidata a Tomaso Albinoni. I documenti non indicano le musiche eseguite, ma la notorietà di Bitti e Albinoni, violinisti-compositori, fa ritenere che nelle tre occasioni siano state eseguite loro musiche. A partire dalla seconda metà del secolo XVIII le feste per le incoronazioni dogali acquistano ulteriore importanza. Tuttavia i resoconti del cerimoniere di Palazzo e quelli riportati sugli «Avvisi» tacciono sui compositori e sulle forme impiegate pur segnalando l'esecuzione di «bellissima» e «scelta» musica «di voci, di fiato et organo» o ricordando che le composizioni sono interpretate da «numerossima orchestra» e realizzate «a spese della casa del serenissimo doge». Le eccezioni sono rare. Tra il 1765 e il 1792 conosciamo i nomi di quattro compositori ai quali è affidato il prestigioso incarico: il lucchese Lorenzo Mariani per le incoronazioni del 1765 e del 1792, Gaetano Isola per quelle del 1777 e 1787, Luigi Cerro e Francesco Gnecco rispettivamente per il 1781 e il 1790. L'attività di questi musicisti si svolge in diversi settori; sono maestri di cappella nelle chiese e negli oratori, musicisti a servizio della nobiltà e del teatro, insegnanti e, soprattutto, compositori di musica sacra, strumentale e teatrale.

Feste, novene e devozioni richiedono una consistente presenza di musicisti: bande musicali partecipano alle processioni delle casacce, «sceltissima orchestra» guidata dai più noti compositori genovesi solennizza le feste dei santi patroni con la partecipazione di virtuosi tra i quali primeggia il Senesino (Andrea Martini). L'abitudine di impiegare artisti di passaggio prosegue con

rinnovato interesse: accanto ai cantanti si esibiscono strumentisti e le funzioni religiose spesso si trasformano in vere e proprie accademie. Un accenno alle feste organizzate dai Brignole Sale nella cappella di famiglia alla Torrazza, dove Ridolfo nel 1752 aveva affidato al «pittore Brusco» (Lorenzo?) la realizzazione di un quadro raffigurante santa Teresa e copiato da un originale del «Cappuccino» Bernardo Strozzi. A partire dalla seconda metà del Settecento le feste in onore della santa prevedono fuochi d'artificio, danze e accademie, ma soprattutto funzioni religiose con la partecipazione di cantanti e strumentisti diretti da Luigi Cerro. Una particolare attività musicale riguarda la chiesa di S. Filippo Neri e il suo Oratorio che nel 1865 risulta dotato di «un piccolo ma scelto archivio musicale». Qui tutti i musicisti della città si riuniscono per celebrare la festa della patrona santa Cecilia; qui il celebre soprano Carlo Scalzi coabita con i Padri e collabora – come risulta dai pagamenti – all'esecuzione degli oratori; qui negli anni cinquanta è organista Matteo Bisso e dal 1781 al 1793 è organista e maestro di cappella Gaetano Isola che già per la festa di san Filippo del 1780 aveva composto un *Confitebor* a più strumenti; qui soprattutto si eseguono gli oratori in musica. Dagli anni trenta del Settecento alla fine del secolo abbiamo notizia di una settantina di oratori con una intensità particolare nel 1736 e 1737. Tra gli autori emergono Francesco Durante, Baldassarre Galuppi, Niccolò Jommelli, ma soprattutto Vincenzo Chiocchetti, attivo a Genova anche come autore teatrale e maestro di cappella a servizio dei Brignole Sale e del collegio gesuitico. Degli oratori di Luigi Boccherini (*Gioas e Il Giuseppe riconosciuto*), Matteo Bisso (*Assalonne riconciliato col Padre*) e Pietro Alessandro Guglielmi (*Sisara e Debora e Il trionfo di Giuditta, o sia la Morte di Oloferne*) la biblioteca del Conservatorio di Musica N. Paganini conserva le partiture, mentre il libretto del *Trionfo di Davide* di Salvatore Rispoli, eseguito nell'oratorio filippino nel 1793, si trova nella biblioteca Universitaria di Genova. Tra gli argomenti preferiti dai padri Oratoriani quello riguardante la devozione a santa Caterina da Genova, legata alla sua canonizzazione e alla presenza nella chiesa di una cappella a lei dedicata. Ancora nel 1826 Luigi Degola, «maestro di cappella genovese», musica infatti il componimento sacro *S. Caterina di Genova*.

Quanto alla musica nella chiesa di S. Ambrogio fa fede la testimonianza di Cornelio Desimoni che nel 1865 descrive la cappella come «il più fiorente istituto musicale ecclesiastico» genovese: la cappella musicale vanta ventidue strumenti e tredici voci che nelle funzioni più solenni aumentano sino a raggiungere il numero di cinquanta. Desimoni sottolinea inoltre che l'impegno del patrono, il marchese Ignazio Pallavicino, è volto a «tener viva la bravura e

la buona tradizione» e a favorire l'arte «facendo archivio e tesoro della migliore musica, eccitando i compositori segnatamente concittadini ad arricchire col loro genio la patria». Tra i musicisti attivi dalla metà del secolo XIX citiamo l'organista Giuseppe Bossola, il maestro di cappella Nicolò Uccelli, i primi violini e direttori d'orchestra Angelo Mariani (che alla morte di Uccelli lo sostituisce come maestro di cappella) e Giuseppe Bacigalupo. Nel 1889 Giovanni Masutto fornisce informazioni sul repertorio musicale composto per la cappella. Incontriamo i genovesi Nicolò Uccelli, Serafino Amadeo De Ferrari, Carlo Andrea Gambini, Giuseppe Giuffra, Maurizio Sciorati, e autori legati alla città per le attività in essa svolte: Francesco Chiaromonte, Luigi Felice Rossi, Saverio Mercadante, Angelo Mariani e Placido Mandanici. Masutto segnala inoltre la presenza di composizioni di Pacini, Cherubini, Rossini, Herold, Mendelssohn, Weber, Donizetti, Verdi e Gounod. Verso la fine del secolo XIX la famiglia Durazzo-Pallavicino promuove «L'anno musicale», i cui concerti sono affidati alla direzione di Severino Noli e Giovanni Firpo.

5. *Ricerca storica*

La relazione su «La musica storica in Genova», letta da Cornelio Desimoni nella «Tornata della Sezione Archeologica nella Società Ligure di Storia Patria» del 17 maggio 1876, chiude un ventennio che vede Genova emergere sulle altre città italiane per la ricerca storica musicale. Ad evidenziare tale primato è Gaetano Gaspari, direttore della biblioteca annessa al «Liceo Comunale di Musica in Bologna» che poche settimane prima, rispondendo a Pier Costantino Remondini, aveva scritto: «Malgrado lo sconfortante quadro ch'ella m'ha fatto del presente stato della musica, tutto sommato codesta nobilissima città [Genova] si trova in assai migliori condizioni di Bologna». Le citate «migliori condizioni» fanno riferimento al concerto di musica antica promosso da Remondini, ma comprendono anche l'insieme delle attività che Desimoni e Remondini sviluppano nell'ambito degli scopi della Società Ligure di Storia Patria, costituita a Genova nel 1857.

Desimoni, noto per i suoi studi storici per i quali ama definirsi «archeologo», ha il merito di aver avviato e portato avanti le prime indagini sulla musica a Genova e in Liguria con ricerche nelle biblioteche italiane e straniere (Venezia, Modena, Genova, Vienna, Monaco, Londra), esplorazioni negli archivi genovesi e consultazione dei repertori bio-bibliografici. Il frutto di queste indagini ha consentito di tracciare un profilo storico musicale che Desimoni rende noto attraverso quattro «letture» – due nel 1865 e due nel 1872 –

e una relazione conclusiva nel 1876, tenute a Genova nelle adunanze della sezione di Belle Arti della Società.

La storia della musica a Genova è individuata nelle sue linee generali a partire dal più antico compositore, *Johannes de Janua*, per proseguire attraverso le principali vicende delle cappelle musicali (in particolare quelle di S. Lorenzo e S. Ambrogio), della musica sacra e cameristica, della tipografia musicale e del teatro, per passare a notizie sugli organi, sui musicisti e sulle opere rinvenute. La scoperta di maggiore interesse riguarda i sedici volumi dell'intavolatura d'organo tedesca (sec. XVII) attualmente custoditi nel fondo Foà-Giordano della Biblioteca Nazionale di Torino di cui Desimoni dà notizia in una breve comunicazione in appendice alle letture del 1865, riservandosi di offrirne in seguito un'ampia descrizione. L'intavolatura, allora conservata nella biblioteca di Giuseppe Durazzo, era appartenuta all'ambasciatore genovese a Vienna Giacomo Durazzo, raffinato collezionista di stampe, direttore dei teatri viennesi, protettore di Gluck.

L'interesse per la storia della musica a Genova non si conclude con queste ricerche che lo stesso Desimoni considera « un'ottima preparazione, ma null'altro che preparazione » per studiare le composizioni rintracciate e proporle all'ascolto. Protagonista del progetto è l'avvocato Remondini, nel frattempo entrato a far parte della Società (1869). Nel biennio 1875-1876, in qualità di Presidente della Sezione di Archeologia, diviene infatti il promotore e il protagonista dell'iniziativa pionieristica di far eseguire musiche di autori liguri o attivi in Liguria nei secoli XIV-XVII. La prima tornata ha luogo nella biblioteca della sede della Società il 1° maggio 1875 ed è interamente dedicata alla musica del Trecento. Con la ballade *Ma douce amour* di *Johannes de Janua* vengono eseguite altre composizioni trecentesche, tra le quali una di Francesco Landino. Un lungo periodo ha impegnato Remondini nella preparazione del concerto. Il facsimile della ballade di *Johannes de Janua*, realizzato a colori su carta velina da un codice della Estense di Modena, gli perviene tramite il marchese Giuseppe Campori, corrispondente della Società modenese, ma occorre trascriverla e Remondini, pur in possesso di una preparazione paleografica e filologica musicale specifica, si confronta con studiosi italiani e stranieri, agevolato dalla conoscenza delle principali lingue straniere. Remondini contatta Gaetano Gaspari, Adolphe Gustave Chouquet, critico musicale e direttore del museo degli strumenti del Conservatorio di Parigi, Guerrino Amelli, della biblioteca Ambrosiana di Milano, e Julius Joseph Maier, musicologo tedesco e conservatore della sezione musicale della biblioteca di Monaco di Baviera.

L'ascolto delle composizioni è preceduto da una introduzione storica. Remondini ripercorre a grandi linee la storia della musica e accenna ai problemi della notazione antica soffermandosi su quella impiegata dal codice modenese – la notazione *mista* – per osservare che questo elemento porta a datare il codice alla seconda metà del Trecento.

Incoraggiato dal successo, Remondini si impegna a organizzare una seconda tornata, con un programma più ampio e vario dedicato alla musica vocale e strumentale del Rinascimento. Il 17 maggio 1876 alla Sala Sivori si ascoltano pagine vocali e strumentali legate alla città di Genova: *Mi piace star in vita* di Dalla Gostena, *Vezzosi augelli* di Molinaro, un «madrigale alla zenoese» di Ruffo, un *Ricercare* di Francesco da Milano e un *Passamezzo* di Giacomo Gorzanis da «Libri di intavolatura di liuto» conservati nella biblioteca Universitaria di Genova, e la «Toccata del 2° tono» di Giuseppe Guami, trascritta da Remondini dalla citata intavolatura d'organo tedesca. L'iniziativa ottiene il consenso del pubblico e della stampa locale e nazionale, e Remondini scrive: «In conclusione, s'è fatto poco, s'è fatto male ma qualche cosa s'è fatto che malgrado il principio giustissimo esser meglio far nulla che far male pure son lieto si sia fatto perché è pur verissimo che il *meglio* è spesso il nemico del *bene*». In occasione di questa seconda tornata viene allestita una piccola mostra di strumenti antichi di proprietà di collezionisti cittadini: un cembalo «Trasuntino» del 1560, un arciliuto del 1656, una cornamusa del 1669, una mandola e un mandolino.

Gli interessi per la musica portano Remondini ad essere attivo in vari campi e a coprire una posizione di primo piano nell'ambito del movimento per la restaurazione della musica sacra e per la riforma dell'organo, noto come *Cecilianesimo*. A partire dal 1878 intraprende infatti un'altra impresa pionieristica, quella di visitare gli organi antichi e moderni e redigere schede descrittive, primo tentativo attuato in Italia di schedatura scientifica degli organi. L'interesse per l'organo prosegue in una serie di articoli pubblicati tra il 1874 e il 1880 soprattutto su «Il Cittadino» e la «Musica Sacra» di Milano, e con la pubblicazione nel 1879 di *Intorno agli organi italiani*. Nel 1880 partecipa a Milano al Primo Congresso della Generale Associazione Italiana di S. Cecilia dove legge un lungo discorso su *L'organo considerato come strumento liturgico* e una relazione su *La riforma dell'organo in Italia*. Da questo momento Remondini diventa punto di riferimento per organari e organisti. Segno della posizione di rilievo da lui assunta sono le composizioni per organo a lui dedicate tra cui la *Sonata* (1879) in tre parti di Nicola A. Couturier (i temi delle tre parti sono «cavati» dai nomi di tre figlie di

Remondini: Angela, Paolina e Chiara), il *Pezzo per organo* di Lorenzo Perosi (1890), la *Rêverie*, compresa tra le *Compositions caractéristiques pour grande-orgue* di Filippo Capocci (1890) e l'opera di carattere più strettamente liturgico, *L'organista accompagnatore* di Giovanni Battista Polleri (1891).

6. *L'insegnamento della musica*

Genova viene a conoscenza della fondazione della Scuola gratuita di Canto il 12 dicembre 1829 quando sulla «Gazzetta di Genova» è pubblicato l'annuncio ufficiale con l'indicazione dell'obbiettivo da raggiungere: «formare alunni per la musica vocale» perché la mancanza di buoni cantanti per le esecuzioni sacre e profane della città e «il non sentir che raramente a citare con distinta lode un virtuoso, o una virtuosa di canto, genovese» è senza dubbio dovuto all'assenza di una scuola. All'intento di preparare cantanti per i cori del teatro Carlo Felice si unisce dunque quello di formare veri e propri virtuosi; si comprende allora perché il fondatore della scuola, Antonio Costa, abbia avvertito l'urgenza di un insegnamento vocale piuttosto che strumentale. Nonostante le critiche indirizzate all'orchestra in occasione della prima di *Bianca e Fernando* – «Poteano ben dieci giusti salvare dall'ira celeste una città generalmente colpevole; sette sonatori *giusti* non salvano un'orchestra, ove abbondino gli stonatori, dall'ire di una platea» – Genova ha una tradizione strumentale che la «Gazzetta di Genova» ricorda con queste parole: «Non è a dirsi lo stesso per l'esecuzione della musica istrumentale, che non pochi ottimi ne abbian veduti fiorire fra noi, e alla gloria di Genova basta, e basterà sempre un Paganini».

L'annuncio della prossima apertura della scuola è il punto di arrivo di una serie di trattative condotte da Costa con istituzioni e privati. Costa, ispettore del palcoscenico al Sant'Agostino e al Carlo Felice, e apprezzato compositore, ottiene una sovvenzione pubblica e il coinvolgimento di patrizi genovesi – alcuni dei quali già promotori di accademie private, quali Di Negro e Brignole Sale – che, oltre a impegnarsi finanziariamente, lo affiancano nella gestione della scuola e nella programmazione e attuazione dei pubblici «Esperimenti». Il risultato più importante riguarda il contratto con l'impresario dei teatri di Genova, Giacomo Filippo Granara, che «per facilitare una sì vantaggiosa intrapresa, nonché per maggiormente incoraggiare da canto suo coloro che fossero intenzionati ad applicarsi allo studio suddetto» si impegna a utilizzare gli alunni nei cori delle opere a partire dalla successiva stagione di carnevale. In realtà l'impegno di Granara è più ampio e prevede per gli allievi migliori la possibilità di essere assunti come seconde o prime parti. Il progetto è allet-

tante poiché la partecipazione alla scuola è gratuita e le esecuzioni in teatro sono compensate a seconda dei ruoli svolti. Vantaggi dunque per gli allievi, ma tutto questo avrebbe contribuito al «decoro della patria». Il successo dell'iniziativa è immediato: alla scuola giungono centoventisette domande di iscrizione delle quali solo venticinque sono accettate vista la severità degli esaminatori. Tra gli allievi ammessi il dodicenne Michele Novaro, nipote del pittore e scenografo Michele Canzio, e futuro autore dell'*Inno* di Mameli.

La scuola apre il 2 gennaio 1830 ed inizia i suoi corsi nella sede vicina alla chiesa di N.S. delle Grazie «in cima la scalinata che porta in piazza del Molo». L'insegnamento del canto è affidato a Natale Abbadia, incaricato anche del coro, e a Tommaso Ricci che nel 1834 scrive per i ragazzi dell'istituto i *Solfeggi a 3 voci* attualmente conservati nella biblioteca del Conservatorio N. Paganini. L'insegnamento del basso continuo è svolto dal direttore della scuola. Entro pochi mesi il coro degli alunni è in grado di affiancare l'orchestra della città. L'occasione è la commemorazione del marchese Ettore D'Yenne, presidente della Direzione dei Teatri Civici e Protettore della Scuola. Nel luglio 1830 nell'oratorio di S. Filippo Neri, di fronte a un pubblico accorso numeroso e con la direzione di Nicolò Uccelli e Giovanni Serra, viene eseguita la «tanto famosa sequenza di Mozart» (*Messa da Requiem*). Nel novembre, per la festa di santa Cecilia, patrona della scuola, viene realizzato il primo pubblico «esperimento» con la distribuzione dei premi agli allievi più meritevoli.

Nel 1831 all'insegnamento vocale si affianca quello strumentale per offrire ai giovani impossibilitati a proseguire lo studio del canto – o per la mutazione della voce o «per malattia, o altra ragione» – l'opportunità di studiare strumenti «de' quali abbiamo in Genova maggior penuria, e di alcuni siamo anche privi». Da questo momento la scuola modifica la sua denominazione in «Istituto di Musica - Scuola gratuita di canto e strumentale». Nonostante sia ancora presente la dicitura «gratuita» le difficoltà finanziarie hanno reso necessaria una modifica: pur conservando il previsto numero di posti gratuiti, ora si introduce la possibilità di ammettere un numero superiore di allievi disposti a garantire una «leggera elargizione».

In questi primi anni di attività gli insegnamenti comprendono gli strumenti ad arco e a fiato, il canto e, per i corsi superiori, il «bel canto». A queste classi si uniscono quelle di «drammatica», «basso continuo» e «istruzione sulla cattolica cristiana dottrina» evidenziando, in questa prima fase, l'assenza di insegnamenti culturali. Solo nel 1843 saranno aggiunte le classi di umane lettere (si decide tra l'altro di bandire il dialetto genovese), calligrafia e aritmetica. Le attività della scuola comprendono inoltre la parte-

cipazione alle funzioni religiose che si tengono nella cappella con l'esecuzione di musiche talvolta composte appositamente, come il *Kirie e Gloria* di Luigi Venzano per soprano, tenore e basso (1839-1840). Tra gli insegnanti i violinisti Carlo Sampietro, Agostino Dellepiane e Camillo Sivori, il violoncellista Giuseppe Vassallo e, per il canto, Giuseppe Corbellini, che per l'attività didattica scrive i dodici *Solfeggi scolastici* (1841) e la *Raccolta di solfeggi per voce di soprano, elementari e progressivi*.

I numerosi regolamenti, le relazioni, i decreti e i manifesti legati all'istituzione evidenziano come essa sia fortemente radicata nella realtà. La scuola è innanzi tutto professionale e deve rispondere alle esigenze della città; ecco allora il riferimento alle necessità del teatro che non dovrà più ricorrere all'assunzione di forestieri, al decoro delle sacre funzioni «per cui vengono ammaestrati degli individui appartenenti allo stato ecclesiastico», alla necessità di procurare alle giovani desiderose di entrare in monastero «un mezzo più facile per essere ammesse [...], con poca o nessuna spesa», all'importanza di formare un'orchestra e una banda e di fornire una preparazione che consenta ai giovani di sostenere le parti mancanti delle bande cittadine. Anche gli obblighi degli alunni rientrano nella prospettiva della vita musicale cittadina; i ragazzi sono tenuti a cantare e suonare in teatro, sulle cantorie della cattedrale di S. Lorenzo e della chiesa di S. Ambrogio e a tutte le pubbliche funzioni per le quali fosse ritenuta necessaria la loro presenza.

Nel 1834 l'istituto si trasferisce nell'ex monastero delle Grazie in salita Mascherona, dove oggi è la Casa Paganini. La nuova sede è dotata di ambienti più ampi, di una cappella per le funzioni religiose e di un salone. I pubblici "esperimenti", ora più frequenti, sono per gli allievi l'occasione per cimentarsi e provare le proprie capacità. Per ottenere le opportune sovvenzioni vengono sottolineati i risultati raggiunti; nel 1839 i «Protettori deputati» dell'Istituto mettono in evidenza i successi della scuola: ventiquattro allievi sono stati assunti dalle orchestre e dalle cantorie, ventisei nei cori del teatro, sette nei teatri fuori Genova, otto come prime e seconde parti anche fuori Genova, diciannove nelle Regie Bande e tre (allieve) nelle Sacre Corporazioni. Anche i fogli genovesi recensiscono positivamente i risultati della scuola e sempre indicano il successo ottenuto dal coro o dal complesso bandistico formatosi all'interno della classe dei fiati. Non mancano inoltre di segnalare i successi ottenuti fuori della città di Genova: Robbio e Bacigalupo, allievi di Sivori, il violoncellista Luigi Venzano, i virtuosi di canto Adelaide Rossetti, prima donna al teatro di Brescia, Luigia Abbadia e Antonio Picasso primo musicista e primo tenore a Sassari, e Francesco Leonardi, primo basso ad Alessandria.

Anche il pubblico genovese usufruisce dei risultati della scuola ascoltando le esecuzioni effettuate all'interno dell'istituto e in altre prestigiose sedi. Molte le occasioni in cui sono eseguite pagine di grande impegno quali *La creazione* di Haydn (1837), *Elisir d'amore* di Donizetti e *Clementina e Roberto* di Gnecco (1838), il *Barbiere di Siviglia* (1839) e lo *Stabat Mater* di Rossini (1842); molte quelle in cui le musiche furono appositamente composte dai musicisti attivi a Genova: ricordiamo il *Coro d'omaggio al barone Niccolò Paganini* (1835) e l'*Inno al M. Vincenzo Bellini* per cori, orchestra e banda (1836) di Nicolò Uccelli, il *Credo* scritto per la funzione di san Luigi del 1839 e il *Duetto buffo* in dialetto genovese di Antonio Costa.

Già nel 1836 Antonio Costa aveva pensato di inserire nella sua scuola una classe per i non vedenti, e per realizzare il progetto si era rivolto ad Antonio Brignole Sale a Parigi, affinché lo mettesse a conoscenza dei metodi usati nel Conservatorio di quella città. Il progetto non ebbe seguito e solo nel 1869 all'interno dell'« Istituto dei Ciechi » saranno istituite classi di contrabbasso, organo, pianoforte, armonio, flauto, violino e canto.

Alla morte di Antonio Costa (7 gennaio 1849) la scuola rimane chiusa per poco più di un mese, quindi il 13 febbraio il presidente dell'istituto, marchese Nicolò Sauli, annuncia la riapertura sotto la direzione provvisoria dell'impresario Francesco Sanguineti. Il cambio di guardia è l'occasione per il Comune di elaborare un progetto per assumere la gestione della scuola; nel dicembre 1849, infatti, viene istituito il « Civico Istituto di Musica ». Tra i primi atti la delibera di acquistare dalla vedova di Costa gli strumenti musicali e i libri ancora in uso. È questa la base della formazione dell'attuale biblioteca del Conservatorio N. Paganini alla quale nel frattempo si sono unite la collezione di cinquanta volumi di musica moderna donata nel 1833 « da uno fra gl'Ill.mi Sig. Protettori » e il *corpus* di più di trecento spartiti lasciati da Giovanni Battista Assereto nel 1842. Altre donazioni arricchiranno il patrimonio librario della biblioteca che attualmente conserva circa duecento lettere di Paganini e una collezione di cimeli del violinista.

I vent'anni di direzione di Giovanni Serra, eletto nel 1852 (nel frattempo la scuola era stata guidata per alcuni mesi da Placido Mandanici), sono caratterizzati da crescenti difficoltà economiche, dalla formulazione di decreti e controdecreti, ma anche da importanti novità sul piano didattico e artistico. Serra introduce le classi di teoria e solfeggio, pianoforte principale, cultura letteraria e, di sua iniziativa, quella di contrappunto e composizione che tuttora non è approvata dall'autorità municipale. Serra progetta inoltre i criteri per

lo svolgimento degli esami e, in linea con quanto si verifica nella cultura musicale cittadina, favorisce la musica da camera curando particolarmente le esecuzioni quartettistiche e proponendo l'ascolto dei capolavori della letteratura specifica: lo stesso Serra compone quartetti di cui uno è dedicato all'allievo Camillo Sivori. Anche parte delle sue composizioni è destinata all'attività didattica, tra queste il coro *Sciogliam ad un fervido inno d'amore* (1854), la *Marcia per strumenti a fiato con accompagnamento d'orchestra* (1856), i *Vari esercizi per due voci di soprano* e i *Solfeggi a 3 voci*. La scuola, trasferita nel 1866 nei locali dell'Oratorio di S. Filippo, annovera ora insegnanti dei quali conserviamo composizioni destinate all'attività didattica: di Venzano (violoncello) le *Variazioni per violoncello* (1853), di Adelaide Gambaro (canto), cognata di Saverio Mercadante, il coro *Vaghi concetti* (1855), di Lorenzo Lasagna (fagotto) il *Concerto per due fagotti*, di Giuseppe Verme (violino) gli *Esercizi*, i *Duetti* e i *Duetтини* per violino e per violino e violoncello.

Nel 1872 Serra chiede di essere collocato a riposo. In attesa della nuova nomina, il Comune crea una commissione allo scopo di studiare il riordino dell'istituto «in relazione ai bisogni di Genova e alle condizioni dell'arte». Il nuovo regolamento, approvato il 14 agosto 1873, prevede la riduzione delle classi di pianoforte da tre a due – una elementare e l'altra di perfezionamento – la sostituzione della classe di «bel canto» con quella corale per ambo i sessi, e la soppressione delle classi di declamazione e di lingua italiana, ritenute superflue in quanto il loro apprendimento è possibile in altri istituti.

L'entrata in vigore del nuovo regolamento coincide con la nomina di Serafino Amedeo De Ferrari, direttore d'orchestra e compositore di melodrammi, il cui nome è stato suggerito da Verdi. De Ferrari non può accettare l'inopportuna trasformazione e soppressione di alcune classi volute dall'amministrazione, e per quasi dieci anni promuove un susseguirsi di progetti. Tra questi, quello letto da Remondini l'11 luglio 1881 presenta un quadro della situazione e delle aspettative di quanti, con De Ferrari, gestiscono il Civico Istituto. Viene osservato innanzi tutto il cambiamento delle motivazioni che avevano portato alla nascita della scuola. Poiché non c'è più bisogno di provvedere all'orchestra e al coro del teatro, l'esistenza del Civico Istituto trova ragione nel «fine nobilissimo» di istruire nella musica «coloro che, avendovi buone disposizioni, non hanno i mezzi per sopperire alla spesa di un serio corso di studi». È necessario pertanto conservare il mantenimento dell'istituto perché la musica è «fra le arti belle altamente educatrice del cuore». Inoltre, in previsione dell'introduzione dell'insegnamento del canto corale anche nelle scuole civiche, è necessario che gli insegnanti ad esso preposti siano

adeguatamente preparati. L'apprendimento degli allievi non deve avvenire «*come i pappagalli*, o come or più elegantemente si dice, *per imitazione*», ma deve essere fondato sulla capacità di leggere la musica. D'altronde, se diverse sono le motivazioni per le quali è giusto finanziare l'istituto, diversi debbono essere gli insegnamenti impartiti. Remondini evidenzia la necessità di modificare l'insegnamento del canto corale – da «modellarsi sopra quello di Germania di Francia d'Inghilterra del Belgio, nelle quali s'insegna a cantare a più parti e leggere specialmente la musica, non già a ripetere ad orecchio qualche coro d'opera, più o meno conosciuto, per l'accademia finale» – e di inserire la classe di organo perché, come accade in ambito protestante, gli organisti troverebbero impiego nelle nostre chiese se fossero adeguatamente preparati. Ritiene poi importante un corso di armonia in quanto è vergognoso che gli alunni dopo otto o nove anni di studio non siano in grado di rilevare un errore di stampa, analizzare un pezzo di musica o rispondere alle domande degli scolari, mentre discute sulla opportunità di diminuire il numero delle classi di pianoforte in quanto gli allievi, e soprattutto le allieve, pur non appartenendo a famiglie bisognose, vengono a studiare gratuitamente per diletto e con la prospettiva di essere un giorno maestre di pianoforte «con probabile danno» per chi studia, paga, insegna ed imparerà. Viene infine ribadita la necessità della scuola corale, la scuola

«che più d'ogni altra tende ad ingentilire i costumi del popolo e meno facilmente può dai privati venir coltivata; quella che distoglie gli operai dalle taverne e, per mezzo della poesia associata al canto, può loro ispirare i più nobili sentimenti; quella che non richiede concorso di strumenti costosi e che dalle più colte nazioni è ritenuta come un potente mezzo di educazione».

Nel progetto viene anche affrontata la necessità di acquistare libri di musica ed opere didattiche e storiche per la biblioteca che, a sua volta, dovrà essere aperta uno o due giorni la settimana.

La relazione di Remondini non viene neanche esaminata; solo nel 1884 si avranno il ripristino della classe di canto e la creazione della classe di armonia teorico-pratica, preannuncio quest'ultimo della successiva cattedra di composizione.

Passeranno alcuni anni prima che le cose cambino. A De Ferrari succedono Vincenzo Noberasco (1885), pianista, compositore e direttore d'orchestra, e Carlo del Signore (1896); quindi l'anno successivo Giovanni Battista Polleri, già organista della chiesa dell'Immacolata e attivo nella riforma della musica sacra. Con lui l'istituto raggiunge una elevata efficienza artistica:

vengono riprese le esercitazioni di musica da camera e istituite le cattedre d'organo (1904), di arpa (1905) e storia e estetica musicale (1906). In questi stessi anni l'istituto viene dichiarato sede di esame per il conferimento del diploma di abilitazione all'insegnamento del canto corale nelle scuole normali (1903) e, con delibera del 6 aprile 1904, la Giunta comunale vota unanimamente di intitolare il Civico Istituto a Niccolò Paganini.

L'insegnamento della musica non si esaurisce nell'impegno del Civico Istituto, alcune iniziative didattiche sono già presenti sul territorio ed altre vengono gradualmente a crearsi. Tra le più note quelle legate alla diffusione popolare del canto corale di matrice melodrammatica, la Società Filarmonica di Genova fondata nel 1851 da Giuseppe Novella e, soprattutto, la Scuola Corale Popolare diretta da Michele Novaro. Quest'ultima, che per i suoi risultati si troverà contrapposta al Civico Istituto, è attiva già nel 1865 ed accoglie allievi anche in tenera età e d'ambo i sessi, con l'intento di istruirli nelle difficoltà dell'arte musicale. L'insegnamento prevede metodi differenziati a seconda dell'età, ed è da evidenziare il metodo utilizzato per i bambini basato su un sistema di scrittura ideato da Jean-Jacques Rousseau (deve trattarsi del «*Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*» proposto nel 1742) e perfezionato dal matematico Pierre Galin (1786-1821), dal teorico Aimé Paris (1798-1866) e dal pedagogo Émile Chev   (1804-1864). Il metodo, chiamato «*Meloplasto*», consiste nell'utilizzo di numeri al posto delle note con l'aggiunta di segni molto semplici: puntini per le diverse ottave, barre diagonali per le note alterate e cifre per le pause. Nei decenni successivi la scuola di Novaro svolger  un'intensa attivit  proponendo composizioni tratte dal repertorio operistico e di ispirazione patriottica, ma anche rappresentazioni teatrali quali *L'ajo nell'imbarazzo* di Donizetti nel 1873 e, l'anno successivo, *O mego pe forsa* dello stesso Novaro su libretto di Nicol  Bacigalupo: forse l'unico esempio di teatro musicale in dialetto genovese del secolo XIX.

7. *Musica vocale e strumentale in Liguria*

La ricchezza musicale che ha caratterizzato i secoli precedenti prosegue nel Sette-Ottocento coinvolgendo quasi tutte le chiese della Liguria, desiderose di emulare le chiese pi  importanti. Nella diocesi di Chiavari le festivit  religiose promosse dalle confraternite sono numerose e, poich  molte chiese ed oratori non sono dotati di mezzi propri, si assiste al prestito fra parrocchie di piccoli organi, presumibilmente portativi. In particolari occasioni, inoltre, l'intervento musicale   arricchito dal contributo di cantanti e «suonatori di violino

e oboé». Più importanti le celebrazioni nel santuario di Nostra Signora dell'Orto per le quali sono chiamati da Genova noti violinisti e assunti i più importanti musicisti attivi in città. Si ricordano in particolare le feste organizzate in occasione dell'Incoronazione dell'Immagine (1769) con musica composta dal maestro «Daglié» e quelle delle annuali ricorrenze dell'Apparizione e dell'Incoronazione celebrate nel 1869 con le musiche dirette dai «maestri Chiarella, Serra, Gandolfi e Deferrari». Testimonianze musicali riguardano inoltre le processioni del *Corpus Domini* e di san Giovanni, sempre accompagnate da concerti musicali formati da suonatori obbligati ad intervenire coi loro strumenti. A Sarzana, soprattutto per la festa del Preziosissimo Sangue, si organizzano veri e propri concerti che coinvolgono i musicisti della cappella del duomo, gli strumentisti e i coristi del teatro degli Impavidi e, per le parti di rinforzo, i dilettanti di musica. In queste occasioni viene costruita sotto la cantoria una struttura in legno per far posto ai numerosi musicisti. Le composizioni ancora conservate nel monastero Agostiniano della SS. Annunziata di Savona attestano la ricca vita musicale praticata grazie anche alla presenza di due monache compositrici, Paola Costanza Sansoni e Maria Cristina de Veri. Per questa comunità religiosa Luigi Lamberti – che nel monastero ha due nipoti – scrive musica sacra e pezzi per cembalo destinati alle attività didattico-ricreative.

È tuttavia nelle cattedrali e nelle collegiate che l'intervento di importanti musicisti e compositori consente di realizzare esecuzioni di rilievo. Il cambiamento di stile, dovuto all'influenza della musica teatrale, investe infatti anche le cappelle musicali liguri; ai cantori, sostenuti dall'organo e da singoli strumenti a fiato, si affiancano cantanti-virtuosi ed una vera e propria orchestra che rendono possibile l'esecuzione di composizioni concertanti.

A Savona, dove nella prima metà del Settecento il posto di maestro di cappella della cattedrale è occupato in successione da Giovanni Maria Carosio, Giovanni Andrea Valentini e Giovanni Falasca, nella seconda metà del secolo opera Giovanni Lorenzo Mariani che conserva l'incarico per circa quarant'anni consentendo alla cantoria di acquistare la stabilità a lungo desiderata e alla città di prendere nuovo vigore musicale. Mariani, membro dell'Accademia Filarmonica di Bologna, giunge in Liguria alla fine del 1753 e già l'anno successivo è ammesso alla savonese *Colonia degli Arcadi Sabazi* per la quale compone testi poetici, cantate e sinfonie. Nel lungo periodo di attività a Savona, all'impegno di maestro di cappella e di compositore, Mariani unisce quello di insegnante, formando numerosi allievi tra i quali Lamberti e Gnecco. Fondamentale è l'interesse per i libri di musica trasmessogli a Bologna dal suo insegnante, pa-

dre Giovanni Battista Martini; tra le edizioni del Cinque-Seicento elencate da Mariani in occasione di una donazione a padre Martini è possibile individuare esemplari oggi sconosciuti ed altri attualmente conservati nel Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna. Alla morte di Mariani la direzione della cantoria passa all'allievo savonese Luigi Lamberti, pianista, insegnante e compositore. Lamberti è autore di musica sinfonica, sacra e per pianoforte, nonché delle *Scale numerate e figurate di basso continuo* scritte appositamente per i suoi allievi. Nel 1798, forse per contrasti con alcuni membri della cantoria, Lamberti abbandona l'incarico, opera per breve tempo ad Alassio e quindi si trasferisce a Parigi (1806) dove pubblica musiche per pianoforte dedicate alla principessa Paolina, sorella di Napoleone, e dove forse scrive il concerto per mandolino, due violini e basso. Dal 1819 Lamberti è nuovamente a Savona e, quasi annualmente, compone cantate celebrative per i trattenimenti letterari nel collegio delle Scuole Pie. Nel secolo XIX l'attività musicale della cattedrale prosegue sotto la direzione di Francesco Ferro, Carlo Sampietro, Ambrogio Astengo, Vincenzo Maria Noberasco e Antonio Forzano. Per la devozione a N.S. di Misericordia del santuario di Savona Lamberti scrive l'inno *Nunc iuvat cantus* (1820) e nel 1836, per l'anniversario dell'apparizione, Giovanni Serra compone l'inno per due tenori e basso *Maria Mater gratiae*.

Con il trasporto dell'organo sopra la porta principale della collegiata di S. Ambrogio (1709) e con la sua ristrutturazione (1711) conforme alle esigenze del nuovo repertorio musicale si apre per Alassio un periodo caratterizzato dalla presenza di organisti e maestri di cappella provenienti da altre città. Dagli inizi del Settecento si succedono Federico Maurizi da Finale Emilia, Felice e Giuseppe Gherardeschi da Pistoia, Antonio Tonelli (De' Pietri) da Carpi e Giovanni Battista Zingoni da Firenze, mentre nei primi anni dell'Ottocento incontriamo, anche se per breve tempo, il savonese Lamberti e i genovesi Giacomo Siri e Luigi Cerro. I contratti di assunzione, più dettagliati dalla metà del Settecento, prevedono la separazione del ruolo di organista da quello di maestro di cappella, la specificazione delle festività alle quali intervenire, l'obbligo dell'insegnamento e la possibilità di servirsi di musicisti dilettanti locali. Dalla seconda metà del Settecento le esecuzioni della cappella polifonica si avvalgono della collaborazione dei cappellani della collegiata e dei dilettanti di musica costituiti in Accademia Filarmonica. Quest'ultima interviene solo fino al 1855, anno in cui il Consiglio comunale ne proibisce la partecipazione alle funzioni religiose preoccupato che il suo intervento conferisca « un aspetto profano ed indecoroso anziché conciliare il raccoglimento e la divozione ».

Il contributo della musica strumentale emerge in Liguria in relazione alle feste di carnevale e ai balli la cui tradizione risale al secolo XVI. Ad Alassio è testimoniato l'uso di cembali, spinette, chitarre, liuti, violini e persino di un piccolo organo. Già dai primi decenni del Seicento i documenti relativi a Tommaso Massabò e al figlio Giovanni Battista, «musicisti e suonatori di più strumenti», attestano la loro partecipazione a esecuzioni realizzate nelle piazze, a balli e festini pubblici e privati, a serenate e mattinate organizzate da giovani innamorati, a lezioni di danza. Per queste attività i due musicisti si avvalgono di numerosi strumenti musicali (quattro chitarre spagnuole, quattro liuti, un violino, una spinetta, nove *pinfari* cioè sigarelli) e di un patrimonio di ben centocinque libri di musica. Luigi Romana, oltre a due cembali, tre chitarre e un liuto, possiede i drammi musicali *La Genevieva*, *Il Sansone*, *Sant'Alessio* e *L'Eritrea*. Con gli inizi del secolo XVIII, per ovviare agli inconvenienti determinati durante le feste di carnevale, si costituisce l'Accademia dei Languidi allo scopo di offrire ai giovani un mezzo utile e «conveniente all'aumento della virtù, alla conservazione della quiete e agli avanzamenti ancora nelle lettere umane». I Capitoli dell'Accademia evidenziano il ruolo del Principe, incaricato di sovrintendere ai balli, al carnevale e alle serenate e di assumere strumentisti e controllare che il carnevale si svolga senza incidenti. I notabili della città si impegnano a scritturare per tutto il periodo di carnevale suonatori di strumenti ad arco e a percussione, provenienti da Savona, Albenga e Finale.

Spettacoli allestiti da compagnie di girovaghi sono testimoniati a Chiavari dai decreti del Senato che vietano «qualsiasi sorte di commedia, festini, balli, maschere». Nonostante questi divieti, le feste e i balli continuano a svolgersi con l'apporto anche di importanti musicisti. Nel 1751 la partecipazione di Francesco Cabona porta all'invenzione del ballo «appellato Chiavarina» che viene danzato nelle feste carnevalesche tenute nel teatro cittadino. Le amministrazioni comunali, sempre attente al regolare svolgersi di tali manifestazioni, proclamano di volta in volta limitazioni e divieti che culminano agli inizi del 1799 con la pubblicazione di nuovi e più precisi Regolamenti; come per Genova viene stabilito l'ordine delle danze – alessandrina, chiavarina, carmagnola, sairà, carmine, monacò, libertà, perigordino, minuetto, prussianetta, pertilje e salt'in barca – e fissata la loro durata. Nelle case private (per il 1792 si ricordano quelle di Stefano Celle e Giacomo Simonetti) si partecipa alle «feste del bastone» i cui balli, dalla fine del Seicento, sono vietati perché considerati volgari ed immorali. Anche gli spettacoli teatrali trovano sede nei palazzi privati. L'esempio più significativo risale al 1810 quando Giovanni Battista Vissey organizza nella sua abitazione l'ope-

retta buffa *Emilia e Franval* della quale aveva composto « i pezzi più significativi della musica » ed era stato il principale esecutore e « maestro di cappella ». Nel recensire l'opera la « Gazzetta di Genova » parla « di un genere affatto nuovo, e strettamente legato ai principj della vera musica imitativa », gli stessi principi dei quali nel 1811 Vissey, nativo di Portovenere, scrive da Chiavari a Carlo Gervasoni nelle « Osservazioni sopra l'espressione del canto ».

La formazione di accademie filarmoniche – o più semplicemente filarmoniche, società e bande – è comune a molte città liguri. Il fenomeno è particolarmente gradito alle amministrazioni locali poiché consente di disporre di un maggior numero di musicisti e, di conseguenza, di ridurre le spese per l'assunzione di professionisti, spesso provenienti da altre città. Le amministrazioni comunali pertanto predispongono il sostegno delle filarmoniche e la nomina di maestri di musica che istruiscano gli allievi di strumento e di canto, segnalino le eventuali inadempienze, collaborino alle rappresentazioni teatrali assumendo se necessario la direzione della piccola orchestra, si prestino per le funzioni pubbliche e private alle quali è interessata la città, arricchiscano il repertorio fornendo nuove composizioni, arrangiamenti e trascrizioni, e si occupino della musica per le funzioni nelle chiese del Comune.

A Finalborgo la formazione di un gruppo di dilettanti è presente dal 1818 quando è progettata una serie di rappresentazioni di opere buffe, mentre a Finalmarina nel 1829 la Società Filarmonica affida alla « Gazzetta di Genova » il bando per la ricerca di un « esperto professore maestro di cappella ». L'intento culturale ed educativo è evidente ed è espresso negli statuti del 1847: l'accademia è « istituita per promuovere le cognizioni musicali, togliere la gioventù dall'ozio, accrescere lustro alle pubbliche funzioni, e procurare a' cittadini un onesto e piacevole trattenimento ». Questa politica culturale dà i suoi frutti. A Finalborgo i filarmonici sono ricercati per accademie, feste da ballo e rappresentazioni teatrali; nel 1845 si allestiscono *l'Empirico e il Masnadiero* di Giovan Battista Oldoini e tre anni dopo si portano sulle scene del Teatro Aycardi *Gemma di Vergy* e *Il Furioso all'isola di San Domingo* di Donizetti.

Ad Alassio l'Accademia Filarmonica compare ufficialmente nel 1736 quando, con la nomina a maestro di cappella della collegiata di S. Ambrogio, ad Antonio Tonelli è affidata anche la sua direzione con l'obbligo di occuparsi dei dilettanti di musica, redigere copia delle composizioni e curare le prove da svolgersi nella sua abitazione due volte alla settimana. Si tratta dunque di un gruppo strumentale – dilettanti di canto sono citati nei precedenti contratti con Federico Maurizi e Giuseppe Gherardeschi – pronto per esibirsi in ogni occasione: funzioni liturgiche, processioni delle confrater-

nite, accademie e festeggiamenti in onore di personalità illustri. Oltre alla rappresentazione di *Lucio Vero* (1741) di Tonelli, si ricordano i festeggiamenti del 1808 in onore di Napoleone con messa in musica, processione, esecuzioni musicali per le strade e la rappresentazione di un'opera lirica, e nel 1821 il solenne *Te Deum* intonato per celebrare l'ingresso in Torino del nuovo re Carlo Felice. Dal 1845 all'interno dell'Accademia, divenuta nel frattempo Società Filarmonica, si verificano tensioni che portano ad una spaccatura quando alcuni membri della «banda militare urbana» chiedono di prestare il servizio «come militi della guardia nazionale». Dopo lunghe discussioni il 18 giugno 1852 si stabilisce la nascita della nuova banda civica con impegno di partecipare alle prove settimanali e prestare ogni servizio richiesto. L'incarico della sua direzione è affidato a Serafino Olivieri.

8. *Il melodramma in Liguria*

Lungo il Settecento le rappresentazioni teatrali in musica sono rare in Liguria, ma a partire dall'ultimo ventennio del secolo, sebbene non sempre testimoniate direttamente per la rarità dei libretti e soprattutto delle partiture, le iniziative melodrammatiche si moltiplicano con atteggiamenti spesso simili e con la ripresa degli stessi autori e titoli. Ne sono testimonianza il settecentesco *Indice dei teatrali spettacoli* – che a partire dal 1778 segnala preziose indicazioni sui teatri di Sarzana, Savona, Sanremo, Novi, Nizza, Alassio – e la costruzione di nuovi teatri, spesso realizzati su edifici religiosi secolarizzati o abbattuti. A promuovere tali edificazioni sono gli aristocratici e i borghesi, mossi dal desiderio di avere a disposizione luoghi di esibizione sociale ed espressione di passione popolare. Dalla fine del Settecento infatti i teatri si caratterizzano come luoghi dello spettacolo e degli avvenimenti più significativi della collettività: rappresentazioni teatrali, feste, balli e manifestazioni patriottiche. Analogamente a quanto si verifica a Genova, nel tardo Settecento si assiste in Liguria a un progressivo interesse per l'opera buffa di Cimarosa, Paisiello, Sarti, Fabrizi, Rossini e, dagli inizi del nuovo secolo, per le partiture di Bellini, Pacini, Donizetti. Verso la metà del secolo XIX, sulla spinta degli ideali risorgimentali, si attua il trionfo della musica verdiana; sono proprio le opere di Verdi le preferite per inaugurare i teatri costruiti dalla metà dell'Ottocento: il Civico di La Spezia (*Ernani* 1846), il Chiabrera di Savona (*Attila* 1853), il Cavour di Imperia (*Un ballo in maschera* 1871), il Sociale di Camogli (*Ernani* 1876), il Civico Principe Amedeo di Sanremo (*Un ballo in maschera* 1876), ed ancora il Politeama Duca di Genova di La Spezia (*Aida* 1880). Negli ultimi anni dell'Ottocento la diffu-

sione del cinema provoca il declino di molte sale teatrali, meno importanti o periferiche, destinate ad essere trasformate in funzione delle nuove esigenze.

La musica nelle rappresentazioni teatrali savonesi risale alla fine del secolo XVI con le esibizioni della Compagnia dei Gelosi cui appartengono Francesco Andreini e la giovane moglie Isabella, ma sino agli anni settanta del secolo XVIII, nonostante l'intermezzo *Chi tutto vuole aver nulla possiede ovvero il Tutore fallito* (1752) di Giovanni Battista Zingoni e alcune opere teatrali recitate presso gli Scolopi durante il carnevale, non si hanno notizie di una vera e propria attività teatrale in musica poiché manca un'istituzione teatrale stabile. La prima testimonianza è legata a un «biglietto di calice» del 1776 col quale è denunciata l'assurdità di spendere per «gente ricca e oziosa» (così sono indicati i fruitori degli spettacoli teatrali) il denaro destinato dal patrizio Gerolamo Sacco «a vantaggio pubblico e così di ricchi e di poveri». Ciononostante, due anni dopo, l'*Indice dei teatrali spettacoli* riporta i titoli delle opere rappresentate al teatro Sacco tra il 1778 ed il 1795: *I due baroni di Rocca Azzurra* e *Giannina e Bernardone* di Cimarosa, *I due fratelli Pappamosca* di Felice Alessandri, *La moglie capricciosa* di Vincenzo Fabrizi, *La scuffiara*, *La molinara* di Paisiello e *Gli equivoci per somiglianza* di Pietro Alessandro Guglielmi. Col passaggio all'Ottocento il crescente interesse per il melodramma e l'ambizione dei ceti dirigenti di disporre di luoghi che rispondano alle loro esigenze di prestigio e rappresentatività determinano la crisi del settecentesco teatro Sacco e l'impulso a realizzare una struttura più capiente e con una più moderna funzionalità. Si costruisce il teatro Chiabrera per il quale il regolamento, benché provvisorio, stabilisce l'organizzazione dell'orchestra, dei cori e del ballo, definisce il numero delle prove e il livello e le capacità dei cantanti. L'orchestra e i cori sono reclutati di volta in volta, e accanto a professionisti di valore siedono i musicisti dilettanti. Inaugurato il primo ottobre 1853 con *Attila* di Verdi e il ballo *La spiritina* di Luigi Astolfi (in realtà il teatro doveva inaugurarsi con *Ginevra di Scozia* del savonese Vincenzo Noberasco, ma l'invidia di alcuni consiglieri comunali impedì lo spettacolo che giunse al Chiabrera solo nel 1857), il Chiabrera inizia un'attività di spettacoli d'opera, concerti, veglioni e feste che continua ancora oggi con notevole successo. Le cronache segnalano un'appassionata partecipazione del pubblico che interviene con fischi e clamorose dimostrazioni; si tratta spesso di disordini dovuti all'intemperanza degli spettatori ma talvolta giustificati da spettacoli deludenti come la rappresentazione del *Trovatore* nel 1856.

La tradizione operistica a Finale, già viva negli ultimi decenni del Settecento quando è rappresentato *Il convito* di Cimarosa (1786), si stabilizza a

partire dal nuovo secolo. Nel 1803 un gruppo di cittadini di Finalborgo, considerato che il teatro «contribuisce di molto all'istruzione della gioventù, ed a formare i buoni costumi», decide di costruirne uno nei locali del collegio Aycardi (già oratorio degli Scolopi). Ha inizio un'attività teatrale rivolta a un pubblico sempre più numeroso ed esigente, che sarà intensa per tutta la prima metà dell'Ottocento. A Finalmarina, invece, intorno alla metà del secolo amministratori e rappresentanti della classe più agiata e colta (*Società dei palchettisti*) decidono la costruzione di «un monumento» che serva alla formazione morale ed intellettuale delle classi «meno favorite dalla fortuna» che debbono «essere servite da quelle che furono dalla medesima privilegiate». Il teatro, dedicato a Camillo Sivori, è inaugurato la sera del 20 dicembre 1868 con un concerto del violinista accompagnato al pianoforte da Cesare San Fiorenzo. I giornali, nel dare relazione della manifestazione, si soffermano a descrivere l'esecuzione di Sivori che «col suo magico violino commosse ed entusiasmò l'uditorio che lo fece segno di una indescrivibile ovazione».

A Sarzana la prima testimonianza riguardante l'opera in musica risale al 1765 quando Giuseppe Rossi, affittuario del teatro di proprietà della famiglia Durazzo, intende rappresentare due opere buffe per una serie di quindici recite ciascuna. A partire dal 1779, con *Le gelosie villane* di Giuseppe Sarti e *Il geloso in cimento* di Pasquale Anfossi, l'*Indice dei teatrali spettacoli* fornisce notizie delle opere rappresentate. Negli anni 1788-1791 si ascoltano i lavori di Sarti (*La calzolaia di Strasburgo*, *Fra i due litiganti il terzo gode*), Cimarosa (*I due baroni di Rocca Azzurra*, *Gli tre amanti alla prova*, *Li due supposti conti*), Francesco Bianchi (*La villanella rapita*), Giovanni Valentini (*Il matrimonio in contrasto*), Luigi Caruso (*I due fanatici per la poesia*) ed Antonio Salieri (*La scuola dei gelosi*). La tradizione teatrale sarzanese è dunque anteriore alla costruzione del teatro degli Impavidi voluta agli inizi dell'Ottocento da alcuni cittadini costituiti in società per «educare i costumi, per rilassare gli animi, per emulare le virtù». Il teatro, inaugurato il 9 settembre 1809 con *Astuzia contro Astuzia* di Pietro Carlo Guglielmi (libretto di Bernardino Mezzanotte), troverà apprezzabile continuità nelle stagioni di carnevale e di autunno degli anni successivi. Ricordiamo *Lo sposo senza moglie* di Cimarosa (1810), la *Griselda* di Paër (1811), la *Gazza ladra* e la *Cenerentola* di Rossini (1824 e 1827) ed *Elisa e Claudio* di Mercadante (1827). A questi seguiranno ancora lavori di Rossini, Bellini, Pacini e Donizetti. L'orchestra è normalmente formata da musicisti forestieri, ma nel 1836 si avrà un'orchestra stabile costituita dal primo violino, un certo «Foghel» di Modena, e formata da una quindicina di elementi. Per il 1840 è nota l'attività di Antonio Maglioni, autore di *Elisa di Montaltieri*.

L'esistenza del teatro «della Ballona» a Chiavari è documentata dal 1770 quando «si principiò a riattare il vecchio oratorio di S. Antonio sotto la vallo-na». Per molto tempo l'attività del teatro è nota solo attraverso le domande di autorizzazione rivolte al Senato genovese che nel 1777 aveva stabilito l'obbligo di chiedere licenza per poter aprire nuovi teatri pubblici e effettuare le recite. Da questa documentazione risulta una certa regolarità di programmazione soprattutto nel periodo di carnevale, nel mese di luglio in occasione delle feste di Nostra Signora dell'Orto e, più sporadicamente, in autunno. Mancano tuttavia i titoli delle opere e i nomi dei loro autori. Le uniche notizie – riferite da altre fonti – riguardano un certo Santini che nel 1780 è «il primo comico che habbia fatto opere in musica nel teatro di Chiavari», ma soprattutto un pagamento effettuato nel 1789 per la copiatura della *Griselda* e, nel 1802, la rappresentazione de *Il Feudatario* di Domenico Sigismondi, opera eseguita con l'apporto di «quei dilettranti, che suonano, e cantano a beneficio dello spedale, e dei poveri». Nel 1802 ha inizio l'attività del Teatro Nuovo che si serve di un'orchestra di professionisti affiancati da «dilettanti di musica vocale e strumentale». Di alcuni di questi conosciamo i nomi per gli anni 1814-1815: Giobatta e Luigi Botto (tenori), Antonio Daneri (basso), Vincenzo Bottino, Giovanni Raggio, Tomaso Questa, Tomaso Repetto (violini) e Pietro Chiarella (organo). Trasformato da Angelo Argiroffo nel 1826, il teatro – ora denominato Civico – propone l'ascolto di opere per le quali sono assunte «Compagnie dei virtuosi di canto» mentre l'orchestra è formata da strumentisti locali o appositamente giunti da Genova. Dal 1828 i nomi degli strumentisti che ricorrono con maggiore frequenza sono quelli di Pietro Chiarella (maestro di cappella al cembalo), Andrea Restori (primo violino e direttore d'orchestra), Pietro Casella (primo violoncello al cembalo) e Giacomo Bancalari (primo flauto), interpreti tra l'altro delle rossiniane *Il turco in Italia* (1828), *Il barbiere di Siviglia* e *La gazza ladra* (1829). I periodici non mancano di sottolineare il generale gradimento per le qualità vocali dei virtuosi e l'abilità dell'orchestra. Nel 1831 il «Regolamento per l'Amministrazione e buon governo del Teatro» dispone ordinamenti simili a quelli degli altri teatri; dal punto di vista musicale si evidenziano atteggiamenti comuni nella prassi operistica ottocentesca: obbligo di eseguire quanto viene suggerito nelle prove, necessità di precisare che ogni parte deve essere cantata come scritta e concertata alla prova poiché non è consentito aggiungere o togliere parole che possano alterare il senso, divieto di eseguire pezzi concertati che non siano riportati dagli spartiti, obbligo per l'orchestra di attenersi a quanto viene suggerito dal maestro di cappella e dal primo violino il quale è responsabile dell'intera ese-

cuzione. Un avvertimento particolare riguarda il maestro di cappella e il violoncello che lo accompagna i quali «arrivando il momento di cantare dopo i recitativi [...] dovranno avvertire col solito colpo d'archetto il primo violino, che in egual modo ne porgerà avviso all'intera orchestra». Le stagioni teatrali del secolo XIX proseguono anche a Chiavari con i lavori prediletti di Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante e Vaccai ai quali dalla metà del secolo si aggiunge Verdi. Nel secondo Ottocento compaiono sulle scene anche autori stranieri tra i quali Halévy (*L'ebreo errante* 1869), Bizet (*Carmen* 1892), Gounod (*Faust* 1892), Auber (*Fra Diavolo* 1894), Gomez (*Il Guarany* 1898), Thomas (*Mignon* 1899) e, con l'inizio del Novecento, i capolavori di Puccini (*Bohème*, *Manon Lescaut*), Leoncavallo (*Pagliacci*) e Mascagni (*Amico Fritz*).

Un accenno infine ad un musicista di fama europea: Pasquale Anfossi, nato a Taggia nel 1727 e formatosi a Napoli, operò a Venezia, Parigi, Londra ed infine a Roma. Autore di musica sacra e strumentale, Anfossi è noto soprattutto per gli oratori e le opere serie e comiche eseguite nei maggiori teatri italiani ed europei. Lo stesso Mozart scrive appositamente alcune arie da inserire nel *Curioso indiscreto* e *Le gelosie fortunate*. Il rapporto tra i due musicisti è confermato inoltre dalla *Contraddanza* per flauto, oboe, fagotto, due corni ed archi (K 605a) per la cui composizione Mozart utilizza temi tratti dal *Trionfo delle donne* di Anfossi.

Nota bibliografica

Sono qui citati gli studi dai quali sono tratte le notizie utilizzate per l'elaborazione del testo e ai quali si rinvia per l'indispensabile ampliamento dei singoli argomenti, della bibliografia e della documentazione archivistica. Avendo affrontato solo parte del complesso panorama musicale della città e della regione, prima delle indicazioni bibliografiche dei singoli capitoli o paragrafi sono segnalati alcuni dei testi fondamentali, soprattutto se relativi ad aspetti non esaminati. La nota bibliografica segue lo svolgimento dell'elaborato; all'interno dei paragrafi la bibliografia dei singoli argomenti segue l'ordine cronologico; quando i lavori hanno fornito elementi per più capitoli o per più sezioni degli stessi, essi sono ripetuti ma indicati in forma abbreviata.

Per un quadro generale si segnalano i testi di L.T. BELGRANO, *Delle feste e dei giochi dei Genovesi*, in « Archivio Storico Italiano », XIII (1871), pp. 39-71, 191-221; XIV (1871), pp. 64-118; XV (1872), pp. 417-477; XVIII (1873), pp. 112-137; L.M. LEVATI, *I Dogi di Genova dal 1699... [al 1797] e vita genovese negli stessi anni*, Genova 1912-1916; ID., *Dogi biennali di Genova dal 1528 al 1699*, Genova [1930]; N. BANCHERO, *Cattedrale di San Lorenzo in Genova. Organi-Organari-Organisti*, Genova 1936 (dattiloscritto nell'Archivio Capitolare di S. Lorenzo); R. GIAZOTTO, *La musica a Genova nella vita pubblica e privata dal XIII al XVIII secolo*, Genova 1951; G. BERTAGNA, *Arte organaria in Liguria*, Genova 1982; C. DESIMONI, « Saggio storico sulla musica in Liguria » e « Sulla storia musicale genovese ». *Lecture fatte alla Sezione di Belle Arti nella Società ligure di Storia Patria (1865-1872)*, Introduzione, testi, appen-

dici e indici a cura di M. TARRINI, Venezia 1987 [1988] (*Supplemento* a «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., V, 1987); M. TARRINI, *La ricerca nelle regioni: Liguria*, in *Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche*, Roma 1987, pp. 152-168; *Il cammino della Chiesa genovese dalle origini ai nostri giorni*, a cura di D. PUNCUH («Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., XXXIX/2, 1999); *Una dinastia di organari: i Roccatagliata-Ciurlo-De Ferrari di Santa Margherita Ligure (secoli XVII-XX)*, a cura di M. TARRINI e G. BERTAGNA, Atti della giornata di studio in occasione del bicentenario della morte di Tommaso II Roccatagliata (1798-1998) Santa Margherita Ligure, 3 ottobre 1998, Genova-Savona 2000.

Importante la consultazione delle enciclopedie musicali più recenti, utili anche per i singoli autori: E. NEILL, *Genova*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* (DEUMM), Lessico, Torino 1983-84, II, pp. 332-333; C. BONGIOVANNI, *Genova*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrg. L. FINSCHER, Kassel 1995, III, coll. 1263-1270; M.R. MORETTI, *Genoa*, in *The New Grove Dictionary of Music*, ed. by S. SADIE, London 2001, 9, pp. 655-657.

Altrettanto utile la consultazione dei cataloghi di fondi librari: *Genova. Biblioteca dell'Istituto Musicale "N. Paganini". Catalogo del Fondo antico*, a cura di S. PINTACUDA, Milano 1966; G. PIUMATTI, *Catalogo delle opere di musicisti liguri esistenti presso la Biblioteca del Conservatorio "N. Paganini" di Genova*, Genova 1975; M. TARRINI, *Tre sconosciute edizioni musicali del XVII secolo*, in «Liguria», 58/8-9 (1991), pp. 13-15; *La musica dei Libri. Opere musicali dei secoli XIII-XIX della Biblioteca Universitaria di Genova. Catalogo*, a cura di O. CARTAREGIA, C. FARINELLA, G. GRIGOLETTI, Genova 1996, con saggi di A. DE FLORIANI, *La miniatura nei manoscritti musicali della Biblioteca Universitaria di Genova*, pp. VII-XVII e G.E. CORTESE, *I pentagrammi di Giano. Confronto fra la storia musicale genovese e il fondo della Biblioteca Universitaria di Genova*, pp. XIX-XXX; *Inventario delle musiche manoscritte e a stampa dell'Archivio Spinola di Genova* (dattiloscritto di M. TARRINI, 1982-83); *Inventario dei manoscritti musicali del fondo Brignole Sale* (dattiloscritto presso la Biblioteca Civica Berio).

I. Secoli XIII-XV

A. FERRETTO, *Contributo alla storia del teatro in Liguria. Le rappresentazioni sacre in Chiavari e Rapallo*, Genova 1898; M. PEDEMONTE, *I primordi della musica ligure*, in «Giornale Storico e Letterario della Liguria», VII (1931), pp. 325-338; R. GIAZOTTO, *La musica a Genova* cit.; A. DE FLORIANI, *Le miniature dei corali di Santa Maria di Castello a Genova*, in «La Berio», XV/1 (1975), pp. 30-41; EAD., *Miniature del secolo XV nei codici dell'Archivio Capitolare di S. Lorenzo a Genova*, *Ibidem*, XXIV/1-2 (1984), pp. 5-106; EAD., *I corali miniati della Biblioteca della Società Economica di Chiavari*, *Ibidem*, XXVII/2-3 (1987), pp. 5-85; C. DESIMONI, «Saggio storico sulla musica in Liguria» cit.; F. TOSO, *Letteratura genovese e ligure. Profilo storico e antologia, I-II: Il Medio Evo*, Genova 1989; A. DE FLORIANI, *La miniatura nei manoscritti musicali genovesi e liguri tra la fine del XIII e gli inizi del XVI secolo*, in *Musica a Genova tra Medio Evo e Età Moderna*, a cura di G. BUZZELLI, Atti del convegno di studi Genova, 8-9 aprile 1989, Genova 1992 (*Studi e Fonti per la Storia della Musica in Liguria*, 1), pp. 21-44.

1. Musica sacra e devozionale

Cattedrale di S. Lorenzo: D. CAMBIASO, *L'anno ecclesiastico e le feste dei santi in Genova nel loro svolgimento storico*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XLVIII (1917), pp. 452-470; *Franchino Gaffurio*, a cura di A. CARETTA, L. CREMASCOLI, L. SALAMINA, Lodi 1951;

D. PUNCUH, *L'Archivio Capitolare di San Lorenzo ed il suo nuovo ordinamento*, in « Bollettino Ligustico », 8 (1956), pp. 13-20; ID., *I più antichi statuti del Capitolo di San Lorenzo di Genova*, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », n.s., II/2 (1962), pp. 17-76; *Liber privilegiorum Ecclesiae Ianuensis*, a cura di D. PUNCUH, Genova 1962 (Fonti e studi di storia ecclesiastica, I); G. BERTAGNA, *Arte organaria in Liguria* cit.; V. POLONIO, *Il risveglio della cultura musicale a Genova fra Quattro e Cinquecento: la ristrutturazione della cantoria di San Lorenzo*, in *L'età dei Della Rovere* (« Atti e memorie della Società Savonese di Storia Patria », n.s., XXV, 1989), pp. 33-55; F. TOSO, *Letteratura genovese e ligure* cit.; M.R. MORETTI, *Musica e costume a Genova tra Cinquecento e Seicento*, Genova 1990; F. TOSO, *La letteratura in genovese. Ottocento anni di storia, arte, cultura e lingua in Liguria*, I: *Il Medio Evo*, Genova 1999.

Su Johannes de Janua: N. PIRROTTA, «*Dulcedo*» e «*subtilitas*» nella pratica polifonica franco-italiana al principio del '400, in « Revue Belge de Musicologie », II (1948), pp. 125-132; R. GIAZOTTO, *La musica a Genova* cit.; U. GÜNTHER, *Das Manuscript Modena; Biblioteca estense, α M. 5.24*, in « Musica Disciplina », XXIV (1970), pp. 17-67; M.P. LONG, *Francesco Landini and the florentine cultural élite*, in « Hearly History of Music », III (1983), pp. 83-99; U. GÜNTHER - Y. PLUMLEY, *Johannes de Janua*, in *The New Grove Dictionary of Music* cit., 13, p. 142.

Sulle collegiate e i monasteri: SALIMBENE DE PARMA, *Cronica*, a cura di F. BERNINI, Bari 1942; *Liber privilegiorum Ecclesiae Ianuensis* cit.; A. BASILI, *La crisi del monastero di san Siro di Genova (secolo XIII)*, in *Miscellanea di storia ligure in memoria di Giorgio Falco*, Genova 1966 (Università di Genova. Istituto di Paleografia e Storia medievale, Fonti e Studi XII), pp. 113-119; A. BOLDORINI, *Un antifonario inedito del secolo XII*, in « Renovatio », XIV (1979), pp. 91-94, 248-254, 384-392; G. MILANESE, *L'antifonario di Santa Maria delle Vigne. Stato degli studi e prospettive di ricerca*, in *Musica a Genova tra Medio Evo e Età Moderna* cit., pp. 11-19.

Sul repertorio devozionale: V. CRESCINI - G.D. BELLETTI, *Laudi genovesi del sec. XIV*, in « Giornale Ligustico », X (1883), pp. 321-353; P. ACCAME, *Frammenti di Laudi sacre in dialetto ligure antico*, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », XIX (1887), pp. 547-572; G. ROSSI, *Glossario medioevale ligure*, Torino 1896; F.L. MANNUCCI, *L'Anonimo Genovese e la sua raccolta di Rime (sec. XIII-XIV)*, Genova 1904; *Le rime volgari dell'Anonimo Genovese*, Introduzione - Testo - Note e Glossario a cura di L. COCITO, Genova 1966.

2. Musica profana e strumentale

A. FERRETTO, *Musica e strumenti musicali nell'antichità*, in « Il Cittadino », Giovedì 8 aprile 1926; F. BRANCIFORTI, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze 1954; F. PETRARCA, *Canzoniere, Trionfi, Rime varie e una scelta di versi latini*, a cura di C. MUSCETTA e D. PONCHIROLI, Torino 1958; P. BEMBO, *Prose della volgar poesia*. Introduzione di C. DIONISOTTI-CASALONE, Torino 1931; G. REESE, *La musica nel Medioevo*, Firenze 1960; F. TOSO, *La letteratura in genovese* cit.

Su Antonius de Janua: R. GIAZOTTO, *La musica a Genova* cit.; G. CATTIN, *Un processionale fiorentino per la Settimana Santa. Studio liturgico-musicale su Ms. 21 dell'Opera di S. Maria del Fiore*, Bologna 1975 (Testi drammatici medievali. A. Latini, 4); E. PEVERADA, *Vita musicale nella Chiesa ferrarese del Quattrocento*, Ferrara 1991; M. KANAZAWA, *Janue Antonius*, in *The New Grove Dictionary of Music* cit., 12, pp. 814-815.

Sul passaggio al secolo XVI: *Il libro del Cortegiano, con una scelta delle opere minori di Baldesar Castiglione*, a cura di B. MAIER, Torino 1981³.

II. Secoli XVI-XVII

1. Le cappelle polifoniche - 2. Musica per il doge

V. GIUSTINIANI, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi [1628]*, in A. SOLERTI, *Le origini del melodramma*, Torino 1903; F. PODESTÀ, *Gli organisti del Comune di Genova*, in «Giornale Storico e Letterario della Liguria», IX (1908), pp. 97-105; A. FERRETTO, *Genova città di "canti e di suoni"*. *La Musica nei secoli XV e XVI*, in «Il Cittadino», 14 maggio 1926; ID., *La musica a Palazzo nel Secolo XVI, Ibidem*, 9 giugno 1926; ID., *Organo e organisti a Genova nei secoli XV e XVII, Ibidem*, 28 agosto 1926; ID., *La musica di Palazzo e i musicisti nella prima metà del secolo XVII, Ibidem*, 17 dicembre 1926; R. GIAZZOTTO, *La musica a Genova* cit.

Più recenti gli studi contenenti notizie sui diversi argomenti: A.F. IVALDI, *Spigolature del barocco musicale genovese (Musicisti e cantanti a Genova nel sec. XVII)*, in «La Berio», XXII/3 (1982), pp. 71-81; C. DESIMONI, «Saggio storico sulla musica in Liguria» cit.; M.R. MORETTI, *Gli eredi del Calenzani, tipografi musicali del secolo XVII, ed il Salterio di Cento Cinquanta Laudi Spirituali*, in «La Berio», XXVIII/3 (1988), pp. 20-39; V. POLONIO, *Il risveglio della cultura musicale* cit.; M.R. MORETTI, *Musica e costume a Genova* cit.; EAD., *Simone Molinaro maestro di cappella di Palazzo: contributo per una nuova biografia*, in *Musica a Genova tra Medio Evo e Età Moderna* cit., pp. 45-83; G. BUZZELLI - G. COSTA, *Attività musicale alla chiesa del Gesù nel primo Seicento. Il periodo genovese di Willem Hermans, Ibidem*, pp. 85-116; G.E. CORTESE, *Iconografia musicale nei pittori genovesi del Cinque/Seicento, Ibidem*, pp. 145-167; D. CALCAGNO, G.E. CORTESE, G. TANASINI, *La scuola musicale genovese tra XVI e XVII secolo. Musica e musicisti d'ambiente culturale ligure*, Genova 1992; D. CALCAGNO, *Musiche e musicisti per i Gesuiti in Liguria tra XVI e XVIII secolo*, in *I Gesuiti fra impegno religioso e potere politico nella Repubblica di Genova*, Atti del convegno internazionale di studi Genova, 2-4 dicembre 1991, a cura di C. PAOLOCCI («Quaderni Franzoniani», V/2, 1992), pp. 177-208; ID., *Musica e musicisti per la Consolazione fra XVII e XX secolo*, in *Gli Agostiniani a Genova e in Liguria tra Medioevo ed Età Moderna*, Atti del convegno internazionale di studi Genova, 9-11 dicembre 1993, a cura di C. PAOLOCCI (*Ibidem*, VII/2, 1994), pp. 471-504; *Intorno a Giovanni Battista Dalla Gostena. Aspetti della musica a Genova e in Europa tra Cinque e Seicento*, a cura di G. BUZZELLI, Atti del Convegno di studi Genova, 25-26 novembre 1994, Genova 1998; M.R. MORETTI, *Niccolò Paganini e i musicisti genovesi alla festa di S. Croce a Lucca nei secoli XVI-XVII*, in «Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani», (2000), n. 12, pp. 59-65; EAD., *Ruolo degli archivi genovesi nella ricostruzione della vita musicale della città tra Cinque e Seicento*, in *Canoni bibliografici*, a cura di L. SIRCH, Atti del convegno internazionale IAML-IASA Perugia, 1-6 settembre 1996, Lucca 2001, pp. 337-358; EAD., *Musicisti per le incoronazioni dogali di primo Settecento a Genova*, in *Studi in memoria di Giorgio Costamagna*, a cura di D. PUNCUH («Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., XLIII/1, 2003), II, pp. 629-658.

Sui musicisti (aspetti biografici e compositivi) si veda M.R. MORETTI, *Simone Molinaro e la tipografia Francesco Castello di Loano*, in «La Berio», XXXII/1 (1992), pp. 3-58; EAD., *Intorno ad alcuni madrigali genovesi su versi del Tasso, Ibidem*, XXXVI/1 (1996), pp. 58-73; C. DI FABIO, *Il ritratto di Gerolamo Gallo, musicista della Cappella Ducale di Genova e altre aggiunte al catalogo di Luciano Borzone*, in «Bollettino dei musei civici genovesi», XVIII/52-53-54 (1996), pp. 47-63. Si vedano inoltre i saggi pubblicati in *Intorno a Giovanni Battista Dalla Gostena* cit.: M.R. MORETTI, *Intorno a Giovanni Battista Dalla Gostena: cento anni di musica a Genova*, pp. 1-54; R. LINDELL, *Discepolo di Filippo di Monte*, pp. 55-64; F. TAPPELLA,

Le intavolature di musiche vocali di Giovanni Battista Dalla Gostena nell'opera di Simone Molinaro, suo nipote e discepolo, pp. 65-78; P. GARGIULO, *Contributi di Dalla Gostena al repertorio sacro genovese*, pp. 79-94; C. BONGIOVANNI, *Tradizione musicale delle Lacrime di San Pietro di Luigi Tansillo: Antonio Dueto (1594) e Orlando di Lasso (1595)*, pp. 95-114; G. BUZZELLI, *Documenti per la storia dell'organaria in Liguria nel secolo XVII*, pp. 115-119. Si consulti infine G.E. CORTESE - G. TANASINI, *Simone Molinaro*. Con il regesto dei documenti d'archivio a cura di D. CALCAGNO, Genova 1999; M.R. MORETTI, *Simone Molinaro e Giovanni Paolo Costa nelle raccolte di contrafacta di Geronimo Cavaglieri (1605, 1610)*, in *Composizioni di Simone Molinaro e Giovanni Paolo Costa nell'intavolatura di Pelplin e nelle raccolte di Geronimo Cavaglieri*, a cura di M.R. MORETTI, Genova-Savona 1999, pp. 45-164.

3. Feste e musica nei palazzi, nelle ville, sul mare

M.R. MORETTI, *Musica e costume a Genova* cit.; EAD., *Intorno a Giovanni Battista Dalla Gostena* cit.; EAD., «*In lode et gloria d'alcune signore et gentildonne genovesi*»: Gasparo Fiorino e l'aristocrazia genovese, in *Villanella Napolitana Canzonetta. Relazioni tra Gasparo Fiorino, compositori calabresi e scuole italiane del Cinquecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura di M.P. BORSETTA e A. PUGLIESE, Arcavacata di Rende - Rossano Calabro, 9-11 dicembre 1994, Vibo Valentia 1999, pp. 405-430; EAD., *Anton Giulio Brignole Sale, poeta per musica*, in *Anton Giulio Brignole Sale, un ritratto letterario*, a cura di C. COSTANTINI, Q. MARINI, F. VAZZOLER, Atti del convegno Genova, 11-12 aprile 1997 (Quaderni di Storia e Letteratura, 6), Genova 2000, pp. 83-101.

4. Musica e teatro

Bibliografia generale: G.A. SPINOLA, *Il cuore in volta, e 'l cuore in scena, saggio di lettere, e poesie, e componimenti drammatici*, Parte I e II, Genova 1695; R. GIAZZOTTO, *Il Melodramma a Genova nei secoli XVII e XVIII secolo*, Genova 1941; ID., *La musica a Genova* cit.; A.F. IVALDI, *Gli Adorno e l'hostaria-teatro del Falcone di Genova (1600-1680)*, in «*Rivista Italiana di Musicologia*», XV/1-2 (1980), pp. 87-152; *Il Teatro Carlo Felice di Genova. Storia e progetti*, catalogo della mostra del 1985, a cura di I.M. BOTTO, Genova 1986; A.F. IVALDI, *Teatro e società genovese al tempo di Alessandro Stradella*, Atti del Convegno di studi «Alessandro Stradella e il suo tempo» Siena, 8-12 settembre 1982, a cura di C. GIANTURCO e G. ROSTIROLA («Chigiana», n.s., XXXIX, 1988), pp. 447-574; M.R. MORETTI, *Musica e costume a Genova* cit.; R. IOVINO, I. MATTION, G. TANASINI, *I palcoscenici della lirica. Dal Falcone al Carlo Felice*, Genova 1990; C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo 1990-1994; A.F. IVALDI, *Genoa*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, S. SADIE ed., London 1992, pp. 377-379; R. IOVINO, I. ALIPRANDI, S. LICCIARDELLO, K. TOCCHI, *I Palcoscenici della lirica. Cronologia dal Falcone al nuovo Carlo Felice (1645-1992)*, Genova 1993.

Teatro Falcone: *Amor stravagante. Dramma per musica da recitarsi nel Teatro del Falcone*, Genova 1677; L. BIANCONI - T. WALKER, *Production, consumption and political function of Seventeenth-century opera*, in «*Early History of Musica*», IV (1985), pp. 209-296; *Alessandro Stradella (1639-1682)*. A *Thematic Catalogue of his Compositions*, Compiled by C. GIANTURCO and E. MCCRICKARD, Stuyvesant, NY 1991; C. GIANTURCO, *Alessandro Stradella, 1639-1682: his life and music*, Oxford 1994; A.F. IVALDI, *Dialetto genovese e dramma per musica nel 1655*, in «*Nuova Rivista Musicale Italiana*», 4 (1995), pp. 607-628; M.R. MORETTI, *Intorno a Giovanni Battista Dalla Gostena* cit.

5. Cappelle musicali liguri

Bibliografia generale: M. TARRINI - A. POZZO, *Gli antichi organi della diocesi di Savona e Noli*, Savona 1980; G. BERTAGNA, *Arte organaria in Liguria* cit.; R. AIOLFI, *Il teatro a Savona. 1583-1984*, Savona 1984; G. BERTAGNA - S. RODI, *Gli antichi organi della diocesi di Ventimiglia-San Remo*, Savona 1985; M. TARRINI - G. BERTAGNA, *Due organi di Giovanni Heid(er): parrocchiale di Laigueglia (1647) e Monastero della SS. Annunziata di Savona (1651). Documenti d'archivio*, in « Atti e memorie della Società Savonese di Storia Patria », n.s., XXXVII (2001), pp. 215-231; M. TARRINI, *Organari del Rinascimento in Liguria: I - Giovanni Torriano da Venezia*, in « L'Organo », XXXVI (2003), pp. 107-225.

Riviera di Ponente. Savona: F.E. SCOGNA, *La musica nel Duomo di Savona dal XVI al XVIII secolo*, in « Nuova Rivista Musicale Italiana », XV/2 (1981), pp. 259-270; ID., *Vita musicale a Savona dal XVI al XVIII secolo*, Savona 1982; M. TARRINI - A. DE FLORIANI, *Codici musicali dei secoli XII-XIII negli archivi e nella Biblioteca Civica di Savona*, in « Note d'archivio per la storia musicale », n.s., V (1987), pp. 7-34; M. TARRINI, *La cappella musicale della cattedrale di Savona istituita da Bartolomeo Della Rovere nel 1528*, in « Renovatio », XXIII/3 (1988), pp. 433-451 [I]; XXIV/1 (1989), pp. 145-160 [II]; ID., *Gli organi della Cattedrale, in Un'isola di devozione a Savona. Il complesso monumentale della cattedrale dell'Assunta*, a cura di G. ROTONDI TERMINIELLO, Savona 2001, pp. 286-293; V. RUFFO - A. FESTA, *Completorium cum quinque vocibus. Otto salmi e un cantico a cinque voci per l'ora di Compieta*, a cura di M. TARRINI, Genova-Savona 2004. Alassio: P. BROCCERO, *La musica ad Alassio dal XVI al XIX secolo*, in *La musica ad Alassio dal XVI al XIX secolo. Storia e Cultura*, Savona 1994 (Città di Alassio, *Quaderni di Storia Alassina*, 1), pp. 129-486. Noli: B. GANDOGLIA, *In Repubblica. Vita intima degli uomini di Noli studiata nell'archivio del Comune*, Finalborgo 1926, pp. 42-43. Albenga: A. BORZACCHIELLO, *Note Ingaune*, Albenga 1993. Santuario di Savona: M. TARRINI, *Un organo di Giorgio Spinola Vittani per il Santuario di N.S. di Misericordia a Savona (1613-14)*, in « Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria », n.s., XXXVIII (2002), pp. 171-182. Loano: M.R. MORETTI, *Simone Molinaro e la tipografia Francesco Castello* cit.; EAD., *Simone Molinaro e Giovanni Paolo Costa* cit.

Riviera di Levante. La Spezia e Sarzana: M.R. MORETTI, *Notizie sulla tipografia musicale ligure dal XVI al XVIII secolo*, in « La Berio », XIV/3 (1974), pp. 17-41; I. ZOLESI, *Andrea Bianchi da Sarzana e la musica sacra nella chiesa di provincia del primo '600 in Italia*, in « Rivista internazionale di musica sacra », VIII/2 (1987), pp. 159-192; O. LACAGNINA - I. ZOLESI, *Diva Armonia. Musica Sacra e Profana del Levante Ligure dal XVI al XVIII sec.*, I, La Spezia 1992; S. CHIERICI, *Gli organi della cattedrale di Sarzana*, La Spezia 1994. Chiavari: C. GARIBALDI, *Della Storia di Chiavari*, [Genova] 1853; L. SANGUINETI, *N. Signora dell'Orto* cit.; C. GIANTURCO, *Evidence of Lay Patronage in Sacred Music in a Recently Discovered Document of 1631*, in « Journal of the Royal Musical Association », 113 (1988), pp. 306-313; F. RAGAZZI, *Una città a teatro. Teatri e spettacoli a Chiavari dal Cinquecento al Novecento*, Genova 1998; F. MACERA - D. MERELLO - D. MINETTI, *Gli organi della diocesi di Chiavari*, s.l. [Genova] s.a. [2000]. S. Margherita Ligure: M. TARRINI, *Un cembalo di Tommaso I Roccatagliata (1686) in una descrizione del 1879*, in « L'Organo », XXX (1996) [1997], pp. 277-282; *Una dinastia di organari* cit.

6. In Italia e in Europa

Sulla diffusione della musica genovese si veda M.R. MORETTI, *Musica e costume a Genova* cit.; A. SORRENTO, *Michelangelo Rossi, una figura originale nel panorama tastieristico del Seicento*,

in *Musica a Genova tra Medio Evo e Età Moderna* cit., pp. 117-143. Tra i lavori più recenti cfr. W. KIRKENDALE, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici. With a Reconstruction of the Artistic Establishment*, Firenze 1993, n. 157 (G.M. Pagliardi), pp. 417-431 e n. 159 (M. Bitti), pp. 432-437; M.R. MORETTI, *La musica e i Cybo: madrigali encomiastici per Marfisa d'Este*, in *Alberico I Cybo Malaspina Alberico I Cybo Malaspina. Il Principe, la Casa, lo Stato (1533-1623)*. Atti del Convegno di Studi Massa e Carrara, 10-13 novembre 1994, Modena 1995, pp. 285-305; A. SEARLE, *Manuscript and printed music*, in «Early Music», XXV/3 (1997), pp. 529-533; M.R. MORETTI, *Intorno a Giovanni Battista Dalla Gostena* cit.; D. CALCAGNO, *Musici- sti liguri a Roma e nel Lazio al tempo di R. Giovannelli*, in *Ruggero Giovannelli «Musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo»*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Palestrina- Velletri 12-14 giugno 1992, a cura di C. BONGIOVANNI e G. ROSTIROLLA, Palestrina 1998, pp. 561-572; P. ANSELMINI - M.R. MORETTI - S. RODI, *Musiche genovesi in un manoscritto polacco del XVII secolo: l'intavolatura di Pelplin*, in *Composizioni di Simone Molinaro e Giovanni Paolo Costa* cit.; M.R. MORETTI, *Simone Molinaro e Giovanni Paolo Costa, Ibidem*; EAD., *Niccolò Paganini e i musicisti genovesi alla festa di S. Croce a Lucca* cit.

III. Secoli XVIII-XIX

Per questo capitolo le fonti privilegiate sono i periodici gli «Avvisi» e la «Gazzetta di Genova» (spesso consultati direttamente) per i quali si rinvia rispettivamente a C. BONGIOVANNI, *Musica e musicisti attraverso gli "Avvisi" di Genova (1777-1797)*, in «La Berio», XXXIII/1 (1993), pp. 17-89 e L. GAMBERINI, *La musica strumentale nel 1800 a Genova. Fonti e Documenti*, Genova 1974; ID., *La vita musicale europea del 1800. Archivio Musicale Genovese, Genova 1979-1989*. Tra i periodici citiamo inoltre la «Gazzetta Musicale di Milano». Cfr. inoltre A. NERI, *Costumanze e sollazzi*, Genova 1883; L.M. LEVATI, *I Dogi di Genova dal 1669 al [1797]* cit.; M. PEDEMONTE, *I Settecentisti minimi. Matteo Bisso*, in «Rassegna Dorica», IV (1932), pp. 29-31; ID., *Musici liguri*, in «Giornale Storico e Letterario della Liguria», n.s., VIII/1-2 (1932), pp. 280-287; ID., *Paganiniana. L'ambiente musicale genovese nel Settecento. La musica in Chiesa, Ibidem*, XIII (1937), pp. 244-248 (I), XIV/2 (1938), pp. 105-114 (II); ID., *Paganiniana. L'ambiente musicale genovese nel Settecento. La musica da camera, Ibidem*, XV/1 (1939), pp. 1-14 (estratto); ID., *Paganiniana. L'ambiente musicale genovese nel Settecento. Melodramma e oratorio, Ibidem*, XV (1939), pp. 217-223; XVI (1940), pp. 24-32; e A.F. IVALDI, *Théâtre et musique dans la «Gazzetta di Genova» de 1800 à 1814*, in «Periodica Musica», III (1985), pp. 8-18; M.R. MORETTI, *Niccolò Paganini e i musicisti genovesi alla festa di S. Croce a Lucca* cit. Segnaliamo infine gli atti del Convegno Internazionale *Paganini Divo e Comunicatore*, Genova, 3-5 dicembre 2004 (in corso di stampa); per la musica a Genova si veda: M.R. MORETTI, *Intorno a Paganini. Nuove acquisizioni sulla biografia e su alcuni cimeli paganiniani*; C. BONGIOVANNI, *Osservazioni sulla musica a Genova nell'età di Paganini*; M. BATTAGLIA, *Mosaico ottocentesco. Mazzini e Paganini tra musica, filosofia, lettere, memorie e due storiche chitarre*; M. BALMA, *La tradizione popolare fonte di ispirazione per Paganini*; A.M. SALONE, *La vicenda Paganini-Cavanna*; S. TERMANINI, *Ispirazioni ed echi paganiniani. Camillo Sivori davanti alle sue platee*.

1. Il violino a Genova

Tra i testi tutt'oggi insostituibili per una corretta conoscenza di N. Paganini vanno ricordati A. CODIGNOLA, *Paganini intimo*, Genova 1935 e G.C. CONESTABILE, *Vita di Niccolò Paganini*, Nuova edizione con aggiunte e note di F. MOMPELLIO, Milano 1936. Tra i lavori più

recenti si segnalano: E. NEILL, *Epistolario*, Genova 1982 e *Niccolò Paganini il cavaliere filarmonico*, Genova 1990; M.R. MORETTI - A. SORRENTO, *Paganini a Parma e il giovane Verdi*, in *Giuseppe Verdi genovese*, a cura di R. IOVINO e S. VERDINO, Lucca 2000, pp. 61-74. Quanto alla musica di Paganini si consulti il *Catalogo tematico delle musiche di Niccolò Paganini*, a cura di M.R. MORETTI e A. SORRENTO, Genova 1982; di M.R. MORETTI e A. SORRENTO si segnalano inoltre gli aggiornamenti al Catalogo: *Nuove fonti sulla attività concertistica di Niccolò Paganini negli anni 1829-1830*, in «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., V (1987), pp. 309-322; *Appunti per un aggiornamento del Catalogo Tematico dell'opera di Niccolò Paganini*, in «Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani», n. 5 (1989), pp. 48-53; *Novità paganiniane*, *Ibidem*, n. 7 (1993), pp. 5-12; *Dall'Archivio Sivori nuovi autografi paganiniani*, *Ibidem*, n. 8 (1996), pp. 27-33; *Nuovi autografi paganiniani*, *Ibidem*, n. 12 (2000), pp. 9-16.

Per C. Sivori, i suoi maestri e i suoi allievi, nonché per la vita musicale genovese del secolo XIX lo strumento indispensabile è rappresentato da F. MENARDI NOGUERA, *Camillo Sivori. La vita, i concerti, le musiche*, Genova 1991. Seguono lavori che mettono a fuoco aspetti particolari: F. MENARDI NOGUERA - S. TERMANINI, *Il ritrovamento dell'archivio di Camillo Sivori. Nuove prospettive per l'indagine musicologica dell'Ottocento genovese ed europeo*, in «Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani», n. 8 (1996), pp. 5-26; S. TERMANINI, *Alcune note sull'epistolario di Camillo Sivori*, *Ibidem*, n. 11 (1999), pp. 56-71; ID., «Andare in tournée»: *Camillo Sivori in Europa tra il 1827 e il 1841*, in *Paganini, Genova e la musica. Saggi in onore di Alma Brughera Capaldo*, a cura di G. ISOLERI, M.R. MORETTI, E. VOLPATO, Genova 2003, pp. 77-100; L. INZAGHI, *Camillo Sivori. Carteggi del grande violinista e compositore allievo di Paganini*, Varese 2004. Sulle musiche composte da Paganini per Sivori si veda inoltre: M.R. MORETTI - A. SORRENTO, *Dall'Archivio Sivori nuovi autografi paganiniani* cit. Per approfondire i rapporti con la scuola violinistica italiana si veda F. SFILIO, *Alta Cultura di tecnica violinistica*, Milano 1937 (nuova edizione con prefazione di Antonio Balletto: Varese 2002); G. DE MARTINO, *Giuseppe Gaccetta e il segreto di Paganini. La biografia del violinista che scelse di non essere il più grande*, Genova 2001; E. PORTA, *Niccolò Paganini e la scuola violinistica italiana*, in «Musica/Realtà», 68 (2002), pp. 53-68; C. PAVOLINI, *Francesco Sfilio e la tecnica paganiniana. Riflessioni su alcuni aspetti dell'opera didattica*, in «Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani», n. 14 (2002), pp. 23-41.

Per il Settecento, i violinisti e i maestri genovesi di Paganini si vedano C. GERVASONI, *Descrizione generale de' Virtuosi Filarmonici italiani che sono fioriti dall'epoca gloriosa della nostra Musica fino al presente, in Nuova teoria di musica ricavata dall'odierna pratica*, Parma 1812; F. REGLI, *Dizionario Biografico*, Torino 1860, ID., *Storia del violino in Piemonte*, Torino 1863 e i lavori di C.M. RIETMANN, *Il violino a Genova*, Genova 1975; S. PINTACUDA, *La vita musicale a Genova nel tempo di Paganini*, in *Incontri con la musica di Paganini*. Atti del Seminario di Studi Paganiniani tenuto a Genova il 5 e 6 marzo 1982, Genova 1984, pp. 12-18; F. MENARDI NOGUERA, *Camillo Sivori* cit.; C. BELLORA, *L'opera strumentale di Filippo Manfredi*, in «Chigiana», n.s., XLIII (1993), pp. 231-245; M.R. MORETTI - A. SORRENTO, *Notizie biografiche sui primi maestri genovesi di Niccolò Paganini*, in *Paganini, Genova e la musica* cit., pp. 33-48 e M.R. MORETTI, *Per la storia della musica a Genova nel secolo XVIII*, *Ibidem*, pp. 103-126.

2. Musica strumentale

Per una visione generale è utile leggere C. GABANIZZA, *Beethoven a Genova nell'Ottocento*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», VI/3 (1972), pp. 338-371; S. MARTINOTTI, *Ottocento*

strumentale italiano, Bologna 1972, pp. 94-107; F. MENARDI NOGUERA, *Camillo Sivori* cit.; A. CANTÙ - G. TANASINI, *La lanterna magica. Ottocento strumentale nella vita pubblica e privata della Superba*, Genova 1991; C. BONGIOVANNI, *Aspetti di vita musicale settecentesca a Genova dall'epistolario di padre G.B. Martini*, in « La Berio », XXXV/2 (1995), pp. 49-74.

Aspetti particolari sono esaminati in *Per l'inaugurazione del busto di Nicolò Paganini nella Villetta Di Negro il 28 luglio 1835*, Genova 1835; *Cronache della Commemorazione del IV Centenario Colombiano*, Genova 1892; A. MASSA, *I fasti della Villetta Dinegro*, in « Gazzetta di Genova », (1914), n. 3, pp. 9-11; M. PANIZZARDI, *La Sala Sivori (1869-1880)*, *Ibidem*, (1921) n. 2, pp. 13-15; S. REBAUDI, *Vita genovese di altri tempi: il Festone dei Giustiniani*, in « Genova », XXI/2 (1941), pp. 3-20; H. BERLIOZ, *Mémoires*, in *L'Europa musicale da Gluck a Wagner*, a cura di F. D'AMICO, Torino 1950; R. PALUMBO MOSCA, *I "Novelli Mozart". Pubblico enfant-prodige a Genova nell'800*, in *Una cinquantina d'inverni. La Genova di Giuseppe Verdi e Giuseppina Strepponi*, a cura di R. IOVINO, R. BECCARIA e C. FARINELLA, Genova 2001, pp. 115-116; M.R. MORETTI, *Niccolò Paganini a Genova: 1803-1804*, in « Quaderni dell'Istituto di Studi Paganiniani », n. 13 (2001), pp. 38-47; F. MENARDI NOGUERA, « *Amami. Il tuo amico, Luigi Guglielmo Germin* », in *Paganini, Genova e la musica* cit., pp. 59-75; C. BONGIOVANNI, *Ferdinando Paër e la cantata di primo Ottocento*, in « Studi musicali », XXXIII/1 (2004), pp. 63-163: 79-81.

Per i fondi musicali e l'educazione dei giovani dell'aristocrazia genovese si veda: *Gli Archivi Pallavicini di Genova. I. Archivi Propri*. Inventario a cura di M. BOLOGNA, Genova-Roma 1994 (« Atti della Società Ligure di Storia Patria », n.s., XXXIV/1; Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Strumenti, CXVIII), pp. 99-101; G. RUFFINI, *Libri della dimora degli Spinola*, in *Libri e Letture nella Dimora degli Spinola*, Genova 1996, pp. 65-118; D. PUNCUH, *Giacomo Filippo Durazzo e la sua biblioteca*, in *Giacomo Filippo Durazzo (1729-1812) Il bibliofilo e il suo "Cabinet de livres"*, Genova 1996; M.R. MORETTI, *Interessi musicali della famiglia Brignole Sale*, in *Erudizione e storiografia settecentesche in Liguria*, Atti del Convegno, Genova 14-15 novembre 2003, a cura di C. BITOSI (« Atti dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere », 2004, pp. 256-298); *Inventario delle musiche manoscritte e a stampa dell'Archivio Spinola* cit.; *Inventario dei manoscritti musicali del fondo Brignole Sale* cit.

3. Il melodramma

Ai lavori citati al Cap. II, par. 4 si aggiunga: A. COSTA, *Annuario dei Teatri di Genova dal 7 aprile 1828 al 15 dicembre 1844*, Genova 1844; C. DA PRATO, *Teatro Carlo Felice. Relazione storico esplicativa dalla fondazione e grande apertura (anno 1828) fino alla invernale stagione 1874-75*, Genova 1875; A. BROCCA, *Il Teatro Carlo Felice*, Genova 1896; A. FERREITTO, *Contributo alla storia del teatro in Liguria* cit.; E. FRASSONI, *Due secoli di lirica a Genova*, Genova s.d. (1980); M. BOTTARO, *Storia del teatro a Genova*, I, Genova 1982; F. RAGAZZI, *Teatri storici in Liguria*, Genova 1991; R. IOVINO, I. ALIPRANDI, *I palcoscenici della lirica. Dall'Impresariato all'Ente lirico. Il nuovo Carlo Felice*, Genova 1992; *Felice Romani. Melodrammi. Poesie. Documenti*, a cura di A. SOMMARIVA, Firenze 1996.

Teatri Falcone e S. Agostino: *Il trionfo della libertà. Trattenimento arcadico tenuto dagli Accademici concordi del seminario arcivescovile della ligure metropoli*, Genova 1798; A.F. IVALDI, *Una speculazione edilizia fra Sarzano e San Donato (1700-1702): l'origine del Teatro di Sant'Agostino*, in « La Berio », XVI/2 (1976), pp. 24-36; ID., *L'impresa dei teatri di Genova (1772). Per una gestione 'sociale' della cultura*, in « Studi musicali », VII (1978), pp. 215-236; A. RONCO, *Storia della Repubblica Ligure 1797-1799*, Genova, 1986; E. VILLA, *Genova lette-*

rata e giacobina, Genova 1990; A.F. IVALDI, *L'inaugurazione del Teatro di Sant'Agostino (1702) e l'impresario bolognese Cesare Bonazoli*, in *Il testo e la scena: Studi di storia del teatro genovese*, Genova 1994, pp. 18-60; ID., *Dentro l'opera: meccanismi di gestione teatrale nel Settecento genovese*, in «Musica/Realtà», 49 (1996), pp. 111-132; M.R. MORETTI - G. SOLARI, *Sulla prima genovese de «La prova d'un'opera seria»*, inserto in «Liguria», 64/5-6 (1997), pp. I-II.

Teatro Carlo Felice e Orchestra Civica: V. BELLINI, *Epistolario*, a cura di L. CAMBI, Verona 1943; S. MARTINOTTI, *Angelo Mariani, direttore e musicista nel suo tempo*, in «Studi musicali», 2 (1973), pp. 315-339; E. FRASSONI, *Bianca e Fernando nella critica coeva*, in *Convegno di studi sull'opera «Bianca e Fernando» di Vincenzo Bellini*, Un convegno internazionale per i 150 anni del Teatro Carlo Felice, Genova 1980, pp. 111-136; R. IOVINO, *Verdi nella critica genovese dell'Ottocento*, in *Giuseppe Verdi, genovese cit.*, pp. 99-124; ID., *La critica verdiana: dai giornali genovesi dell'Ottocento*, *Ibidem*, pp. 125-158; A. ROSTAGNO, *Verdi e Mariani*, *Ibidem*, pp. 33-60; R. BECCARIA, *I periodici teatrali e musicali a Genova nell'Ottocento*, in *Una cinquantina d'inverni cit.*, pp. 101-107; C. FARINELLA, «*Siano storie, oppur sian fole*». *I libretti ottocenteschi della Biblioteca Universitaria di Genova*, *Ibidem*, pp. 108-111; R. IOVINO, *La critica musicale genovese nel secondo Ottocento*, in *Paganini, Genova e la musica cit.*, pp. 127-149. Sull'orchestra civica si veda inoltre Archivio Storico del Comune di Genova, Amministrazione Municipale 1860-1910: 1002 (36-38), anni 1825-1891.

4. Musica sacra

M. TARRINI, *La «Memoria intorno allo stato della musica sacra nel Genovesato» di Pier Costantino Remondini (1874)*, in «Liguria», 58/3 (1991), pp. 9-14; D. CALCAGNO, *Musica e musicisti per la Consolazione cit.*

S. Lorenzo: G. MASUTTO, *Della musica sacra in Genova*, in *Della musica sacra in Italia*, Venezia 1889, III, pp. 140-147; C. BONGIOVANNI, *Il fondo musicale dell'archivio capitolare del duomo di Genova*, Genova 1990; G.E. CORTESE, *Messa per l'incoronazione del serenissimo Michel'Angiolo Cambiaso (1792)*, Genova 1997; M.R. MORETTI, *Feste e musica per l'incoronazione del doge di Genova*, in *Feste e musica per l'incoronazione del doge di Genova*, a cura di O. CARTAREGIA, C. FARINELLA, G. GRIGOLETTI, Genova 1998; EAD., *Per la storia della musica a Genova*, in *Paganini, Genova e la musica cit.*, pp. 103-126; EAD., *Musicisti per le incoronazioni dogali di primo Settecento a Genova cit.*, pp. 629-658. Per la cantoria di S. Lorenzo cfr. il saggio di M.R. MORETTI in preparazione.

S. Filippo: *Il trionfo di Davide. Componimento sacro per musica da cantarsi nell'Oratorio de' RR. Padri della congregazione dell'oratorio di S. Filippo Neri*, Genova 1793; *Santa Caterina di Genova. Componimento Sacro per Musica da cantarsi nell'Oratorio de' RR. PP. di S. Filippo Neri*, Genova 1826; Y. GÉRARD, *Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini*, Londra 1969; D. CALCAGNO, *Contributo alla conoscenza della storia dell'Oratorio a Genova: l'attività dei Padri Filippini*, in «Civiltà musicale», V/3 (1991), pp. 53-72; ID., *L'attività musicale dei padri Filippini attraverso i fondi della Biblioteca Franzoniana*, in *La Congregazione di S. Filippo Neri. Per una storia della sua presenza a Genova*. Giornata di studio in occasione del IV centenario della morte di S. Filippo Neri, Genova, 15 novembre 1995, a cura di C. PAOLOCCI («Quaderni Franzoniani», X/2, 1997), pp. 127-148; R. COLI, *Luigi Boccherini*, Milano (1992); M.R. MORETTI, *Per la storia della musica a Genova*, in *Paganini, Genova e la musica cit.*, pp. 103-126.

S. Ambrogio: G. MASUTTO, *Della musica sacra in Genova* cit., pp. 148-154; C. DESIMONI, "Saggio storico sulla musica in Liguria" cit.; D. CALCAGNO, *Musiche e musicisti per i Gesuiti* cit.

5. Ricerca storica

M. TARRINI, *Pier Costantino Remondini e le «tornate musicali» della Sezione di Archeologia della Società Ligure di Storia Patria (1875-76)*, in *Musica a Genova tra Medio Evo e Età Moderna* cit., pp. 169-245; ID., *La fabbrica d'organi di William George Trice a Genova (1881-1897)*, Savona 1993; ID., *Documenti, manoscritti e pubblicazioni di interesse organario e organistico nel fondo «Pier Costantino Remondini» della Biblioteca Franzoniana a Genova*, in «L'Organo», XXXIII (2000) [2001], pp. 3-108.

6. L'insegnamento della musica

G. BANCHERO, *Istituto di Musica, in Genova e le due riviere*, Genova 1846, pp. 481-485; *Relazione della Commissione di sovrintendenza del Civico Istituto di Musica intorno al riordinamento degli studi nello Istituto medesimo*, Genova [1881]; S. PINTACUDA, *Il Conservatorio "Niccolò Paganini" di Genova. Storia e documenti dalle origini ai giorni nostri*, Genova 1980; ID., *La scuola gratuita di canto e strumentale a Genova*, in *Convegno di studi sull'opera "Bianca e Fernando"* cit., pp. 151-155.

7. Musica vocale e strumentale in Liguria - 8. Il melodramma in Liguria

Per la bibliografia generale cfr. Cap. II, par. 5.

Riviera di Ponente. Savona: M. TARRINI - I. VESCOVO, *Catalogo dei manoscritti musicali del Monastero della SS. Annunziata conservati nell'Archivio Vescovile di Savona*, in «Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria», n.s., XV (1981), pp. 205-226; M. TARRINI, *Un elenco di edizioni musicali cinque-seicentesche in una lettera di Giovanni Lorenzo Mariani a Padre Martini (Savona, ca 1759)*, in «Rivista internazionale di musica sacra», XIX/1 (1998), pp. 89-110; ID., *Le lettere di Giovanni Lorenzo Mariani a Padre Martini nel Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (1753-82)*, in «Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria», n.s., XXXVI (2000), pp. 149-221. Su Allassio e i musicisti attivi anche a Savona si vedano i seguenti saggi tutti in *La musica ad Allassio* cit.: P. BROCCO, *La musica ad Allassio dal XVI al XIX secolo*, pp. 129-486; M. BIZZOCOLI, *Antonio Tonelli e Federico Maurizi*, 489-504; C. BONGIOVANNI, *La carriera europea del tenore e compositore Giovanni Battista Zingoni (Firenze, 1718/1720 - Colligis, 1811)*, pp. 505-560; EAD., *Luigi Cerro: l'opera di un allievo di Padre Martini in terra ligure tra '700 e '800*, pp. 613-654; M. TARRINI, *Contributo alla biografia di Luigi Lamberti (Savona, 1766-1833)*, pp. 561-612. Finale Ligure: F. MENARDI NOGUERA, *I Teatri di Finale. Mostra documentaria, 15 dicembre 1990 - 6 gennaio 1991*, Finale Ligure 1990; ID., *Teatro e cultura a Finale tra Ottocento e Novecento (1803-1956)*, in *Storia di Finale*, Savona 2001, pp. 209-234 (rist. della II edizione del 1998, I ed. 1997); M. LAMMARDO, *Teatro musicale a Savona. L'intermezzo Chi tutto vuole aver nulla possiede ovvero Il tutore fallito di Giovanni Battista Zingoni*, in «Atti e memorie della Società Savonese di Storia Patria», n.s., XXXVIII (2002), pp. 183-225.

Riviera di Levante. Chiavari: A. COLTELLA, *Storia di N. S. dell'Orto*, Genova 1917; F. RAGAZZI, *Una città a teatro* cit. Su Anfossi: E. FRASSONI, *L'attualità del passato e Pasquale Anfossi*, in «La Berio», XXXIX/1 (1999), pp. 42-50.

Letteratura e spettacolo nell'età della Repubblica aristocratica

Franco Vazzoler

Anche se ancora lacunoso, il quadro delle attività teatrali genovesi all'epoca della Repubblica aristocratica, si è a poco a poco arricchito grazie ai vecchi, ma ricchissimi d'informazioni, studi di Belgrano, di Levati, di Neri, di Giazotto, alla voce *Genova* curata da Claudio Bertieri per l'*Enciclopedia dello spettacolo* (primo serio tentativo di sistemazione di tutta la materia), fino ai più recenti di Boudard, di Ivaldi, di Maria Rosa Moretti (soprattutto sul versante musicale), di Bottaro e Paternostro (soprattutto per il corredo iconografico) e – dopo il panorama tracciato per la *Letteratura ligure* (Costa & Nolan, 1992) da chi scrive (per il Seicento) e da Alberto Beniscelli (per il Settecento) – al recupero di testi, sia editi sia inediti, riproposti in edizioni moderne sia sul versante del teatro in lingua (*I due anelli simili* di Anton Giulio Brignole Sale editi da Romola Tomasinelli Gallo, le *Tragedie* di Cebà, ad esempio, edita da Marco Corradini), sia su quello dialettale, grazie all'iniziativa editoriale di Fiorenzo Toso (che spesso li accoglie nella sua collana presso l'editore *Le Mani*) e di Roberto Trovato.

1. *Dalla strada alla sala teatrale*

La vita sociale e culturale genovese, dall'ultimo scorcio del XVI secolo a tutto il XVIII secolo, è ricca, come quella di gran parte delle città italiane, di occasioni di spettacolo che coinvolgono l'intera città e lo spazio cittadino nel suo insieme.

Se per il medioevo ci sono rimasti alcuni esempi di sacre rappresentazioni legate all'attività delle Casacce, nel Cinquecento è documentata l'esistenza di un « teatro di strada » durante il carnevale. Si tratta della raccolta di *Frottole* conservata manoscritta presso la Biblioteca Franzoniana: un grosso volume (metà del Cinquecento) di componimenti dialettali in rima ispirati a quelli fiorentini (*Canti carnascialeschi*) del Lasca (la cui prima edizione a stampa è del 1599), attribuito con fondate ragioni a Paolo Foglietta.

Segnato dalla polemica linguistica di Foglietta è il canto dei poeti preceduti da Apollo, che disprezzano l'oro, ma sono ricchi di virtù, che sanno poetare in latino e in greco, ma preferiscono scrivere non con le « lingue d'atri » (cioè in toscano), ma in genovese (« che componne a ra zeneize / quasi sempre semo uzeé »).

Come ci mostrano chiaramente i titoli di questi componimenti (il canto dei tagliatori di legna, dei mercanti di gioie, dei pescatori, dei mugnai, dei muratori, dei macellai, dei romiti, dei pellegrini, dei cuochi, ecc.), è la città (soprattutto la parte più popolare) che sfila, si mette in scena con tutte le sue professioni ed i suoi mestieri. Tipicamente “locale” è la frottola dei *ponseveraschi che vendan radicchie*, o delle *donne de villa che vendan prescinsoe, burro, recotte*; quello delle *donne dra misericordia chi demandan (=supplicano) per i prexoin*; e quello degli uomini che portano alle donne gli ingredienti per far la salsa di noci, in cui c'è un equivoco malizioso:

boin pestelli e noxe assè
da fa sasa ve portemo:
de mortè, madonne, semo
che voi donne n'abondè

Accanto a queste occasioni spettacolari popolari, si sviluppano anche quelle aristocratiche sia a livello ufficiale (in occasione delle visite di regnanti: Vincenzo I Gonzaga nel 1592, 1600, 1607, di Carlo V nel 1529 e 1530, di Filippo II nel 1548-49, Margherita di Spagna e Alberto d'Austria nel 1630, dell'Infanta di Spagna nel 1633; oppure occasioni importanti per la vita della Repubblica, come la posa della prima pietra delle mura nuove nel 1626), sia legate alla vita dell'aristocrazia (ne è testimone Giulio Pallavicino, che le registra nella sua *Invenzione*), feste e tornei.

Balli, cortei, rappresentazioni teatrali e musicali, per iniziativa delle più importanti famiglie aristocratiche nelle loro dimore di città e nelle ville di Albaro, di Fassolo, Sampierdarena, Pegli: « intrattenimenti [...] giovevoli e dilettonosi », come riconoscerà, un autorevole uomo di teatro, Angelo Ingegneri, venuto nel 1604 per rappresentarvi la sua pastorale *La danza di Venere* in occasione delle nozze di Gianvincenzo Imperiale con Caterina Grimaldi, sorpreso dal « notabilissimo accrescimento di bellezze e magnificenze » da lui riscontrato nella vita cittadina. Più tardi Anton Giulio Brignole Sale, con una insolita e bizzarra interpretazione toponomastica posta quasi in apertura del *Carnovale* (Venezia, Pinelli, 1639) scriverà che « Insomma è Genova la

vera stanza del carnevale, s'è fondata da quel Giano che con due facce viene a dichiararsi Dio delle maschere».

D'altra parte sono anche documentate non poche occasioni in cui le più importanti compagnie di comici dell'arte sono presenti a Genova, per iniziative dei nobili genovesi, dopo trattative con i Gonzaga. A Genova è registrato, nel 1567, presso il notaio Morinello l'accordo per la formazione di una società fra gli attori Guglielmo Perillo napoletano, Angelo Michele bolognese e un Marc'Antonio veneziano.

A Genova recitano a più riprese, fra gli anni ottanta del Cinquecento e il primo decennio del Seicento, le compagnie dei Gelosi, dei Confidenti, degli Uniti, dei Desiosi. Anche il più importante editore genovese, il Pavoni, pubblica, nel 1627, il *Trattato sull'arte comica* di Giovambattista Andreini.

Attori dilettanti (che si assumono anche il compito di recitare *en travesti* le parti femminili) e professionisti recitano insieme: un «commediante» di nome Aurelio, forse napoletano (ricordato nelle *Notizie storiche dei comici italiani* del Bartoli, raccomandato alla corte francese da Giovambattista Andreini e ricordato anche dall'Ottonelli nella *Cristiana moderazione del teatro*), è presente insieme ai nobili dilettanti che recitarono nel 1610 una *Commedia senza titolo* il cui manoscritto – di recente trascritto da Annalisa Stefanini in una pregevole tesi di laurea – è conservato nella Biblioteca Universitaria di Genova.

I rapporti di familiarità dell'aristocrazia genovese con personalità della vita teatrale e musicale italiana sono testimoniati anche dai componimenti che Isabella Andreini nelle *Rime* (Milano, Bordone e Locarni, 1601) dedica alle «dame di Sampierdarena» e a molti aristocratici genovesi, fra cui Gianettino Spinola che tratta spesso l'invio delle compagnie dell'arte alle dipendenze del duca di Mantova; Francesca Caccini è ospite di Giovan Francesco Brignole e «beve con tanto gusto [...] e fa dei brindisi» in compagnia del Chiabrera; Adriana Basile (l'«Adriana sirena» è ospite di Pier Giuseppe Giustiniani, che poi la incontrerà a Napoli).

A partire dal 1510, d'altra parte, era attivo a Genova un teatro a pagamento, a gestione privata a carattere imprenditoriale, presso l'Hostaria del falcone, in un primo tempo sotto la gestione di Bernardino Crivelli (1510-1552), poi dei successivi proprietari (Giovanni Giacomo e Giovanni Battista Zarete), che poi sarà acquistato dal nobile Gabriele Adorno e che nel XVII secolo diventerà il più importante teatro pubblico.

2. *Commedie e tragedie fra tentativi di moralizzazione e impegno civile*

Altro luogo di attività teatrali era l'accademia degli Addormentati, nel cui statuto era prevista la rappresentazione di commedie e tragedie nel periodo del Carnevale. Vi furono rappresentate nel 1592 la *Prigione d'amore* di Sforza Oddi e nel 1594 un *Trionfo d'Amore* per cui Ansaldo Cebà scrisse il prologo, nel 1623 le *Metamorfosi* di Agostino Mascardi, recentemente rinvenute da Eraldo Bellini. In questo ambiente, sede di un importante dibattito politico degli anni 10-20 maturò l'esperienza tragica di Ansaldo Cebà, esercitata alla declamazione oratoria; più tardi sarà Anton Giulio Brignole Sale a dare il proprio impulso alle attività teatrali dell'Accademia.

All'interno dell'Accademia si rifletteva anche il dibattito sulla utilità e pericolosità del teatro. In un intervento lo Smemorato contrapponeva l'utilità delle commedie «honeste» recitate dai «virtuosi» dilettanti alla immoralità di quelle recitate dagli «histrioni» professionisti. E il prologo della *Fedeltà* di Bartolomeo Paggi (pubblicata nel 1604, ma scritta precedentemente) riprendeva la polemica contro le «mille zannate e oscenità» con cui questi avevano «sol per mira di dilettere la vil plebe». Una posizione di opposizione radicale era invece quella di Andrea Spinola, il quale accusava la pratica del teatro di corrompere i costumi cittadini:

«Io so – scriveva – che le nostre donne di Genova, in genere, son pudiche; ma per quanto pudiche esse si siano, quando vanno ad udir commedie fanno sempre perdita poca o molta de' buoni costumi, e si può dir col vero che non n'eschino tal quali ci son entrate. [...] Mi basti dire che fra la calca, l'insolenza e la petulanza della gioventù mettono la propria reputazione e l'esser del marito in avventura, massime se sono di un certo ordine che si faccia largo con le ricchezze. Le donne savie si hanno a prender altri diporti e lasciar le comedie per li uomini et in spezie per i volgari, a' quali si concedono questi spassi a contro di buon governo».

Alla ricerca di esempi positivi, Andrea Spinola guardava indietro, «ne' tempi ben antichi» in cui «le rappresentazioni che si facevano su le scene erano utili alla repubblica, perché in esse si notavano li vizi delli uomini, affine che si schivassero» e in cui «le tragedie avevano per fine di far amar la vita civil e privata e mettere in ordine il lusso, il fasto e la tirannide, peronde è verisimil credere che li primi inventori delle poesie tragiche fosser amici della libertà».

Il rimpianto dello Spinola per le commedie di un tempo trova conferma in un solo esempio: il *Barro* di Paolo Foglietta, commedia in prosa (e in lingua: il che è piuttosto curioso per un poeta dialettale), ambientata prima

della morte di Andrea Doria (novembre 1560) e scritta probabilmente negli anni 1553-59.

Foglietta concepisce il *Barro* come un vero e proprio intervento pubblico, proponendosi di farlo recitare davanti al Doge, in un'occasione ufficiale (cosa non infrequente a Genova: sappiamo dal racconto degli annali del Roccatagliata che una commedia doveva essere rappresentata a Palazzo durante il carnevale del 1586 e di cui il Senato vietò la rappresentazione).

Nel *Barro* gli esiti più originali e interessanti rispetto al panorama teatrale cinquecentesco italiano e alla commedia erudita che ne è il modello, consistono nel ritrovamento di una base realistica «cittadina» (ma più in riferimento ai problemi politico-sociali, che non alla rievocazione ambientale-decorativa), alla vicenda e ai personaggi (che appunto derivano dalla tradizione plautina della commedia erudita), che brucia, nella scelta di una commedia «seria», ma non patetica, ogni possibilità di sviluppo farsesco e di comicità edonistica.

Il contrasto fra padri e figli diventa il contrasto fra due modi di intendere l'evoluzione della società genovese; la presenza dei servi è la esplicitazione della realtà della povertà e della miseria delle classi subalterne; l'autonomia dei personaggi femminili diventa il tema rivelatore della realtà della condizione femminile (o l'obbedienza o il convento). Il giovane Afranio, buon repubblicista, è in qualche modo portavoce di Foglietta, che vorrebbe la città ancora legata ai commerci, mentre Demetrio è un solido mercante, aperto alla nuova prospettiva dei «cambi», delle attività finanziarie che hanno sostituito, come generatrici di nuove ricchezze, le vecchie attività mercantili, premessa di quel «secolo dei Genovesi». Questa apertura alla città, come apertura ai problemi (a volte drammatici) di una società in evoluzione, è un po' il filo conduttore che si può rintracciare – come vedremo – in gran parte della produzione teatrale nell'epoca della repubblica aristocratica.

Probabilmente a recite aristocratiche è riconducibile la cinica e feroce satira della realtà contenuta nella *Finta carité* di Pier Giovanni Capriata, personaggio legato alla congiura del Vachero, (tramandato dai manoscritti delle poesie di Giuliano Rossi e recentemente edita da Roberto Trovato e Fiorenzo Toso) in cui un orbo e due ciechi acciaccati, mossi dalla fame (veri e propri emblemi degli strati miserabili e diseredati della società barocca), sono ingannati dal nobile Leandro e se le danno di santa ragione in una guerra fra poveri, di sapore ruzantiano.

Su un piano di più spiccato gusto per il divertimento e probabilmente derivate dalla drammaturgia spagnola sono le uniche due commedie pubblicate a Genova: *La fedeltà* di Bartolomeo Paggi e *L'intrico d'amore* di Baruno Ramussatore Orbipolitano.

Unica opera conosciuta di Bartolomeo Paggi (non ignoto agli studiosi di Chiabrera, che gli dedicò l'*Ode morale XII*), pur denunciando una continuità con la commedia tardo-cinquecentesca (soprattutto nel prologo – che è una disputa fra Diletto e Utile, influenzata dalle idee sulla tragicommedia di Guarini – ma anche nella gara di generosità dei due amici che si accusano dei delitti commessi dall'altro e nel travestimento servile del nobile Curzio), *La fedeltà* sembra tener conto della commedia dell'arte. Non soltanto, infatti, vi compare un capitano Achille che sembra derivare vagamente dal Capitano Matamoros di Francesco Andreini; ma l'influsso della commedia dell'arte si nota nei personaggi dei due vecchi innamorati: Polidoro, che vorrebbe sposare Flaminia, figlia dell'avarò Ortensio perseguitato dal catarro e soprattutto Tullio, che si comporta come un giovane ancora in grado di sedurre le ragazze ed è convinto a sua volta di sposare Cintia, figlia di Polidoro; ed ancor più nella scena della finta pazzia di Cintia (III, 7). In particolare il personaggio del parassita Spiatta sembra ispirarsi allo Zanni: sia come « spalla » del capitano Achille, sia come protagonista di gag autonome, come quella della lettera ch'egli fa leggere al personaggio sbagliato (IV, 8).

Alla commedia erudita finecinquecentesca, che strizza l'occhio alla commedia dell'arte, è riferibile anche l'*Intrico d'amore* (Pavoni, 1612) dell'altrimenti ignoto e non ancora meglio identificato Baruno Ramussatore Orbipolitano, il cui pseudonimo potrebbe significare – secondo una spiegazione che si potrebbe ricavare da alcune battute interne al testo – baro, ingannatore, abitatore di questo mondo (e, quindi, libertino). Il personaggio del pedante Biltrano è molto vicino al Manfurio del *Candelaio*. Notevole è il personaggio di Spazzetta che, a volte, parla un gergo furbesco e frequenta un sottobosco di truffaldini e malandrini, abbastanza vicini a certi personaggi del Della Porta. Commedia scritta in occasione del carnevale (come la *Fedeltà*) per dilettanti, che nel prologo sono indicati come « creati » di un nobile di Toledo (il che pone il problema di una possibile derivazione spagnola), dimostra anche attenzione alle esigenze sceniche (nella prefazione si suggerisce come trasformarla dai cinque atti originali, tipici della commedia erudita, a tre, secondo l'uso dei canovacci).

Il programma « moralizzatore » di Andrea Spinola – ricordato prima – viene a coincidere, sul versante tragico con la produzione tragica di Ansaldo

Cebà. Se nella prima tragedia (*La principessa Silandra*, 1621) Cebà mette in scena un conflitto sentimentale e la discussione di una casistica psicologica (ricalcando le suggestioni della storia liviana, ripresa poi da Petrarca nell'*Africa* e modello per Trissino nella *Sofonisba*) – già al centro del suo poema *La reina Ester* – nelle altre due (*Alcippo spartano*, di fonte plutarca e *Le gemelle capovane*, ancora Livio e Petrarca) la città antica (Sparta e Capua), è costantemente immagine, travestimento, della Genova contemporanea la cui indipendenza è minacciata (come Capua fra Roma e Cartagine) dalla ingerenza straniera (Spagna e Francia), e costituisce lo spazio scenico e l'unità drammaturgica della vicenda tragica. La tragedia, poi, diviene misura dell'esemplarità positiva (Alcippo) o negativa (Calavio) dei personaggi: il primo si sacrifica per la patria, come un perfetto « cittadino di Repubblica », il secondo la rovina per soddisfare la propria ambizione. Nelle *Gemelle capovane*, la più complessa delle tre tragedie, occupa uno spazio anche la tematica amorosa (le gemelle Trasilla e Pirinda cercano di sedurre un « machiavellico » Annibale, delineato con un occhio al modello tacitano). Più sul solco della tradizione cinquecentesca che non sulle tragedie barocche, e semmai – come nota il Corradini – in sintonia con le proposte del teatro gesuitico (anche se Cebà esclude ogni tematica religiosa), l'*Alcippo spartano* e *Le gemelle capovane* furono inserite da Scipione Maffei nel terzo tomo del suo *Teatro italiano* (Milano, Vallarsi 1723-25).

3. Chiabrera e il travestimento pastorale

Un tratto tipicamente genovese è ravvisabile in parte dell'attività teatrale di Gabriello Chiabrera.

L'arco di tempo in cui Chiabrera si dedica al teatro (dal 1600, con *Il rapimento di Cefalo* a Firenze, alla pubblicazione della tragedia *Erminia*, nel 1622) è più limitato rispetto ad altri generi. L'attività teatrale vera e propria coinvolge Savona e Genova, nell'ambito delle recite domestiche della nobiltà (che non escludono, comunque, l'occasionale partecipazione di professionisti) ma si estende – come ben documentano la *Vita* e le *Lettere* – anche alle corti di Firenze e Mantova, dove Chiabrera entra in contatto con professionisti come Francesca Caccini, Isabella Andreini, Giovambattista Andreini, Francesco Rasi e Adriana Basile.

L'esperienza più tipicamente genovese di Chiabrera è legata al genere della favola pastorale. L'originalità dell'operazione chiabrerisca sta, infatti, nel trasferimento della problematica essenzialmente cortigiana dell'*Aminta* e

del *Pastor fido* nell'ambito del teatro in villa dell'aristocrazia. Nelle tre «pastorali» (o «boscherecce») di Chiabrera (solo una, la *Meganira*, pubblicata a Firenze, potrebbe essere svincolata da problematiche più strettamente genovesi), gli stereotipi del mondo pastorale nascondono, infatti, problematiche ben più realistiche ed attuali.

È il caso della *Geloepea* (1604), dove l'intreccio, derivato dal *Pastor fido*, basato sull'inganno e la gelosia, ruota intorno alla rivalità fra Filebo («un pastorello / di sì poche gregge») e Berillo («un bifolco / padron di molti armenti») per Geloepea, figlia di un pastore ricco e «possente»; questa situazione allude trasparentemente ai conflitti interni alla nobiltà genovese (vecchia e nuova, impoverita e ricca), proponendo anche (con il matrimonio, le «giuste nozze», fra il povero pastore e la ricca pastorella) una soluzione improntata alla tolleranza e volta da accogliere le ragioni del cuore e del sentimento, cercando di conciliarle con quelle della società, qui rappresentata dall'autorità paterna. Interessante, in questa chiave, è l'attribuzione del ruolo del satiro (l'elemento perturbatore della vicenda amorosa) al personaggio di Nerino: un contadino misero, abbruttito dal lavoro («per povertade ho sempre mai / con marre e con aratri / da riguardar sopra la terra il mondo / che non m'avanza il tempo / da rimirar il cielo») e per questo disponibile ad ogni cattiva azione («Io per certo / per sì fatta mercede / anderei prontamente ad ogni impresa»), ch'egli giustifica con la forza di una teorizzazione («l'infamia non sozza / quanto l'oro abbellisce»), che tocca anche il tema scottante della nobiltà acquistata con le ricchezze, mentre l'allusione alla carestia contribuisce ad inserire una ulteriore nota realistica nel mondo pastorale assunto a celebrare i riti mondani (le cacce, le villeggiature) della società aristocratica. La presenza di una tematica così tipicamente genovese autorizzò persino (in una probabile rappresentazione) il trasferimento della vicenda a Sampierdarena (allora davvero una arcadia nobiliare, senza fabbriche, ferrovie, autostrade e con tante ville): «la favola si finge in Promontorio, amenissimo luogo del sontuosissimo borgo di san pietro d'arena nella riviera di genova», come recita la didascalia di tutte le edizioni a partire dal 1607.

Nell'*Alcippo* (1614) è ripreso il tema (presente nell'episodio della «cieca» del *Pastor fido*) della comunità femminile insidiata dalla presenza di un uomo che vi si introduce in abiti muliebri. Nel *Pastor fido* Mirtillo era aiutato dalla complicità di Corisca, qui l'intruso, con il nome di Megilla, cerca lui stesso di convincere la cacciatrice Clori ad abbandonare l'attività della caccia per pensare all'amore coniugale. Il tema diventa così quello del destino

femminile: libera cacciatrice, o madre occupata ad allevare figli. E questo tema prende il sopravvento, nel corso della favola sui risvolti maliziosi del travestimento, presenti nel racconto iniziale di Leucippe (II,1). L'intruso è scoperto, dovrebbe essere condannato a morte: lo esige la legge, l'onore di Clori, la necessità di prevenire altri tentativi del genere, dovuti all'«ardimento della sfrontata gioventù» e di difendere anche in futuro le ninfe da chi voglia «perturbare / i loro onesti studi con assalti amorosi»; lo sostiene, opponendosi al più tollerante Montano, più disponibile ad accogliere le ragioni dell'amore della finta Megilla, il vecchio Tirsi per paura che, non applicando la legge, «ognor con froda / verranno mille malvagi, e se sian colti / diverranno amanti». Tutto è, poi, risolto dall'agnizione: l'intruso è riconosciuto per Alcippo, figlio del severo Tirsi, creduto morto molti anni prima. La soluzione proposta da Montano e Tirsi (il matrimonio fra Alcippo e Clori di cui ora si ricordano gli oscuri natali ed il debito di riconoscenza nei confronti di Tirsi e Montano che l'hanno protetta ed allevata nobilmente) va contro l'atteggiamento eroico messo in mostra dai due giovani: Clori gelosa del proprio onore e della propria libertà, Alcippo disposto a morire, di fronte al rifiuto di Clori. Il matrimonio con Alcippo diventa per Clori una ricompensa per i benefici ricevuti. Le ragioni matrimoniali della società nobiliare hanno il sopravvento, e il lieto fine è offuscato dallo scarso entusiasmo della rassegnata Clori («che più dirvi degg'io? / Sia nelle vostre mani, e voi reggete il freno / di ciascun mio desio») in una battuta finale assolutamente non convenzionale il cui significato doveva essere ben compreso dal pubblico – soprattutto femminile – dell'epoca.

Anche il paesaggio ligure (presente nella produzione lirica di Chiabrera: nel poemetto *Le grotte di Fassolo* e in numerosi *Sermoni*) appare sul teatro. Nella *Galatea* del 1614, Chiabrera propone una ulteriore tipologia, quella della “favola marittima”, variante della pastorale: la presenza del coro dei pescatori e delle pescatrici; il décor (cui alludono le pescatrici del coro: «rida al seren de' tuoi soavi lumi / sovra l'arene d'or l'onda amorosa»; «sovra il tranquillo suol d'instabil mare»; e poi «le occhiate reti» con cui si pratica la pesca; e i «sassosi scogli», «in riva a l'onde», le «avventurate arene», «l'aurata arena», l'«algosa riva»; gli «acceti» fanno «risonar queste marine sponde»), rimandano ad un paesaggio, di maniera, ma pur sempre familiare. A questo allude subito all'inizio *Galatea* (che è, naturalmente, «pregio de l'onde»):

Questi, nati nel mar, perle e coralli
onde s'ornano il crin l'eterne dive.

E alla fine, dopo la morte di Aci, il ripetuto lamento del coro (« piangete o scogli, e lacrimate, arene ») è un travestimento « marittimo » del pianto dell'Orfeo rinucciniano.

L'elemento scenografico ha così un particolare rilievo, in cui la parola è strumento di attuazione e realizzazione visiva. C'è dunque una prevalenza dell'elemento scenografico-pittorico (questa scenografia trova poi un riscontro concreto e ideale nella villa) sia che venga realizzato sulla scena, sia – soprattutto – che venga evocato dalla parola poetica. Questo diventa il segno di un teatro fantastico ed evocativo, dove mitologia e realtà si compenetrano senza moralismo, senza il tentativo di aggancio con le dialettiche del reale, come avviene, invece, nelle tragicommedie. E in questa linea va anche la « miniaturizzazione » delle « favole » scritte per il teatro di corte, fatta per le rappresentazioni in villa, dedicate a Veronica Doria (Genova, Pavoni, 1622).

4. *Fra letteratura e teatro*

L'importanza che va assumendo il teatro si riflette anche nell'interesse che gli dimostrano gli editori: nel 1572 l'editore Bellone pubblica la *Sofonista* di Trissino, nel 1587 il Bartoli il *Torrismondo* del Tasso; nel 1604, per il matrimonio di Gianvincenzo Imperiale, il Pavoni stampa la *Danza di Venere* dell'Ingegneri e poco dopo si preoccupa di pubblicare il trattato sull'arte comica dell'Andreini. Vedono le stampe, oltre alle commedie di cui abbiamo parlato, *La fedeltà* e *L'intrico d'amore*, anche tragedie come *L'Alceste* di (1593) Giulio Salinero e il *Perideo* (1621) di Angelo Grossi. La prima è una libera riduzione in chiave patetico-tragica dell'episodio aristesco di Alceste e Lidia (*Orlando Furioso*, XXXIV, ottave 10-43), la seconda è ispirata alla storia medievale di Rosmunda, che vorrebbe spingere il nobile Perideo ad uccidere Alboino per vendicare l'uccisione del padre. Originale è il nobile atteggiamento di Perideo, che rifiuta di compiere la vendetta e sfida lealmente Alboino a duello, uccidendolo: ma poi scopre che in realtà Alboino è suo padre e viene perseguitato dal suo fantasma.

A Venezia, invece, vengono pubblicate le opere di un altro genovese, Tobia De Ferrari, autore della *Rosilda* (1625), tragedia orrorosa-senecana, e di due adattamenti teatrali di due episodi della *Gerusalemme liberata*: *Sofronia* e i *Successi d'Erminia* (1615). Nella *Sofronia* Aladino è un « empio tiranno » ed Ismeno un perfetto consigliere da tragedia cortigiana; ma soprattutto viene sviluppato il tema dell'amore nella complementarità delle due figure di Olindo e Sofronia: l'appassionato lirismo del giovane e il solenne eroismo della ragazza.

Con i *Successi d'Erminia* il De Ferrari tenta un tipo di tragedia più complessa, con una grande varietà di mutamenti scenici, un numero considerevole di personaggi, nel tentativo di portare sulla scena la complessità del poema tassiano. Tobia De Ferrari è senz'altro una figura interessante, anche per i suoi rapporti con Venezia, dove, oltre ad essere pubblicati i suoi testi, viene rappresentata anche la *Rosilda* per iniziativa del fratello Agostino che aveva dato vita ad una compagnia semi-professionistica, gli accademici Sollevati, che agiscono fra Genova e Venezia, dove sono in contatto con Giulio Strozzi.

Ispirata a Tasso è anche l'ultima prova drammaturgica di Chiabrera, la tragedia *Erminia* (1622). Nella dedicatoria Chiabrera collega alle caratteristiche ed alle esigenze del pubblico la scelta di un argomento « chiaro e divulgato tra comuni e popolari ragionamenti » e non « da strana e antica storia raccolto ». Ma la popolarità del soggetto e del personaggio non esclude affatto, anzi, in un certo senso favorisce la completa libertà dell'autore nell'elaborare la vicenda. L'*Erminia*, infatti, non è una semplice drammatizzazione del poema, ma uno sviluppo personale della vicenda del personaggio tassiano: la vicenda comincia dove la *Liberata* finiva (al coro è assegnato il compito di rievocare alcuni episodi): l'esercito cristiano è pronto a far vela per l'Europa, Erminia non può seguire Tancredi e si uccide. Quello che nel poemetto era esclusivamente sviluppo tragico del personaggio patetico tassiano, subisce, però, una correzione moralistica. La notizia della morte di Erminia, infatti, arriva quando Tancredi ha avuto un ripensamento ed è disposto a portarla con sé in Italia. Il coro, allora, può rimproverare all'eroina suicida l'eccessiva precipitazione e la mancanza di speranza. La vicenda tragica diventa così esempio ed ammaestramento morale al pubblico che può trarre anche dalla sua materia romanzesca una lezione di moralità e saggezza (come Chiabrera espressamente avverte nella dedicatoria al diciassettenne Anton Giulio Brignole Sale).

Al poema del Marino si riallaccia, invece, la favola pastorale *Adone* (Calenzani, s.d., ma 1635) di Vincenzo Renieri, un matematico amico di Galileo, definito « filosofo » nel frontespizio, che propone una summa antologica della spettacolarità barocca: travestimenti, personaggi mitologici e divini, echi della pastorale; l'aggressione del satiro; l'Eco che con le sue risposte annuncia la morte ad Adone, le sottigliezze psicologiche ed erotiche: Adone che racconta i particolari dei suoi amori con Venere; elementi patetico-orrorosi: Doralba (inizialmente caratterizzata dal « doppio amore » per Adone e per Fidauro, come la Celia della pastorale del Bonarelli) che si

butta da una rupe abbracciando la testa dell'innamorato Fidauro e muore baciandolo sulla bocca.

Staccandosi dai temi più tipici della situazione cittadina, così, il teatro si ricollega al grande movimento del barocco italiano (la presenza dei cori, l'apparato scenografico, coreografico e musicale delle scene di caccia, la « macchina » necessaria nel finale in cui Venere in lacrime trasporta in cielo Adone morente sul carro trascinato dalle colombe) totalmente consapevole della propria autonomia.

5. *Anton Giulio Brignole Sale e la sua cerchia: equivoci della politica ed equivoci della scena*

Commedia « genovese » è, invece, ancora la prima di Anton Giulio Brignole Sale, *Il geloso non geloso* (pubblicata come appendice al *Carnovale*, dove si immagina – come abbiamo visto – rappresentata al teatro del Falcone), che si svolge a Genova, con puntuali riferimenti alla topografia cittadina (Banchi, Carignano, Sarzano, il Bisagno, Sampierdarena). Il personaggio che nella commedia incarna la coscienza critica dell'autore, Camillo, reduce dalle Fiandre, dove ha combattuto senza fortuna nelle truppe genovesi alleate degli Spagnoli, è portatore della sfiducia, della disillusione di una parte dell'aristocrazia genovese – quella cui appartiene il Brignole – per quell'alleanza. Il tradimento della donna che egli ama, Isabella, è l'equivalente (sul piano erotico-sentimentale) di quella sconfitta. Vittima dei tradimenti dello « straniero » Leandro (« cacazibetto forastiere », che viene dalla spagnola Milano), che ha sedotto la donna che egli ama e che mette in pericolo l'onore della sorella (« l'onor mio macchiato, l'amor mio tradito »), Camillo riverbera sulla attualità cittadina una luce inquietante e pessimistica, nonostante il lieto fine.

Le altre commedie del Brignole (*I due anelli simili* e *I comici schiavi*, entro cui è inserito un interessante episodio di teatro nel teatro), sono in sintonia con la maggiore drammaturgia seicentesca italiana (Cicognini, Andreini; ma Anton Giulio è anche in contatto con il drammaturgo romano, di origine ebraica, Teodoro Amaiden), ma anche influenzata dal teatro spagnolo (fra i libri presenti nella biblioteca di Anton Giulio c'è anche una edizione del teatro di Lope); ma un ruolo di un certo rilievo vi assume anche il registro dialettale, accostato a quello della lingua, per aumentare gli effetti di divertimento, di varietà e di sorpresa, attuato però attraverso il recupero del polilinguismo e delle maschere della commedia dell'arte (con l'aggiunta di quelle genovesi di Gianchinetta, l'astuta servetta, e di Bellora, il caporale),

dentro un contesto tragico-romanzesco, intimamente implicato con alcune delle fondamentali istanze barocche (la vita come labirinto di passioni, il ruolo della fortuna e della finzione).

Lo stesso può dirsi per *La commedia senza titolo*, anonima, dall'intreccio avventuroso e con molte parti dialettali, e per un'altra commedia, nelle stampe seicentesche attribuita al Brignole, ma oggi riconosciuta di Francesco Maria Marini, – *Il fazzoletto* (edito recentemente da Roberto Trovato sulla base di un manoscritto della Biblioteca Berio di Genova), rappresentato nel carnevale del 1642, alla presenza dei Serenissimi Collegi in una sala di palazzo ducale, dalla stessa compagnia di giovani aristocratici che aveva messo in scena *I due anelli simili* del Brignole. L'ambientazione orientale (qui la maschera Bellora è il servo del Serraglio) è, in questo panorama, il tratto più originale della tragicommedia, in cui ampio spazio ha anche la maschera di Graziano (trasformato in eunuco e guardiano del Serraglio) che riflette la polemica della cerchia degli Addormentati, di cui il Marini fa parte, contro la vecchia cultura accademica, mentre frequenti allusioni a Urbano VIII introducono elementi di attualità politica (è l'epoca della guerra di Castro che suscita all'interno della Repubblica un dibattito di notevole spessore).

Deprecata all'inizio del secolo da Andrea Spinola, la presenza femminile è, senza dubbio, la componente più vistosa del pubblico di primo Seicento, come apparirà con grande evidenza in una pagina del *Carnovale* di Anton Giulio Brignole Sale, che è al tempo stesso una rappresentazione efficace di tutta la vita teatrale genovese.

I tre aristocratici protagonisti del romanzo, dopo aver visitato tutta la città, si recano al teatro del Falcone, entrando non per l'ingresso del pubblico, ma dalla parte del palcoscenico, perché uno di loro dovrà recitare nello spettacolo e l'altro fargli da suggeritore. E dal palcoscenico, « per un varco solamente a' recitanti riserbato », osservano la sala (« maestevole teatro di figura ovata e d'immensa capacità ») che offre, da quella prospettiva, lo spettacolo « del popolo foltissimo, affrettato ad affolarsi molto tempo avanti dalla curiosità » e « spinto a lietamente rumoreggiare da gioconda impazienza »; dalla platea lo sguardo dei tre osservatori si sposta verso una gradinata che occupa, in alto, il fondo della sala: qui « tutte le più belle Dame della città, sopra un numero di gradi forte et agiatamente congegnati, occupavano l'aria ». Ed a questo punto il rovesciamento della prospettiva dello spettacolo si realizza compiutamente:

« S'aveano esse, con sì adorno ingegno, compartita in ori e gemme la fortuna loro sulla persona, che appariva ben chiaro brama averle tratte più di esser vedute che di vedere. Né deluso il desiderio loro si rimaneva, peroché si inebriati i sottoposti cavalieri stavano mirandole, che assai fermi si mostravano di pendere più dal raggio de' loro occhi, che dal filo de la comedia ».

6. *Il trionfo del melodramma*

La socialità del teatro, d'altra parte, caratterizza l'inizio di stagioni regolari al Falcone (1644) che comincia ad accogliere regolarmente le rappresentazioni a pagamento, consentendo spettacoli di notevole impegno produttivo soprattutto nell'ambito del teatro per musica, come la rappresentazione degli *Amori di Alessandro Magno e Rossane* del Cicognini (1652) o l'*Immacolata riconosciuta* di Francesco Fulvio Frugoni (1663) e sarà presente a Genova in diverse occasioni la compagnia dei Febiarmonici. È il momento, cioè, della diffusione a Genova del melodramma che porta con sé, nell'ambito della letteratura teatrale, la pubblicazione dei primi libretti genovesi, che continuerà per tutto il XVIII secolo, dove comincia ad apparire la denominazione del teatro del Falcone, in cui l'opera è (o sarà) rappresentata. Anche se sporadicamente, viene segnalato il nome del musicista, addirittura del « direttore delle scene, macchine e balli », come nel *Ciro* del napoletano Giulio Cesare Sorrentino (Farroni, 1654): in questo caso Cavalli e Gio Battista Balbi; viene anche indicato che « Prologo, aggiunte, mutationi et aggiustamenti all'uso di questa città » sono « fatte da altro soggetto con permissione dell'autore ». In qualche caso è riportato anche il cast.

Le prefazioni, adesso, non sono indirizzate esclusivamente al lettore; in alcuni casi, infatti, si affaccia anche lo spettatore: l'*Avvertimento* del *Giasone* del Cicognini (Farroni, 1651) è rivolto « Ai lettori e spettatori del dramma », quello del *Genio ligure trionfante* di Gio Agostino Pollinari (Casamara, 1697) fa esplicitamente riferimento al « lector cortese o spettator curioso ».

Quando compare una dedicatoria, è spesso indirizzata a una nobile donna; ma la protezione chiesta in questo modo non è più legata, evidentemente, all'ottenimento di un finanziamento per la pubblicazione, bensì serve qui da semplice richiamo, serve per l'"immagine", insomma, ed è il segno che è soprattutto il pubblico femminile a gradire questo genere di rappresentazione.

Il diretto contatto con il teatro si può osservare anche andando oltre il frontespizio, entrando dentro al libro: le didascalie, con la descrizione della

particolare complessità delle macchine e degli effetti scenici, occupano sempre più spazio, insieme con le prime indicazioni per gli attori.

Si amplia il numero dei tipografi editori: anche se Calenzani e Farroni fanno la parte del leone, cominciano ad apparire anche i nomi del Casamara, del Guasco, del Franchelli, degli Scionico, della bottega di Gerolamo Marino e di Benedetto Cella, vicino a San Donato. Accanto al nome del tipografo-editore compare anche, in alcuni casi, il nome del rivenditore presso cui si può comprare il libretto: un Lazaro Benedetti vende i libri del Franchelli a Banchi; quelli degli eredi Calenzani sono venduti «alla bottega di Teramo Codelago»; e poi Stefano Rolandetti, «libraro vicino a San Luca», Carlo Giuseppe Morone in piazza Cinque lampadi vicino alla stamperia del Casamara.

Così, grazie a questi libretti, il teatro esce dai teatri, s'inserisce nella realtà sociale cittadina attraverso percorsi che quelle stesse indicazioni tipografiche e topografiche sembrano suggerirci.

La figura di maggior spicco nella vita teatrale di secondo Seicento è Gio Andrea Spinola (nato nel 1623), che aveva fatto le prime prove nell'accademia degli Addormentati, è anche un protagonista della vita mondana, con balli e con appassionate vicende amorose (più tardi vicende simili avranno per protagonista lo Stradella, pugnalato nel 1682 nelle vicinanze di piazza Banchi), e soprattutto come autore di melodrammi rappresentati al Falcone: *L'Ariodante* con gli intermezzi *Gli incanti d'Ismeno*, nel 1655, che ebbero un successo molto grande, ma interrotto dallo scoppio della peste; poi, dopo la peste, *l'Europa* (1650) *La perfidia fulminata da Sansone*, nel 1655, mentre di altri *Aspasia*, *Amare e fingere*, *Odoacre*, non si conoscono le date di rappresentazione. Tutti melodrammi caratterizzati dagli intrecci romanzeschi, dalla presenza di parti comiche, da frequenti mutamenti di scena, dal grande spazio dei recitativi.

La pubblicazione contemporanea delle sue opere raccolte nel *Cuore in volta* e nel *Cuore in scena* (Casamara, 1695), in cui accanto ai melodrammi (si tratta della riedizione di testi già pubblicati singolarmente e della pubblicazione di altri di cui non mi risultano edizioni precedenti), ci sono anche lettere e poesie scritte in vari tempi e varie occasioni, è l'avvenimento letterario editoriale più importante del secondo Seicento genovese. Si tratta, evidentemente, per lo Spinola, il quale nel frattempo aveva svolto funzioni diplomatiche e di governo in Corsica, a Savona, a Madrid, ormai sessantottenne (morirà dieci anni dopo, nel 1705), del recupero della memoria di quell'attività teatrale svolta in gioventù all'interno dell'ambiente aristocratico-mondano-galante.

7. *L'attività teatrale nell'ambito del Collegio dei Gesuiti*

All'attività dei teatri pubblici si affianca poi quella dei Gesuiti che si svolgeva nel collegio di via Balbi proprio davanti al Teatro del Falcone. Le rappresentazioni da semplice esercizio retorico, come era previsto originariamente dalla *Ratio studiorum*, diventano progressivamente specchio e autorappresentazione della vita del Collegio, nel momento in cui questo si apre alla società civile in occasione della cerimonia festosa e solenne in cui lo spettacolo è inserito; così il teatro diviene strumento di diffusione e propaganda degli ideali pedagogici gesuitici e veicolo di promozione della sua immagine, attuando anche un progressivo allineamento del linguaggio spettacolare al teatro profano ed alla spettacolarità barocca (le macchine, le trasformazioni, gli ingegni magici, ecc...). Ma in alcuni degli spettacoli (che conosciamo attraverso i «programmi» che ne riassumevano il testo) è possibile cogliere una esigenza di approfondimento e di razionalizzazione della dimensione scenica che si manifesterà nell'esperienza di drammaturghi gesuiti come il Granelli e il Bettinelli. In alcuni intermezzi inseriti fra gli atti, poi, quando non si tratta di azioni pantomimiche o danzate in funzione del rinforzamento il tema allegorico del dramma principale, fanno la loro comparsa anche spunti satirici di sapore molieriano, dando vita a piccole farse che testimoniano anche della presenza della cultura laica moderna all'interno del collegio genovese e ancora una volta della sua apertura verso pratiche sceniche più varie e aggiornate.

8. *Il Settecento*

Rispetto alla produzione della seconda metà del Seicento, totalmente rivolta al teatro per musica, il Settecento presenta – alla ripresa dell'attività teatrale fortemente limitata durante l'occupazione della città da parte degli Austriaci – una più ampia articolazione di generi.

Questa è la situazione teatrale genovese come viene descritta da Goldoni nella XV delle Prefazioni Pasquali (cfr. ed. Ortolani vol. I, pp. 732-733) per quanto riguarda l'attività musicale:

«Due sono i principali teatri di Genova: il sant'Agostino e il Falcone, i quali per una convenzione tra i proprietari non si aprono mai nel medesimo tempo, ma due anni l'uno, e due anni l'altro, e in questo modo il consorso è più numeroso, e si evitano quelle gare che che rovinano gl'Impresari».

Dall'altro la maggior varietà della scena di prosa, come preciserà nella lettera al Cornet del 1762 (*Ibidem*, XIV p. 256):

« Qui vi sono tre teatri aperti. Una buona truppa francese a S. Agostino, una compagnia italiana di salti e musica alle Vigne, ed una unione di dilettanti che recitano le mie commedie ».

Se il successo di Goldoni, ma anche la presenza del teatro di Chiari, continuerà per tutto il resto del secolo, l'esistenza di un teatro francese è confermata dal diario di Giovambattista Biffi (1774), amico di Beccaria e dei fratelli Verri, che assistette alla rappresentazione, fra l'altro, del *Mahomet* di Voltaire.

Genova è d'altra parte una «piazza» in cui fanno tappa le principali compagnie « di giro » professionistiche. Ed è a Genova, infatti, che Goldoni, seguendo la compagnia di Medebach per cui lavora, conosce la figlia di un notaio, Nicoletta Conio, che sposerà; e a Genova è ambientato uno degli episodi del romanzo di Piazza, *Il teatro*, dedicato ad una delle più importanti attrici della generazione postgoldoniana, Caterina Manzoni, che racconta appunto le avventure (teatrali e non) della primattrice di una di queste compagnie.

Un chiaro sintomo della nuova situazione, l'affermarsi cioè di un mercato teatrale, sarà l'apparire sempre più frequente, di notizie di spettacoli (musicali e non) sui fogli periodici degli « Avvisi di Genova »; ma non meno importante è la comparsa di fogli volanti (sono conservati in due miscelanee della Biblioteca Universitaria di Genova: 4.BB. VIII e 4. BB. IX) che pubblicano sonetti in onore di cantanti e ballerine che si esibiscono al Teatro di Sant'Agostino (che sembra detenere questa prerogativa). Gli stampatori di questi fogli sono gli stessi dei libretti: la stamperia Gesiniana, il Casamara; ma compaiono anche altri nomi: Felice Repetto, Benedetto Tarigo, entrambi operanti in Canneto, Giovambattista Caffarelli nella Strada nuovissima, Adamo Scionico nella piazza di San Lorenzo.

Questo uso è seguito anche dai dilettanti, che rappresentano commedie, tragedie e pastorali, con la particolarità che segnalano soprattutto (almeno quelli pervenutici) l'abilità di alcuni interpreti specializzati nei ruoli femminili sostenuti *en travesti*. Ma annunciano anche lezioni accademiche d'argomento teatrale, come quella dedicata agli spettacoli nell'antica Roma, nel Collegio delle Scuole Pie da Negrone Rivarola (governatore di Savona) nel 1759.

C'è anche chi questi manufatti tipografici se li porta da casa, come il bolognese Giacomo Santini, « bravissimo apparatore » che innalza in via

Orefici una «maestosa galeria» per la solenne processione del Santissimo Sacramento organizzata dai parrocchiani di San Matteo la domenica dopo l'ottava del Corpus Domini del 1776 (lo stampatore in questo caso è infatti il bolognese Gaspare de' Franceschi), il quale, con un sonetto firmato da Giambattista Paderni, vuol far sapere ai genovesi «fin dove arriva il bolognese ingegno».

In questo contesto l'avvenimento più importante in campo editoriale è senz'altro costituito dalle edizioni genovesi dell'opera di Metastasio, anticipate nel 1742 dalla pubblicazione del libretto metastasiano dell'*Artaserse*, quando il dramma venne rappresentato al Teatro di Sant'Agostino, con la musica di Chiarini e in quell'occasione fu stampato insieme con gli intermezzi *Amor fa l'uomo cieco* che erano stati inseriti fra gli atti. Due edizioni di Metastasio sono promosse da uno stampatore francese, Ivone Gravier. L'attenzione del pubblico genovese per il teatro di Metastasio è confermata dagli «Avvisi» (n. LXV, 27 giugno 1778, p.425): il libraio Bailleu ha ricevuto dal libraio Molini di Parigi l'incarico di raccogliere le sottoscrizioni per l'edizione delle opere di Metastasio. E nel 1791-93 uscirà l'edizione Franchelli. In collaborazione con il torinese Guibert e Orgeas il Gravier distribuisce l'edizione del teatro di Goldoni (1772-74).

È questo, in ogni caso, il segno dell'allargarsi del mercato teatrale, che coinvolge editori e tipografie ed il ventaglio delle proposte editoriali è piuttosto vasto, giungendo a recuperare a Genova anche molte opere di autori genovesi già pubblicate altrove: le tragedie del Granelli, operante a Bologna, quelle del Salvi. Numerose sono le traduzioni dal francese, spesso promosse da Giacomo Filippo Durazzo, per il proprio teatro privato: *Mitridate*, *Iphigénie*, *Phèdre* e *Britannicus* di Racine, *Zaire* e la *Mort de César* di Voltaire, *Pirro* da Crébillon. I nomi dei traduttori che ricorrono più frequentemente sono quelli di Giovambattista Gastaldi, di Giovambattista Richieri e di Agostino Lomellini, che sarà anche doge della Repubblica.

All'inizio degli anni settanta anche l'attività di un teatro che accoglie un pubblico eterogeneo, come il teatro dello Zerbino, arriva alla stampa, con la pubblicazione delle commedie di Steva De Franchi. Nel 1772 esce l'edizione delle *Commedie transportae da ro françoise in lengua zeneize*, cui farà seguire una *Seconda recugeita* nel 1781.

Il teatro di De Franchi è il primo teatro interamente dialettale a Genova: si tratta di versioni ed adattamenti dal francese: da Molière (*Les precieuses ridicules*, *Les furberies de Scapin*, *Le mariage forcé*, *Le medecin malgré lui*);

Regnard (*Ro legatario universale, Ro ritorno non previsto*), Palaprat (*L'ommo ruozzo-le grondeur*); ma anche con opere originali: *La locandera de sampierdarena*, solo lontanamente ispirata al capolavoro goldoniano).

De Franchi rappresenta situazioni e personaggi che cercano di essere il più possibile paradigmatici di una società reale: i personaggi sono borghesi (medici, commercianti, ecc.), dialetticamente contrapposti a personaggi d'origine contadina con aspirazioni borghesi, oppure che cercano di adeguarsi, comicamente, alle mode contemporanee; il personaggio più caratteristico, Monodda, è un « facchino di portantine » (nelle *Preziose ridicole*) ed è intriso di umori popolari. L'onomastica è tutta basata su nomi parlanti: Sofronia Sanguisuga, il servo di portantina Sussapippe, cioè succhiapippe; l'avvocato Giangiorgio Patella richiama maître Patelin, ma contiene anche la metafora della patella attaccata allo scoglio; la satira antiaristocratica è presente nell'invenzione del nome del Conte del bronzin; il tema della corruzione in quello del giudice Andronico Saffa; quello del vizio nel nome di Begudda, cioè Stravizio.

Certamente quella di De Franchi è una comicità più volta alla farsa che non alla satira ed al ritratto di carattere, ma riesce, comunque, a restituire sulla scena la vitalità cittadina in tutte le sue componenti sociali e nell'ambientazione che rinvia continuamente alla toponomastica cittadina: *Ro mego per força* si svolge sulla piazza di Ponticello, *Ro mariazo per força* in piazza Sarzano, le *Furberire de Monodda* fra Ravecca e Sant'Andrea; una precisazione di dettagli ambientali che vuole garantire l'identificazione della spettatore nella vicenda e, quindi, favorire il gradimento del pubblico.

La ricchezza delle proposte editoriali nella seconda metà del Settecento è tale da intimorire – ma anche da spingerlo a cimentarsi – chi non è un vero e proprio uomo di teatro o intellettuale di professione: è il caso di Marc'Antonio Mancini, « granatiere delle Reali guardie di Palazzo », che per l'incoronazione del doge Marcantonio Gentile nel 1781 dà alle stampe la festa teatrale *L'asilo delle Muse*, e nella dedica confessa: « Purtroppo conosco essere per me difficilissima impresa il comporre in una metropoli tanto illuminata a fronte di tanti celebri scrittori ».

9. *Il libro di teatro fra pratica della scena e lettura domestica*

È naturale chiedersi, allora, che rapporto ci sia fra queste edizioni e la scena.

La lettera con cui il Gastaldi inviava a Voltaire la traduzione dell'*Alzira* è estremamente importante per comprendere il contesto in cui questa (e le

altre) traduzione fu concepita; un'attenzione al testo che non può prescindere dalla sua resa scenica: ricorre costantemente il termine *théâtre*, si parla di *tableaux*, è centrale la riflessione sulla lingua.

Ma questa consapevolezza delle ragioni della scena (che Voltaire riconosceva al Gastaldi: «vous parlez du théâtre en maitre») ritorna come elemento di riflessione teorica nell'apparato prefatorio di più d'un'edizione di tragedie, rovesciando – ma questo è un modello tipicamente settecentesco – il tradizionale senso d'inferiorità del teatro nei confronti della letteratura.

È il caso del Salvi che, nella prefazione allo *Svarano* (1788), rivendica l'originalità della propria operazione (l'utilizzazione della fonte ossianesca) mettendo su un piano di eguale dignità letteratura e teatro: il «genio» e i «costumi» delle «Celtiche nazioni» sono «a portata di piacere egualmente descritti su i libri, che sul teatro rappresentati»; e parla del «meraviglioso che lusinga l'immaginazione e che abbellisce grandemente la scena», il quale «debbe con quel probabile unirsi, che corrisponde decevolmente al carattere degli attori e alle circostanze del soggetto». E Giuseppe De Mari, dedicando le proprie *Tragedie* (1785) a Francesco Albergati Capacelli, riconosce il ruolo svolto dagli attori (non più, ormai, responsabili dei travisamenti del testo) per la diffusione delle sue tragedie: è dal successo delle rappresentazioni e dalle lodi dell'Albergati che ad esse aveva assistito, che ha ricevuto lo stimolo per pubblicarle.

Tutto questo ha un riflesso su diversi aspetti del testo. Lo si vede, ormai, dall'estrema precisione delle didascalie. Il testo tragico a stampa non è costituito soltanto dalle battute oratorie dei personaggi, ma anche dalle azioni, dall'aspetto visivo dello spettacolo, dai movimenti degli attori e dalle indicazioni sulla loro recitazione, ma anche dalla minuziosa descrizione tecnica degli accorgimenti della messa in scena (ad esempio nello *Svarano* I,1: Almira incatenata ad una grotta – evidentemente praticabile – «deve essere annodata sul confine della grotta in guisa che possa entrare facilmente ed uscire dalla medesima»). Nelle tragedie del De Mari le minuziose e numerose didascalie sono poste in nota, a piè di pagina, segnalate da asterischi, come avviene nelle stampe delle tragedie di Alfieri. Ma accanto a questa attenzione alle esigenze della messa in scena, che fanno del libro pubblicato non solo memoria della scena, ma partitura scenica destinata a future realizzazioni, l'edizione è concepita anche in funzione di una più meditata lettura individuale che può soddisfare le esigenze culturali del lettore: il testo dello *Svarano*, ad esempio, è accompagnato da note che chiariscono il testo e fanno puntuale riferimento alla fonte ossianesca da cui la tragedia è ricavata.

In questo modo il libro che contiene il testo teatrale tende sempre più a proporre questa seconda possibilità di lettura privata, domestica, concentrata nell'attenzione assoluta al dettato del testo drammatico. Il che non significa, come abbiamo visto, che, attraverso le didascalie, la scena non vi sia presente. Ciò significa, in più, che il libro offre al lettore tutti gli strumenti per ricostruire nella propria mente, grazie alla propria fantasia, guidata dalle indicazioni dell'autore, la realtà drammatica del testo, secondo una sensibilità che – a Genova come nel resto d'Europa – va affermandosi alla fine del secolo e che corrisponde, nel pubblico stesso (che è sempre più un pubblico anche di lettori), ad una diversa sensibilità nei confronti della scena: il teatro non è più solo occasione mondana, ma esige una assoluta concentrazione da parte dello spettatore, come ci dice molto chiaramente, negli agili metri di una canzonetta metastasiana, Bartolomeo Boasi, l'autore della *Morte di Annibale*:

Ecco ad un fischio
fuggir la tela, ecco si svela
nuovo splendor:
e la volubile
scena si mostra,
in vaga mostra,
a immenso stuol;
stuolo che mutolo
e immoto pende
e parte prende
dell'altrui duol.

La concentrazione dello spettatore coincide con quella del lettore, instaurando implicitamente l'analogia fra l'esperienza della lettura e quella della rappresentazione.

10. *Epilogo*

Il secolo si chiude nel segno delle idee nuove; anche a Genova, la ventata giacobina e poi napoleonica provocò feste allegoriche all'aperto ed una drammaturgia rivolta alla divulgazione dei nuovi temi: *Il trionfo della libertà* (1797) di Gaspare Sauli, *l'Ataulfo* di Giuseppe Del Mare, dedicata nel 1805 a Napoleone; mentre uno dei principali protagonisti dell'Arcadia genovese, Agostino Massucco, promuoverà, nel 1800, le traduzioni del *Caio Gracco* di Joseph-Marie Seigner e del *Moro di Venezia* di Ducis (da Shakespeare), che

verranno pubblicate nella Stamperia francese e italiana degli Amici della libertà, che aveva sede in Piazza dei Funghi.

Ma soprattutto nella satira beffarda contro la commissione voluta dai protettori francesi della Repubblica democratica (*I novemviri liguri del 1799* di Luigi Serra), che denunciava il degrado della politica genovese dopo gli entusiasmi della rivolta antioligarchica, sarà ancora una volta la città (nella caricatura eroicomica della tronfia esibizione dei suoi rappresentanti) ad occupare il palcoscenico: prima che il teatro ottocentesco genovese si aprisse alle nuove esperienze, prima alfieriane e poi romantiche.

Nota bibliografica

Un'ampia bibliografia sul nostro argomento è indicata in appendice ai saggi di pertinenza teatrali della *Letteratura ligure. La Repubblica aristocratica*, Genova 1992, II. E cioè: S. VERDINO, *Cultura e letteratura nel Cinquecento*; F. VAZZOLER, *Letteratura e ideologia aristocratica a Genova nel primo Seicento*; A. BENISCELLI, *Il Settecento letterario*; M. MANCIOTTI, *Stefano De Franchi*. Si ricordano qui esclusivamente i contributi citati nel testo: L.T. BELGRANO, *Delle feste e dei luoghi dei genovesi*, in « Archivio storico italiano », 3 s., XV (1972) e XVIII (1873); L.M. LEVATI, *Dogì biennali di Genova dal 1528 al 1699*, Genova 1930; Id., *I dogi di Genova dal 1699 al 1721 e vita genovese degli stessi anni*, Genova 1912; A. NERI, *Costumanze e sollazzi*, Genova 1889; R. GIAZOTTO, *La musica a Genova nella vita pubblica e privata dal XIII al XVIII secolo*, s.l. 1951; C. BERTIERI, *Genova in Enciclopedia dello spettacolo*, V, Roma 1954; R. BOUDARD, *Gènes et la France dans la deuxième moitié du XVIII siècle: 1748-1797*, Paris 1962; A.F. IVALDI, *Gli Adorno e l'Hosteria-teatro del Falcone di Genova (1600-1680)*, « Rivista italiana di musicologia », XV (1980); Id., *Teatro e società genovese al tempo di Stradella*, « Chigiana », XXXIX, 19 (1982); Id., *Genova e il teatro, fra Seicento e Ottocento*, in *Il teatro Carlo Felice di Genova. Storia e progetti*, Genova, a cura di M.I. BOTTO, Genova 1985; Id., *La famiglia di Giacomo Durazzo. I personaggi decisivi, l'ambiente genovese*, in *Alceste*, Genova 1987; M. BOTTARO, M. PATERNOSTRO, *Storia del teatro a Genova*, Genova 1982; M.R. MORETTI, *Musica e costume a Genova tra Cinquecento e Seicento*, Genova 1990; F. TOSO, *Letteratura genovese e ligure*, Genova 1990.

Alle opere presenti nelle bibliografie si devono aggiungere queste edizioni moderne uscite successivamente: P.G. CAPRIATA, *Ra finta carité*, a cura di R. TROVATO e F. TOSO, Recco 1996; F. M. MARINI, *Il fazzoletto. Tragicommedia inedita del secolo XVII*, a cura di F. TOSO e R. TROVATO, Bologna 1997; *Commedia senza titolo (MS. F. III. 16 della Biblioteca Universitaria di Genova)* Edizione e commento linguistico di Annalisa Stefanini. Tesi di Laurea Università di Genova, a.a. 2000/2001, relatore prof. Roberto Trovato; A. CEBÀ, *Tragedie* a cura di M. CORRADINI, Milano 2001. Importanti riferimenti al teatro genovese sono anche in: G. CHIABRERA, *Lettere (1585-1638)*, a cura di S. MORANDO, Firenze 2003; E. BELLINI, *Agostino Mascardi fra 'ars poetica' e 'ars historica'*, Milano 2002. Si segnala infine la *thèse de Doctorat* di Francesco D'Antonio, *Da Janus aux zanni. Académisme et innovation dans le laboratoire théâtral génois (1574-1645)*, sotto la direzione di Françoise Decroisette (Université Paris VIII, 2005).

Dalla scena della borghesia allo spettacolo della post-modernità

Eugenio Buonaccorsi

I. Scenari dell'Ottocento in Liguria

È difficile sostenere che Genova, nel corso dell'Ottocento, sia una capitale del teatro. La città ligure non può competere con Torino, Firenze, Napoli, Milano e Roma, che via via, lungo l'intero secolo, si disputano il titolo di centro principale della diffusione dello spettacolo drammatico. E tuttavia non si può nemmeno negare che si tratti di una « piazza » di notevole importanza, sotto molti riguardi. Il numero degli edifici teatrali in funzione costituisce un indiscutibile indizio di vitalità, perché rivela l'esistenza di una « domanda » sostenuta da parte del pubblico. Il livello delle produzioni, poi, si dimostra elevato: le maggiori compagnie e i più famosi attori includono sempre Genova nel loro « giro » annuale.

Dal punto di vista del consumo, quindi, gli spettatori hanno la possibilità di un aggiornamento tempestivo e qualificato. E le vicende della nascita e del declino delle imprese teatrali, dell'apertura o cessazione di sale, testimoniano che il settore è dinamico, mosso da una logica di mercato come in tutte le grandi città.

C'è un fenomeno particolare, tuttavia, che conferisce a Genova una fisionomia di spicco, non valorizzata fino ad ora, al di là di un orizzonte meramente locale. Si tratta della contemporanea presenza di un gruppo di autori collegati da gusti affini e da una ideologia comune, pur con le necessarie specificazioni. Non è una vera scuola né un movimento, ma esprime qualcosa di più di una casuale ed eterogenea simultaneità di itinerari artistici. Ippolito D'Aste, Davide Chiossoni, Paolo Giacometti e altri, condividendo posizioni morali e politiche, frequentando per alcuni anni gli stessi ambienti e collaborando spesso agli stessi giornali, rappresentano a metà dell'Ottocento una struttura portante della drammaturgia italiana. Dal loro lavoro sorge una implicita proposta culturale, che vuol essere una reazione nei confronti della egemonia del repertorio straniero e un rigetto del dramma romanzesco-

sentimentale. Essi postulano un confronto con la società del loro tempo, privilegiando una dimensione pedagogica che assorbe lo slancio patriottico diretto a edificare il nuovo stato e la tensione morale volta a formare il cittadino. Sono tutt'altro che letterati isolati o inesperti della scena. Al contrario, si mantengono in corrispondenza stretta con i più acclamati «comici» del tempo, che agiscono talvolta al pari di committenti, da Gustavo Modena a Tommaso Salvini, da Adelaide Ristori a Ernesto Rossi. Genova è dunque, in quel periodo, un laboratorio di produzione di testi che nell'insieme incidono profondamente nel delineare i tratti della drammaturgia nazionale.

Quella stagione dura qualche decennio, dal Quaranta al Settanta, poi si esaurirà in una serie di opere di un qualche interesse in singoli casi, ma di scarso respiro per quanto riguarda la capacità di proporre contributi originali adatti a interpretare le tendenze profonde della società. Se i drammaturghi genovesi sembrano accompagnare con efficace sintonia la metamorfosi della nazione, cogliendone le contraddizioni e le aspettative, successivamente essi smarriscono gli strumenti per rappresentare la crisi dello Stato uscito dal Risorgimento con la stessa sensibilità d'avanguardia.

Anzi, i momenti che segnano una svolta nel gusto teatrale, come l'avvento del verismo e del simbolismo, trovano modesta rispondenza e riduttivo rispecchiamento. Si ripete allora quanto era già accaduto durante il trentennio iniziale del secolo, quando il teatro in Liguria si presenta come contenitore di echi più o meno affievoliti di esperienze maturate altrove, palestra per l'imitazione di un «genere» letterario: dal modello di una scena giacobina, che non ha trovato il terreno fertile di Milano, Venezia e Roma, alla lezione goldoniana assunta pigramente, alla ricerca romantica estenuata in enfatiche prove di scarsa consistenza drammatica.

Un capitolo particolare richiederebbe la trattazione del teatro musicale, che trova nel Carlo Felice la sala ufficiale e più congeniale, e in Felice Romani un librettista di prima grandezza. Ma l'impostazione di questo studio, trauguardato al teatro di prosa, ci costringe a sorvolare.

1. *Il primo Ottocento*

La ventata giacobina produsse propri riflessi nel teatro anche a Genova e in Liguria. Ma le manifestazioni più significative in cui presero forma l'empito rivoluzionario e l'esecrazione del vecchio regime furono le feste allegoriche all'aperto con vasta partecipazione di pubblico. Il concorso della drammaturgia alla divulgazione dei nuovi temi fu limitato: si possono citare,

scavalcando i termini cronologici della Repubblica democratica, le opere di Gaspare Sauli (*Il trionfo della libertà*, 1797), Giuseppe del Mare (*Ataulfo*, 1805, tragedia dedicata a Napoleone), Celestino Massucco (*Paolo e Virginia*, 1812), Angelo Petracchi (*Le contadine spiritose*, 1812). Ma due personalità si staccano dal fondo: Giacinto Stefanini e Luigi Serra.

Più oltre, nel periodo della Restaurazione, dal punto di vista teatrale la situazione non si arricchisce di stimoli.

Gli spettacoli più graditi risultano essere i balli e l'opera in musica. Nell'ambito della prosa dominano sui palcoscenici genovesi i rappresentatissimi Avelloni e Federici, e a distanza Sografi.

Le idee romantiche stentano ad affermarsi. Sono eloquenti le parole con cui la «Gazzetta di Genova» recensisce *Manfredi* di Byron, tradotto da Silvio Pellico: «esso è di genere romantico, e Iddio ci guardi dal suscitare in Genova le questioni classiche-romantiche che fervono in altre città». I teatri attivi non sono pochi, anche se in epoca posteriore verranno moltiplicati: principalmente S. Agostino, Falcone e Vigne (specializzato in marionette), cui si possono aggiungere la sala di Campetto (per soli otto anni), i cosiddetti teatri di villeggiatura come quelli di Albaro e Sampierdarena, qualche locale privato (in via S. Lorenzo, via Giustiniani e nel palazzo Sauli). Finalmente nel 1828 venne inaugurato il Carlo Felice.

L'esperienza giacobina. La satira, beffarda e caricaturale, è la via scelta da Luigi Serra (1757-1813) per denunciare il degrado della politica, in cui si erano insabbiate le istanze di rinnovamento alimentate dalla rivolta antioligarchica. L'occasione è fornita dall'insediamento di una commissione, voluta nel 1799 dai protettori francesi della Repubblica democratica, sull'esempio del colpo di Stato napoleonico: le assemblee vennero chiuse e i poteri furono concentrati nelle mani di nove commissari. Serra, frate, acceso polemista, destinato a trascorrere dai più esagitati sentimenti giacobini alla entusiastica esaltazione dell'Impero di Bonaparte, versò il suo rabbioso dissenso verso quella svolta in una composizione eroicomica, *I Novemviri liguri dell'anno 1800*. La cronaca, che è il punto di partenza, come in una stampa grottesca si trasmuta in deformata visione del mondo, dove vizi, mediocrità e abusi per la violenza della raffigurazione acquisiscono un valore metaforico. Non sono più i singoli a costituire il bersaglio della feroce critica, ma l'idea stessa di politica che si rivela inganno, prepotenza, trionfa esibizione.

Al teatro Serra diede anche altre opere che non scossero l'opinione pubblica come i *Novemviri*: tra esse, i due drammi *La moglie fedele* e *Il modello*

degli avvocati, nonché il libretto *Angelica di Scio*, ambientato nell'epoca storica in cui le flotte genovesi dettavano legge sul Mediterraneo.

Meno condizionato direttamente dallo svolgersi degli avvenimenti, anche se altrettanto partecipe di spiriti libertari, Giacinto Stefanini optò per l'adozione di precisi filtri letterari nella stesura dei suoi testi teatrali. Il modello della *Rosmunda*, rappresentata nel 1811, è ovviamente Alfieri. E tuttavia fra la tragedia dello scrittore ligure e quella dell'Astigiano ci sono notevoli differenze di esecuzione. Nella prima l'azione è incentrata sulla crudeltà di Alboino e sui propositi della moglie Rosmunda di ucciderlo, nella seconda prende l'avvio dopo la soppressione del re longobardo e le nozze tra Rosmunda e Amalchide, il pentito assassino. E ancora, diversa è la sorte della figlia di Alboino, Romilda, che in Stefanini si suicida, mentre in Alfieri cade sotto la spada di Rosmunda. Se l'accumulo di accidenti la discosta dalla pura forma tragica di Alfieri, l'impostazione libertaria permane limpida. Ecco come Narset si rivolge ad Amalchide: « [...] tu solo/ Puoi l'Italia, te stesso e noi dal giogo/ Sottrar del rio tiranno; e so che sola/ Val forza incontro a chi ripon suoi diritti/ Sol nella forza ». Compiuto il delitto, Amalchide sembra poi risvegliarsi da un brutto sogno e viene assalito dai rimorsi; ma Rosmunda, sua istigatrice, presenta ai soldati il nuovo sovrano e li incita a sostenere il suo trono. All'odio assoluto del personaggio alfieriano che va al di là del suo stesso oggetto e di una singola persona, Stefanini con una mossa drammaturgicamente interessante contrappone, in un finale dal suono derisorio, una riflessione sul potere, incarnato da un eroe macchiatosi di un delitto e roso da una coscienza infelice.

In quello stesso 1811 venne allestita a Genova un'altra tragedia di Stefanini, *Coriolano*, nella quale l'autore interpretò la « parte principale ». Anche in questo caso si sentiva l'ispirazione alfieriana, ma era evidente una decisa accentuazione dell'attualità politica. G.B. Spotorno registrò la tendenza: « unico forse dei moderni, serbato il costume e la storica verità degli antichi, seppe rappresentare sulle scene le opinioni che partivano allora il popolo genovese ». Nel testo, Coriolano e Sicinio, tribuno della plebe, ingaggiano un serrato dibattito intorno ai diritti dei patrizi e dei plebei; il che è un neppur tanto velato riferimento alle divisioni tra aristocratici e democratici dei tempi di Stefanini. *Coriolano* ha vari pregi: un dialogo scorrevole e spedito, risvolti problematici nel protagonista, robusta versificazione. Difetta invece la costruzione, perché vi sono troppe indulgenze verso digressioni dialettiche e prolissi ondeggiamenti del carattere. Ma il capo militare alleatosi ai nemici di Roma perché convinto che plebe e Senato romano gli abbiano

sottratto i meriti delle sue vittorie è davvero figura tragica, lacerata da una scelta che necessariamente porta alla rovina: da una parte il richiamo di madre e moglie e l'amor di patria, dall'altra l'orgoglio ferito e la parola data ai Volsci. E Stefanini con bella intuizione fa scendere la morte su di lui come la fine delle lotte e delle amarezze, la liberazione da una terribile angoscia, l'approdo alla sponda di pace.

Di tutt'altro tono l'ultima opera teatrale, *Il pazzo di Zurigo*, anch'essa presentata nel 1811, un anno prima della misteriosa uccisione dell'autore per mano di ignoti sicari a Levanto. In questa commedia attrae l'attenzione il tipo del protagonista, piuttosto anomalo: Enrico infatti, sconvolto dall'abbandono dell'amata, si comporta in maniera stravagante, quasi come un pazzo. In realtà è capace di ragionamenti talmente logici per spiegare il suo stato che viene il sospetto trattarsi di un finto matto. Stefanini pratica una feconda ambiguità, facendo intravedere nello squilibrato una sorta di simulatore, che si è creato un mondo suo per evadere da una ostile realtà. C'è una certa consonanza con l'eroe respinto dalla società, solo contro tutti, che annuncia una sensibilità nuova. Non a caso il «Nuovo anno teatrale» del 1823 notava come nella commedia «campeggi il genio romantico e come l'avventura rappresentata sia poco conforme al naturale». Purtroppo Stefanini non rinuncia alla sua mania per le digressioni, in particolare attraverso la sottolineatura dei personaggi secondari, cui affida il compito di vivacizzare l'ambiente con battute ingenue, proverbi e frasi colme di strafalcioni. La tavolozza di Stefanini comunque si dilata, anche se non riesce ad amalgamare i colori: da una parte c'è il recupero dell'Arlecchino della commedia dell'arte nel servo Slop sempre preoccupato di riempirsi la pancia, dall'altra il riverbero del dramma lacrimoso, quando i due amanti ritrovatisi decidono di suicidarsi insieme, ma vengono salvati dall'intervento provvidenziale degli amici.

Luigi Marchese. Commerciante nella vita di tutti i giorni, drammaturgo nei ritagli di tempo libero, Luigi Marchese (Genova, 1775-1834) riuscì a mettere insieme un considerevole *corpus* di testi, pubblicati in edizioni diverse a Genova, Venezia e Prato. Si occupò di lui anche Tommaseo, che elogiò soprattutto la probità dell'uomo. Ebbe la ventura di essere messo in scena da compagnie di rinomanza come la Raftopulo e la Reale Sarda.

I suoi esordi avvennero nel 1811, con due drammi «spettacolosi», *I sotterranei* e *I fondatori della Boemia*, nei quali è ravvisabile l'influenza di Avelloni e Federici. E al dramma sentimentale-romanzesco non rinunciò mai, semplicemente alternandolo, e talvolta contaminandolo, con la commedia

d'ispirazione goldoniana, nella quale volle riconoscersi più fedelmente. Ma il suo fu un goldonismo epidermico, inteso come adozione di una trama meno complicata, di un linguaggio semplice e di interni domestici. La realtà del suo tempo circola scarsamente, e a sprazzi, nei suoi copioni. In definitiva la sua produzione è povera di idee e poco attenta al costume contemporaneo, osservato di solito attraverso le lenti del senso comune.

Il primo successo gli giunse nel 1821 con *La Duchessa de Lavallière*, dove ripropose un personaggio già fatto conoscere da Alberto Nota e F.A. Bon.

Al dramma-romanzo si volse qualche anno dopo con *Chiara di Rosemberg* (1824), ove riprese una storia già resa assai popolare da libri e palcoscenici: le disavventure di una fanciulla che per non tradire il padre – poi risultato non essere tale – si lascia imputare un delitto non commesso e subisce il disprezzo dell'uomo che ama. Nel suo rifacimento Marchese sviluppò solo due momenti, la prigione e il tribunale, riducendo la componente romanzesca a favore della esaltazione delle virtù morali della protagonista. Difese anche la sua scelta, teorizzando l'importanza del « dramma di sentimento » per poter far presa sul pubblico desideroso di varie e forti emozioni, senza tuttavia accettare « passioni spinte all'estremo ». Su questo filone, l'anno dopo scrisse *Delitto e eroismo*, una vicenda simile a quella dei *Due sergenti*, dove c'è un carceriere che sulla parola ha lasciato tornare a casa temporaneamente un prigioniero che, differendosi il rientro, viene accusato da un malvagio bramoso di strappargli la moglie.

In anticipo su una commedia di Paolo Ferrari, in *Carlo Goldoni a Genova* (1825), Marchese sceneggiò un episodio della vita dello scrittore veneziano, quando soggiornando a Genova vi trovò moglie. Ma il tentativo di dare attendibilità al personaggio, riportando alla lettera, o quasi, intere pagine delle *Memorie* goldoniane, appare inerte.

Mano a mano la donna occupò più spazio nelle sue *pièces*. Essa infatti era un elemento di mediazione con la società, per poter realizzare una commedia di costumi, sia pure nella versione svirilizzata che si è detto.

La superiorità della figura femminile rispetto a quella maschile si riscontra nitidamente nella *Moglie generosa* (1826), dove un marito sviato dietro una vedova e caduto nelle grinfie di una banda di imbrogliatori è riportato alla virtù dalla moglie, che riesce a prevalere soprattutto grazie alla propria dolcezza e comprensione.

Il programma basato sulla semplificazione della struttura drammatica raramente viene rispettato da Marchese, che anzi, anche nei testi di ascen-

denza goldoniana, ricorre a scambi di persona, riconoscimenti subitanei, raggiri e colpi di scena. E allorché si attiene alla pittura di caratteri affolla le sue trame di personaggi privi di autonomia, quali parassiti, maldicenti, oziosi. Anche come moralista, i suoi limiti sono evidenti. Tuttavia nella *Prova rischiosa* (1820) rampogna lo stile di vita fatuo e senza ideali della nobiltà del tempo. Nell'*Equivoco*, testo per la scrittura del quale evitò l'uso della consonante «erre», un personaggio proclama: «Io penso che l'unione coniugale sia fondata sull'uguaglianza». Se in *Diana di Poitiers* si replica, tra equivoci e calunnie, la celebrazione della fedeltà coniugale, questa volta tenuta da Francesco I, che concede la grazia allo sposo della sua favorita sospettato di tradimento, in *Nessun uomo*, dove il gineceo è diviso tra faultrici delle idee nuove e conservatrici che «fanno guerra al sesso mascolino», si ammonisce che «bigottismo e impostura sono sinonimi».

I tratti della drammaturgia di Marchese sono bene compendati nella sua ultima commedia, *Madama Scarron* (1826), in cui la protagonista finge di accettare la corte di un amico del marito, per fargli poi ritrovare tra le braccia, durante un convegno notturno, la propria moglie. La solidarietà femminile qui è messa al servizio di una lezione morale, che trova però condimento in una miscela di inganni, beghe amorose, colpi di scena. Come già nel *Goldoni*, un letterato davvero esistito, Scarron, viene portato in scena, facendogli illustrare le sue idee artistiche. Marchese aveva bisogno spesso di appoggiarsi a trame note e personaggi conosciuti, che sperava di rivitalizzare con i modi semplici della commedia, «il vero e unico genere da cui si possa derivare una solida, universale validità». Ma la sua costanza in questo senso era molto inferiore a quella dei suoi esemplari eroi.

Agostino Pendola. Tra il 1822 e il 1823, Agostino Pendola (Genova, 1802-1834) pubblicò alcune opere teatrali che rivelano una personalità di autore eclettica. Si riconosce in lui una chiara attitudine a introdurre elementi sentimentali e romanzeschi dentro gli stampi dei «generi» più disparati (dalla tragedia alla commedia, al melodramma). È indubbia l'influenza del repertorio francese, con l'immane allegato di fanciulle tenere e ingenuie, di cattivi che simulano e minacciano, di innamorati leali e coraggiosi. In questo quadro, acquista risalto la notizia che nel 1825 egli traesse una *pièce* dal romanzo di Walter Scott, *La promessa sposa di Ravenswood*.

La sua opera più conosciuta è *Maria Stuarda* (1822), nella quale, senza preoccuparsi delle omonime tragedie di Alfieri e Schiller, dà un ritratto non scontato della sventurata regina di Scozia e della sua antagonista Elisabetta.

Pendola tratteggia le due sovrane a chiaroscuro: Maria, che è una vittima perché mandata al patibolo dalla nemica, ha la colpa di aver eliminato il marito; Elisabetta, che si sbarazza della rivale, è consapevole dell'alto prezzo che deve pagare per conservare il potere e ne prova angoscia. Non si affrontano l'incarnazione del bene e del male, ma due donne che, per quanto fiere, sentono la tentazione della deriva. La Stuarda sembra volersi abbandonare al suo destino, come se con la morte potesse rimediare agli errori commessi e porre fine alle sue sofferenze; Elisabetta dal canto suo desidera quasi lasciare il trono che gronda sangue e avverte la vanità della sua lotta: «Odo il rimbombo delle ostili / Arme superbe, immensa turba veggio / D'armati. Ahi tutto è pianto, tutto è morte! / Io non mi sono più che poca polve, / che incoronato nulla! ».

Prevale invece la maniera nella commedia *Metilde* (1823), dove compare una giovane donna ostacolata nel coronamento del suo sogno d'amore dalle mene di un suo perfido pretendente sullo sfondo della guerra tra Spagna e Portogallo. I personaggi hanno scarso spessore, la storia è niente di più che un seguito di quinte. L'autore sembra interessato soprattutto a sceneggiare un incalzante rincorrersi di episodi, ma alla lunga l'azione si fa caotica.

Analoghi spunti di trama, inseriti però in un contesto borghese, sono sfruttati nella commedia *Inesperienza e inganno* (1823). Storie e personaggi sono schizzati alla brava, la componente romanzesca si espande attraverso artifici anche grossolani. Pendola declama che «l'impostura e la perfidia hanno credito nel gran mondo, ed intanto non viene rispettata l'innocenza», ma la sua non è critica radicata in una qualsiasi visione sociale o anche solo vibrante di profonda risonanza umana, bensì esclusivamente una tirata di repertorio.

La tendenza melodrammatica che era già reperibile in *Metilde*, si esplicita nel dramma per musica *Elisa di Montaltieri* (1823), dove ancora si coniugano amore contrastato e inganni dei malvagi per dividere una coppia di innamorati. A Pendola preme la raffigurazione di un amore assoluto mediante una cantabilità settecentesca, ma egli arriva a sporgersi talvolta verso l'intuizione già romantica dell'eroe tragico e solo.

Francesco Trucco. Le notizie sulla vita del sacerdote Francesco Trucco sono alquanto lacunose. Come drammaturgo è attivo negli anni Venti, attingendo spesso personaggi e temi alla cultura classica, ma non precludendosi inquietudini e umori romantici.

La sua prima opera, la tragedia *Palamede*, scritta a quindici anni e messa in scena nel 1821, ottenne le lodi di Byron, che assistette alla rappresentazione. Più ancora del personaggio citato nel titolo, protagonista è Ulisse, una specie di grandioso genio del male, che per possedere Eurimede ne fa ingiustamente condannare a morte il marito da Agamennone, capo dell'esercito greco accampato sotto Troia. Il finale smorza il titanismo di Ulisse in una tremante interrogazione sulla propria sorte – dopo il compimento del delitto – che lascia moralisticamente presagire un prossimo castigo del cielo. Una nota più distinta echeggia nell'invettiva che Aiace, amico di Palamede, scaglia contro il potere, per sua natura fonte di corruzione, sia esso gestito dai capi militari sia dai sacerdoti. Meno scontati anche gli accenti di pessimismo esistenziale cui si abbandona Palamede in attesa della sentenza definitiva: « [...] Divora il tempo / Tutto quaggiù, siam poca polve. Io sento / che al mio fin m'avvicino, eppur non posso / Intrepido affrontarlo; perché mai / Darci amor tanto per la vita, o Numi / Se non durevol era? ».

La protesta contro le prevaricazioni di una religione usata come mezzo di asservimento si amplifica in *Penteo* (1823), tragedia sulla misera sorte del re di Tebe che si rifiuta di immolare la promessa sposa come richiesto dal gran sacerdote Onomarco, amante respinto della donna. Contro il malcapitato, aizzati dall'impostore, si volgono il popolo agevolmente manipolato e la madre Agave in preda a cieco furore mistico. Quasi spaventato dalla portata del suo discorso, Trucco in una introduzione al testo precisa che il suo è un attacco solo ai culti pagani. Resta il fatto che la religione viene equiparata alla superstizione e che i suoi ministri sono raffigurati come malfattori amorali e senza scrupoli.

L'autorità è presa di mira anche in *Jacopo Ortis* (1823), riduzione del romanzo epistolare di Foscolo. La figura del padre, che vieta a Teresa ogni legame con Jacopo, nel testo di Trucco assume notevole rilievo. Alla vicenda viene conferito un tono e un andamento da narrazione d'appendice, là dove Odoardo si mostra disposto a eliminare il rivale Jacopo in ogni modo pur di avere la mano di Teresa. La fanciulla asseconda il volere del genitore, ma si scioglie in sospiri e rimpianti che offrono qualche tocco di flebile romanticismo. Così più nulla può impedire a Ortis, « genio fervido e cuore sensibile », di gettarsi in un burrone, dopo essersi trafitto il petto. Il protagonista si esprime a lungo attraverso soliloqui, monologhi e pensieri che rallentano l'azione. Trucco non vorrebbe rinunciare ai motivi più autenticamente foscoliani, ma non riesce a dar loro vibrazioni esistenziali o metafisiche.

Nicola Medoni. L'arco di tempo entro cui si svolse la sua vita, richiederebbe una collocazione di Nicola Medoni (Genova, 1803-1881) in una sezione diversa da quella del primo Ottocento. Ma quasi tutta la sua esperienza di drammaturgo si consumò nel primo trentennio del secolo, assorbendo i modi e le tendenze teatrali prevalenti in quel periodo.

L'attività di Medoni, tuttavia, non si può circoscrivere alla pagina scritta. Nel 1816, non resistendo al richiamo del palcoscenico, entrò in una compagnia che operava a Milano. Da allora cominciò la professione di «comico», che lo vide scritturato come primo attore nella formazione del genovese Luigi Favre, poi capocomico di una propria compagnia e infine, nel 1829, nella Reale Sarda.

Nel frattempo la lista dei suoi testi, dalla precocissima tragedia *Uggero il danese*, dedicata nel 1815 a Gerolamo Serra, si era andata allungando: *Acabbo* (1816), *Ubaldo ossia Tradimento e pena* (1817), *Dirce* (1818), *Dionisio* (1819), *Cristoforo Colombo alla corte di Ferdinando I* e *Cleope e Pero ovvero La pace fra gli Indiani e i Macedoni* (1820), *Calipso* (1825) e *Adele* (1829).

A lui si deve nel 1832 la fondazione a Genova del Teatro Diurno. Nella città natale, Medoni si trattenne due anni, durante i quali compose *Psammi re d'Egitto* e *Ipernestra ovvero Le Danaidi* (1832). Soggiornò a lungo per ragioni di lavoro a Livorno e a Ancona, e nel 1847 si trasferì in Svizzera. Fondò a Torino una scuola di recitazione, poi rientrò a Genova, riprendendo a recitare al S. Agostino. Nel 1852 aprì un nuovo teatro, il Colombo. Poi andò a dirigere una sala a Bra, rientrò a Genova e rilevò il S. Agostino, da lui ristrutturato col nome di Nazionale.

Autore di sei novelle in rima, alla drammaturgia diede anche la tragedia *Claudia Dorley* – pubblicata nel 1873 ma composta in anni precedenti – nella quale svolse una storia d'amore conclusa dalla morte volontaria dell'eroina e del suo innamorato, con profusione di effetti patetici ma scarsa originalità.

Più stimolato dal mestiere che dall'ispirazione, Medoni con disinvoltura passò da un genere all'altro, dall'imitazione dell'*Aristodemo* del Monti in *Dirce* alla sceneggiatura di uno scandalo di attualità in *Adele*.

2. Intorno all'Unità

Nei decenni centrali del secolo a Genova si manifesta un inusitato fervore teatrale.

L'opera lirica gode la maggiore popolarità presso il pubblico, ma anche lo spettacolo drammatico vive una buona stagione. Lo prova la proliferazione

delle sale. Tra il 1852 e il 1855 si aprono Colombo, Apollo, Paganini e Andrea Doria, che vanno ad aggiungersi a molti dei locali già attivi dal periodo precedente.

La stampa registra questo interesse. Sulla « Gazzetta di Genova » e sul « Corriere Mercantile » le « appendici » riservate a recensire le rappresentazioni diventano rubriche regolari. Tra i cronisti, si distingue Domenico Botto per la ragionata puntualità delle analisi. Anche i drammaturghi collaborano a vari fogli, con riflessioni, critiche e discussioni.

D'Aste, Giacometti, Chiossone, Alizeri, Canale e Celesia si frequentano, si scambiano idee, partecipano di una stessa visione del teatro come strumento per migliorare la società. Il clima generale è dato dall'affermazione della commedia di costume, che assume decisamente intenti didattici indirizzati alla diffusione di modelli morali e di comportamento. Ovviamente anche il dramma storico e la tragedia sono « generi » che trovano cultori, ma il loro apporto al panorama nazionale è relativo.

L'epopea risorgimentale non è celebrata direttamente, ma trova riscontri prima nei moniti patriottici lanciati dalle composizioni ispirate a eventi del passato (D'Aste, Celesia, Canale) e poi nello sforzo di forgiare una nuova coscienza civile attraverso una produzione tendenzialmente più realistica. Ma già con Barrili i sintomi della crisi di quel mondo sono evidenti.

Ippolito d'Aste. Professore di calligrafia e direttore del collegio che portò il suo nome, Ippolito D'Aste (Recco, 1809 - Genova, 1866), si adoperò, tra il 1848 e il '49, per i patrioti fuorusciti, assecondando i suoi sentimenti liberali. Per le sue idee, nel 1856, a Firenze, venne arrestato dalla polizia del granduca Leopoldo II e subì una breve incarcerazione. A casa sua si teneva un salotto vivace quanto quello del marchese Di Negro, che era suo amico. Intrattenne relazioni con Dumas padre, G.B. Niccolini, Niccolò Tommaseo, Goffredo Mameli. Ebbe anche contatti con Mazzini attraverso Rosolino Pilo. Col tempo abbandonò le posizioni più radicali e nel periodo in cui si compì l'Unità si ritrasse deluso dalla politica, rifugiandosi in un generico scetticismo.

Rispetto agli amici Chiossone e Giacometti, D'Aste privilegiò il genere tragico, come Alizeri, direttore dell'« Espero », cui collaborò. Ammirava il teatro alfieriano, ma ibridò quel modello con suggestioni ricavate dal dramma romantico. Nel periodo cruciale del Risorgimento, la sua maniera ottenne ampi consensi. Per farsi banditore dei più elevati valori morali, finì con l'indulgere eccessivamente al discorso sentenzioso. Trovò la sua materia nella storia

– soprattutto sacra e romana, ma anche medievale – ai cui personaggi affidò spesso il compito di esortare gli Italiani alla riscossa contro lo straniero. Strinse amicizia con gli attori Gustavo Modena e Tommaso Salvini, per i quali compose alcuni lavori. Questa collaborazione influenzò la sua produzione, determinandone o accentuandone certe caratteristiche. L'afflato libertario di Spartaco è sicuramente da riportare alle richieste, implicite o esplicite, di Modena. La creazione di personaggi statuari e grandiosi come Sansone e Mosè risente certamente della prestantza fisica di Salvini e del suo portamento maestoso.

D'Aste ottenne il primo importante successo nel 1843, con la rappresentazione a Genova di *Luchino Visconti*. Il perno attorno al quale ruota l'azione è Isabella Fieschi, moglie di Luchino ma innamorata di Ugolino Gonzaga. Il testo vibra di pathos romantico, eloquentemente sintetizzato da una battuta di Isabella: «Chi ardirà dar legge al mio cuore?». Nelle trame sentimentali, però, è diluito anche un contenuto politico. La transizione dal tiranno ai successori, lungi dal costituire la fine dei soprusi, è solo un momento in cui riesce a legittimarsi una forza più efficace ma non meno cinica.

Una tematica per alcuni versi simile è toccata da *Gian Luigi del Fiesco*, tragedia rappresentata nel 1844. Nell'ottica di D'Aste il conte di Lavagna non è quell'ambizioso avventuriero che asserve tutto al suo desiderio di grandezza già raffigurato da Schiller, ma un eroe che coltiva un generoso sogno di libertà. Anche qui la politica si confonde con l'amore, dando spazio a elementari impulsi psicologici e passionali. Lo scontro di Fieschi con Giannettino Doria è provocato anche dal tentativo che questi fa di portargli via la moglie. E il repubblicano Verrina sembra partecipare al complotto perché ha un conto da pareggiare con Giannettino che gli ha sedotto la sorella. L'instaurazione di una giustizia pubblica deve essere preceduta da una sorta di purificazione morale nei rapporti privati. Il disegno dell'azione è sfuocato, perché D'Aste s'ingarbuglia nei due fili della sua storia, moltiplicando episodi e personaggi. Scostatosi da Schiller nella raffigurazione del carattere del protagonista, lo scrittore genovese ne recupera tuttavia un fondamentale principio:

«L'eroe politico potrà riuscire tanto meno un buon soggetto scenico, quanto più si spoglierà del suo carattere umano per essere essenzialmente un eroe politico».

Bianca di Borbone (1847) ci riconduce alla formula degli intrighi dinastici e degli inganni di corte, in questo caso castigliana.

La contaminazione, presente in quest'opera, tra intreccio amoroso e storia politica con la conclusiva soluzione del suicidio, venne da Ippolito

D'Aste riproposta nella *Lucrezia de' Mazzanti*, messa in scena dalla Reale Sarda. Di ambientazione rinascimentale, contiene allusioni critiche che diventano un attacco esplicito al papato in un passo in cui Lucrezia ricorda le dottrine del Savonarola e ne compiangi la crudele sorte sul rogo. La tragedia provocò violente proteste da parte del giornale «Il cattolico», in cui si sostenne che l'autore «profittava degli sconvolgimenti che contristavano la patria da due anni» trattando argomenti «eccitanti al disonore e alla insubordinazione» e suscitando nel finale «sentimenti immorali».

Quando nel 1852 suggerì lo spunto di *Spartaco* a D'Aste, Gustavo Modena era ancora sottomesso al fascino di una recente lettura dei *Mystères du peuple* di Sue. Egli pensava a una storia di grande evidenza popolare e di forti emozioni, a un «carattere schietto, irto, primitivo», «tratteggiato alla Michelangelo». D'Aste gli scodellò un eroe fasciato negli endecasillabi, una vicenda raccontata con stile magniloquente e aulico.

Se *Spartaco*, campione della libertà, metteva in discussione uno Stato ingiusto, anche con la rivolta, *Codro* (1856) in prospettiva più moderata è l'omaggio a una idea di monarchia capace di sacrificare se stessa per il bene comune. Codro, re degli Ateniesi, si fa togliere la vita dagli Eraclidi con l'inganno perché un oracolo aveva predetto che questi avrebbero sconfitto Atene solo se non ne avessero ucciso il sovrano. Il modello alfieriano qui agisce nell'accentramento del dramma in una personalità eccezionale, portata a spingere al limite estremo, con l'esaltazione di un io assoluto, un'azione. Il destino che attende Codro è crudele, ma il protagonista anziché contrastarlo se ne fa padrone col decidere la propria morte. In filigrana si può leggere l'allusione al passaggio da un regime politico a un altro come risultato della eroica forzatura di un singolo, e si tratta di un segno di tempi.

Parecchi lavori nacquero dalla collaborazione con Salvini. Dopo *Abimelech* (1859), D'Aste scrisse per lui una trilogia formata da *Sansone* (1861), *I martiri* (1863) e *Mosè* (1866). L'attore, come documenta una fitta corrispondenza, si profuse in suggerimenti e correzioni a più riprese.

Sansone turbò la censura pontificia, che vi ravvisò allusioni a Napoleone III e colse nel crollo del tempio un riferimento alla caduta del potere temporale. In realtà D'Aste tentò, sollecitato da Salvini, di rivisitare la Bibbia con uno sguardo «umano». Dalila venne trasformata in una cortigiana capace di nobili trasporti e Sansone in una specie di atleta. La donna conquista l'amante – che rivela una inaspettata debolezza nella sua maschile vanità – narrando con melodioso canto le gesta dell'eroe. D'Aste fa fluire erudizione

antiquaria, brividi di modeste trasgressioni e voglia di esotismo in un salotto borghese ingigantito e camuffato dal sogno.

Nei *Martiri* il controllo di Salvini si allentò e d'Aste si abbandonò a preoccupazioni troppo letterarie. I personaggi parlano in poesia, la ricostruzione storica è esteriore. D'Aste lo definì un « lavoro di affetti e di cuore », ma la vita intima dei personaggi è sviluppata in modo carente. La figura più persuasiva è Cimodocea, una cristiana che lotta con le credenze dei suoi anni infantili.

Il sacrificio dei Cristiani venne affrontato anche in *Epicari e Nerone* (1863), scritto per Adelaide Ristori. La poetessa di origine greca Epicari, imprigionata per un complotto contro Nerone, riconosce in carcere la figlia Maria, convertita al cristianesimo, e alla fine si uccide per non tradire i congiurati. Sugli appelli contro l'assolutismo e l'intolleranza, che pure nel testo sono presenti, prevale l'intreccio (casi fortuiti, coincidenze, colpi di scena). D'Aste ormai sembra versare nell'involucro della tragedia con ambizioni politiche sempre più un contenuto di affetti privati. Il connubio con Salvini significò per D'Aste un ridimensionamento del sublime e una inclinazione verso temi più borghesi. Nel complesso l'intesa funzionò, perché vi sottostava la convergenza verso un identico obiettivo: la creazione di un personaggio fuori dall'ordinario, portatore di valori esemplari. Salvini tendeva a tirare in una direzione più prosastica i contenuti del copione, perché poi col suo stile sostenuto e la statuaria personalità riteneva di poterli rivestire di solennità; D'Aste, avendo a disposizione un interprete di così imponente presenza scenica, si sentiva incoraggiato a lanciarsi in una più temeraria adozione di una forma poetica. Così quando scrisse *Mosè*, il drammaturgo si peritò di non umanizzare troppo la figura del legislatore del popolo ebraico, insistendo invece sulla sua natura di profeta, perché sentiva incombere il pericolo di farne una versione anticipata di Cavour e di Mazzini. D'Aste con questo testo si congedò dal teatro. Aveva ormai capovolto il suo atteggiamento verso il rapporto tra politica e scena rispetto a qualche anno prima, quando si impegnava a rievocare il passato per poter parlare del presente. Quel presente a poco a poco gli si era fatto oscuro e estraneo.

Michele Giuseppe Canale e Emanuele Ceesia. Il teatro romantico chiamò a sé anche Michele Giuseppe Canale (Genova, 1808-1890), mazziniano negli anni Trenta, poi convertitosi alla monarchia sabauda. Una giovanile esercitazione letteraria sembra *La battaglia di Montaperti* (1836), dove l'adesione all'affiorante moda del dramma storico è troppo passiva: il colore locale (le

lotte tra Guelfi e Ghibellini nella Toscana del Duecento) non riscatta l'armamentario noto degli amanti ardenti quanto sventurati, dello scellerato traditore, del giusto soccombente. Ma la tragedia *Simonino Boccanegra* (1833), dove pur ritorna la lotta tra fazioni, questa volta nella Genova del Trecento, per quanto anteriore esibisce una più matura costruzione. L'intento dell'autore è «raccogliere e porre in scena un'epoca», non «un fatto isolato e breve»: e cioè «la mutazione dell'aristocrazia in democrazia, lo stabilimento del governo popolare». La struttura del testo trascura le regole aristoteliche, perché «la tragedia deve uscir dalla camera del potente, e farsi in piazza». E la materia non proviene dalla storia greca o romana, ma da quella municipale, secondo una precisa visione politica:

«Se noi per dar lustro a un personaggio s'ostineremo a vestirlo di un nome regio, antico o qualunque altro stimiamo più grande, farem vedere noi aver sempre bisogno di ripeter da quelli un ornamento assoluto, né il popolare poter esser chiaro senza un nome patrizio o monarchico, cioè senza fregiarsi d'una particella d'aristocrazia o monarchia».

Opera più adatta alla lettura che alla scena, turgida di patriottismo, ben testimonia l'inclinazione di Canale alle ricerche erudite sulle vicende della sua terra. L'alto voltaggio retorico però non riesce a occultare il fondamentale ristagno dell'azione. Più che la concitazione dei toni, non sufficiente a dare energia drammatica a una eccessiva preoccupazione di illustrare le memorie locali, importa notare l'efficace uso di una prospettiva variabile, che, in una serie consecutiva di affrontamenti diretti, relativizza i personaggi, ora generosi ora meschini, ora onesti ora sleali, a seconda degli interlocutori.

Un vigoroso sentimento patriottico percorre anche la tragedia *Paolo da Novi*, che Emanuele Celesia (Finale, 1821 - Genova, 1889) pubblicò nel 1876. La rievocazione della rivolta dei genovesi contro Luigi XII, nel 1507, trova compendio in una battuta detta da un marinaio: «Chi può l'ire affrenar dell'irruente / Popolo allor che libertà l'infiamma?». Lo scrittore ligure è attento ad articolare la dialettica delle forze coinvolte in quel drammatico episodio storico: i nobili tradiscono per odio alla «vil feccia», il cardinale Fregoso portavoce di Giulio II richiama tutti all'unità, Paolo mette in guardia da possibili esiti assolutisti della sollevazione («La legge imperi, e coronato schiavo / S'atterri il doge al popol re»). Il testo, dunque, non è incentrato sull'eroe individuale. Nel prologo, è protagonista la plebe, che, in un incalzante susseguirsi di fatti e di stati d'animo, si prepara a insorgere. E in genere, fuori scena, fa sempre sentire il suo tumultuoso ribollire di vita e di passioni. Il romanticismo di Celesia non si accontenta tuttavia del contenuto politico,

ma esige un intreccio sentimentale. Così Paolo, oltre a essere vittima dello sfortunato disegno di creare uno Stato più giusto, è anche un innamorato infelice, perché ha vanamente riposto il suo cuore in Tomasina Spinola, la quale a sua volta si consuma d'amore, fino a morire, per Luigi XII.

Davide Chiossone. Sono vari gli interessi, culturali e sociali, coltivati da Davide Chiossone (Genova, 1820-1873). E gli valsero una solida reputazione presso i concittadini. Ma la sua attività di drammaturgo ebbe una decisa preminenza, consentendogli una carriera d'autore tutt'altro che episodica e casuale.

Laureatosi in medicina nel 1845, già prima di intraprendere la professione iniziò a collaborare a «L'Espero» e a «Mondo Illustrato», con interventi su temi come gli asili infantili e la necessità a Genova di una Cassa di Risparmio. Nel 1847 scrisse due canti biblici rispettivamente indirizzati a Pio IX e a Carlo Alberto, nei quali invocava un sostegno alla causa italiana. Fu nel 1850 tra i fondatori del comitato di soccorso per l'immigrazione italiana e si impegnò nuovamente nel 1859 in quello per i feriti della guerra. Divenuto nel 1865 assessore municipale all'igiene, nel frattempo aveva atteso con tenacia ai suoi interessi letterari, componendo tra il 1841 e il 1858 varie poesie che celebrano russoianamente la vita semplice e l'amore per la natura. Oltre alle prose di *Scene di famiglia* (1858), pubblicò uno studio critico (*Ugo Foscolo*, Firenze, 1871) e una serie di bozzetti letterari (*Cari estinti*, Firenze, 1873).

Le idee teatrali di Chiossone sono già formulate in maniera definitiva su «L'Espero» del 1842:

« Il teatro è la scuola del popolo – in esso trova il libro che gli addita la virtù, e gli insegna a rifuggire dal vizio; in esso può ingentilire la mente e il cuore. Né i precetti che ivi può imparare sono per esso esclusivi; il ricco e il colto può al teatro rinvenire sani esempi e incitamenti sublimi ».

In alcuni articoli si schierò contro il predominio delle opere straniere, specie francesi, accusate di proporre spesso «frivolezze scipite e drammi turpemente mostruosi». In un altro scritto compendì le sue opinioni sulla «tragica declamazione», auspicando una recitazione più naturale, come gli sembrava attuata dal grande attore Gustavo Modena, che fu suo committente e suo corrispondente epistolare. La produzione drammaturgica di Chiossone si qualifica dal punto di vista ideologico secondo un programma coerente e organico. Con consapevolezza l'autore genovese mira a divulgare modelli di comportamento ispirati a una limpida gerarchia di valori, nella

quale si riconosce una borghesia ancora vicina a una matrice popolare, laboriosa, sprezzante verso l'imperio del denaro, attratta da un idealismo fattivo. Il primo lavoro drammatico degno di attenzione è *La figlia di un corso*, probabilmente scritta nel 1834, definita dallo stesso autore «un quadretto di famiglia, una semplice scena di vita intima, in cui campeggia, sopra ogni altro affetto, l'amore con tutti i suoi dolori, e la virtù con tutti i suoi sacrifici».

Adriano abbandona Carlotta e in America ne sposa la sorella, di cui si erano perse le tracce. Al ritorno dei due, Carlotta convince al perdono il vendicativo padre, mentendo sul suo immutato amore per l'antico fidanzato. L'impianto dell'opera appare ancora tributario dei moduli del dramma romanzesco, con il ricorso a casi accidentali e finte identità. Il tono è tenuto spesso sopra le righe con gusto melodrammatico sia nei risvolti sentimentali della figura della protagonista sia nella caratterizzazione violenta del suo vecchio padre. Ancora acerbo come creatore di personaggi, Chiossone sembra rifugiarsi spesso nel tipo che incarna in modo totalizzante una passione. Così, puntando sui contrasti piuttosto che sulle sfumature e sulla dialettica interna dei personaggi, egli è portato a collocare i suoi eroi in uno spazio costituito da affrontamenti diretti, in cui le ragioni degli uni cozzano perentoriamente con quelle degli altri.

La virtù silenziosamente sacrificata rimanda a un ideale femminile calato in una dimensione di abnegazione e di accettazione rassegnata di un ruolo subalterno. Ben presto però lo schema romantico dell'eroina infelice relegata nello spazio della sofferenza generosa ma muta viene da Chiossone arricchito in una più significativa contrapposizione tra le ragioni del cuore e quelle della società. Alieno dal conferire a quella dicotomia una valenza polemica, l'autore genovese colloca il dissidio dentro un orizzonte moralistico che unifica l'opinione dei cittadini onesti e disposti alla solidarietà.

La prima prova in questa direzione è *La sorella del cieco* (1846), che espone le molteplici tribolazioni di una giovane donna. Un fato ostile si accanisce sulla povera Gabriella, aspirante pittrice: sorella di un cieco, figlia di un suicida, viene abbandonata dal fidanzato Odoardo che insegue un matrimonio di interesse. Alla fine uno zio cinico e ricco verrà riconosciuto come la causa delle molte disgrazie della famiglia e Odoardo si redimerà.

La ricerca della ricchezza è qui biasimata come fonte di corruzione della società. Non a caso il perfido zio dice: «Io non amo la vita, amo il denaro». Odoardo è traviato da questa rincorsa al benessere materiale, che tuttavia emana un richiamo irresistibile: «Si è desta qua dentro una voce che

io non avevo mai udita, ed è tale che mi trascina e mi fa dimentico di tutto ». Bisogna appellarsi alle più nobili risorse interiori per rimanere indenni da questa generale resa alle lusinghe del successo:

«GABRIELLA Il mio onore - mercanzia che voi altri ricchi pagate coll'oro, ma che il povero apprezza e si vergogna di vendere ».

Il messaggio dell'autore è affidato al personaggio femminile, che gode nel teatro di Chiossone un rilievo particolare. E del resto lo scrittore più volte sulle pagine dell'«Espero» si fece portatore di una ideologia di forte valorizzazione della donna, rivendicando per essa il diritto a una seria educazione e istruzione. In una società prona davanti alla forza del denaro, egli sottolinea i meriti delle figure meno integrate: la donna e l'artista. In Gabriella, innamorata risoluta e pittrice valente, i due ruoli coesistono, così che alla fine è lei a risultare vittoriosa, riconquistando il proprio uomo e trovando contemporaneamente un plauso pubblico al suo talento.

Artista è pure Emilia, protagonista della *Suonatrice d'arpa* (1848), che tra l'amore del mulatto Domingo e il denaro di un ricco pretendente, sceglie il secondo per aiutare economicamente il padre, minacciato da un fallimento. Ancora una volta Chiossone declina il tema del conflitto tra amore e denaro. C'è una ferrea norma che governa la società, come nota Leopoldo, padre di Emilia: «L'uomo inebbiato dall'oro trova facilmente chi gli stende la mano, ma l'infelice che cade rinviene raramente un sostegno ». Anziché la rivolta, prevale in Emilia l'etica del sacrificio. Così la liberazione viene dall'esterno, da un evento inatteso: lo smascheramento accidentale del cattivo e l'agnizione finale. La macchina teatrale sopperisce alla carenza di elaborazione drammaturgica. La tesi ideologica che il testo veicola però si fa bina e Chiossone sembra anticipare la polemica contro lo schiavismo di Harriet Beecher Stowe:

«DOMINGO Sì, io sono uno schiavo. Mia madre fu una di quelle disgraziate vittime che l'esosa cupidigia dell'uomo strappa alla terra nativa, alla propria famiglia, e, con brutalità senza pari, trasporta in altri suoli, che devono bagnare col sudor della fronte e fertilizzare con le braccia ».

L'individuo non può dispiegare appieno la sua umanità, perché ostacolato da un fato che assume le sembianze di una inflessibile legge economica. Sottoposto a trazioni tanto contrastanti, l'io facilmente si scinde. I personaggi di Chiossone hanno frequentemente duplice la personalità. Accanto a coloro che si sono rifatti una vita lontano da casa o hanno assunto identità fittizie per nascondere un infamante passato secondo gli schemi corrivi di

una drammaturgia popolare di forte impatto emotivo, ci sono i personaggi impossibilitati a essere se stessi, che, per fronteggiare l'insostenibile pressione di una pervasiva dittatura del denaro, si costruiscono una maschera con la quale si aggirano come clandestini nella società. Emilia, per esempio, è costretta a dire, contro ciò che fermamente crede, che la monotonia dell'amore annoia e annulla il talento e che la sua carriera richiede maggior mondanità di quanto la modesta condizione del suo innamorato possa offrirle. Ma poi con se stessa deve scoprire il gioco:

«EMILIA (*Siede pensierosa*). La regina della festa! Chi non può penetrare nell'anima mia, chi non può scorgere ferite, dica pure che sarò la regina della festa. Ma io, io che so quale m'è il prender parte ai tripudi, alle gioie, allorché abbiamo dinanzi un funesto avvenire. Tornato Domingo, io volevo palesare a Giovanni l'affetto che porto al giovane infelice e torre dal cuore del ricco ogni speranza a mio riguardo; ma ora che debbo impetrare un soccorso per mio padre è d'uopo dissimulare e mentire. Mentire!... Oh, quanto costa! ».

Cuore e denaro (sarà anche il titolo di un dramma del 1856) non sono conciliabili nell'ottica di Chiossone; o per meglio dire lo sono in una dimensione dichiaratamente teatrale, per l'intervento di qualche benefico *deus ex machina*, che assume aspetti diversi. Ma il lieto fine non è sufficiente a cancellare il disagio di quelle personalità crepate, di quelle fanciulle torturate, di quegli esseri forzatamente doppi, perché quelle vittime portano con sé un eccesso di sofferenza che l'artificio drammaturgico non riassorbe completamente. Chiossone non è un antagonista della società che si viene consolidando ai suoi tempi, ma non è nemmeno un ottuso conformista che esalta acriticamente l'esistente. I suoi borghesi, per quanto più liberi dai convenzionalismi vuoti degli aristocratici, si trascinano appresso malesseri, distonie e insicurezze, nella specie di fatali segreti, fino a un certo punto esorcizzabili.

Questa interessante sensibilità verso le contraddizioni del personaggio, Chiossone ha modo di approfondirla e riprenderla in altri drammi.

In *Cuor di marinaio* (1857) il paradigma della fanciulla che si batte contro le ingiustizie della società viene accantonato temporaneamente, perché il personaggio femminile si scontra con il desiderio di vendetta dell'ammiraglio Daniele verso il genero vizioso e indegno, tornato pentito per riprendere con sé la figlia Sofia, ignara nipote e affettuosa governante del vecchio. Chiossone sembra restringere la visuale da uno spazio sociale ampio a un orizzonte più domestico, nel quale sono messi in questione principi più privati. L'operazione tuttavia non è grossolana, perché lo scrit-

tore scavalca i limiti della celebrazione perbenista e formale dell'onore, secondo le regole del dominante spirito borghese. Al nonno infatti, che per placare i suoi fantasmi d'onore rischia di ucciderle il padre e renderla orfana, Sofia con veemenza replica:

«SOFIA Vendicare l'onore? L'onore!... L'onore! Per questa bugiarda parola che maschera tante ingiustizie, volete voi troncare la vita di un padre che con patimenti infiniti ha espiato i falli di gioventù. Dio perdona, e voi altri uccidete per il piacere di uccidere? Sia maledetto questo falso onore che crede di purificarsi nel sangue; sia maledetto questo scellerato coraggio di cui andate superbi; è il coraggio di Caino, è lo stupido gioco della barbarie ».

Chiossone iscrive questo moderato revisionismo della tavola dei valori nei rapporti interpersonali in una convalida dell'istituto familiare. Così il reprobato o colui che ha sbagliato, anche se si è sinceramente ravveduto, viene punito o si punisce da sé con l'allontanamento dalla famiglia, sottoposto a una dura forma di espiatione per chi, come Chiossone, considera il nucleo familiare la cellula primaria di una società sana. Ma il dramma riesce ancora a sottrarsi all'appiattimento dell'ottimismo costruttivo con la ripresa del tema della maschera. Questa volta è il vecchio ammiraglio che si incarica di far squillare la nota dissonante, in un colloquio con la nipote:

« DANIELE Quando ti dico che sto bene ... (*Sospirando*). Sto male.

SOFIA Io me n'ero accorta; voi non potete mentire.

DANIELE Peggio per me; saper mentire significa saper vivere. (*Passeggia agitato*).

SOFIA Questa dottrina così desolante non è la vostra.

DANIELE È la dottrina del novantanove sopra cento. La maschera è l'insegna, il simbolo della società. Togli la maschera alla maggior parte degli uomini, che cosa ti resta? Un serraglio di belve.

SOFIA Io conobbi tanti uomini onesti e generosi che ...

DANIELE Ma hai tolto loro la maschera? Ne ho conosciuto anch'io tanti ... in abito da galantuomo ... ed erano vipere, coccodrilli, aspidi ».

Alla vigilia di trionfali avvenimenti che avrebbero sparso intorno un illimitato consenso legittimando la convinzione di una inarrestabile marcia verso la realizzazione di sorti sempre più luminose, Chiossone sente una minaccia che esprime con reattività immediata. Non è ancora la denuncia contro i moderni tartufi, ma l'insinuazione che nella convivenza degli individui sopravvivano lacerazioni non ricomposte.

Una misura più precisa di critica si trova invece nel *Libro dei ricordi* (1860). In una struttura di commedia goldoniana, Chiossone vuol mostrare

come una buona moglie possa redimere un giovane marito, scioperato e ribaldo, che naufraga nei debiti contratti al gioco. Lezioncina nitida, forse anche troppo nella sua articolazione dimostrativa, che qualcuno ha trovato un vertice nella produzione del drammaturgo. In realtà l'azione gira su se stessa, è prevedibile e ripetitiva, né a scuoterla è adatta la figura della protagonista, remissiva oltre ogni ragionevolezza, anche se poi, come vuole la morale della favola, essa verrà premiata, riuscendo a riportare, col solo esempio della sua dolcezza e generosità, lo scapestrato coniuge sulla retta via. Più viva, invece, la figura di un giornalista nel quale Chiossonne riverbera il tema della maschera, rappresentando, in termini derisori, un tipo di voltagabbana pronto a scrivere contemporaneamente su tre fogli di orientamento diverso, per poter stare in ogni caso dalla parte di chi vince.

Il merito maggiore della commedia è nell'adozione di una struttura lineare, meno complicata da forzature romanzesche e più affidata allo svolgimento libero del dialogo. Questa stessa propensione ad attivare la progressione comica attraverso lo scambio agile e brillante di battute, con l'aggiunta di un sapiente taglio delle scene e di una più attenta caratterizzazione dell'ambiente e di una maggiore interazione tra questo e i personaggi, si ritrovano nella *Torre di Babele* (1862). Chiossonne tuttavia non è autore che si accontenti di innescare un congegno drammatico fine a se stesso, preso com'è dal compito morale che assegna al teatro. Ed ecco allora che i vari fattori del gioco scenico – i tempi giusti nel distribuire entrate e uscite dei personaggi, l'ammiccamento ai doppi sensi, la sfasatura tra ciò che il personaggio vuol credere di essere e ciò che effettivamente è – sono finalizzati alla rappresentazione satirica di una famiglia aristocratica e bigotta, nel cui *milieu* si è infiltrato un democratico. L'eroe borghese di questa storia è l'avvocato Cesare che, superando anacronistiche barriere di casta e smantellando una fragile costruzione di ipocrita intransigenza e intolleranza di un nido di nobili assolutisti, riesce a ridicolizzare la vessatoria autorità di una marchesa per sposarne la figlia e farne sposare la nipote a un umile pittore. Questo disinvolto apologo serve a Chiossonne per affermare una verità ragionevole contro l'ottusità dei tradizionalismi: i matrimoni combinati generano infelicità e rancori. Il ruolo dei genitori – guardiani severi, incapaci di sforzarsi per capire i giovani e in genere il nuovo che avanza – viene investito da una critica progressista. Ritorna, caricato di un contenuto più realistico, il motivo della maschera e del personaggio lacerato, nella figura di Adelaide, sbalottata tra l'educazione ricevuta e gli spontanei trasporti degli affetti, come si ricava da questa confessione alla figlia, a lungo ostacolata nella sua aspirazione a trovare la felicità col giovane che ama:

«ADELAIDE Ho sofferto anch'io, sai; ho sofferto per me e per te. Ma dovetti sempre dissimulare perché il dovere di figlia me lo imponeva. Quante volte mi sarei abbandonata agli impulsi del cuore materno! Ma ne fui sempre rattenuta da quella stessa severa autorità che io dovevo esercitare sopra di te. Ora sento che questo stato di violenza è divenuto per me insopportabile. Sì, sì, a fronte del suo sacrificio, all'idea della tua morte, io scuoto il giogo e mi ribello contro coloro che vogliono la tua infelicità come un tempo hanno voluto la mia».

La donna si solleva dunque contro l'oppressione di consuetudini e pregiudizi privi di senso, ma non è più sola come in altri testi di Chiossone. A sostenerla finalmente è arrivato il personaggio maschile, qui nelle vesti dell'incontenibile Cesare, maestro di raggiri a fin di bene. La sua connotazione esplicitamente borghese lo rende elemento combattivo, consapevole e motivato a conseguire un risultato positivo per il suo agire, diverso rispetto a molti dei protagonisti di Chiossone che cercano il perdono o la vendetta, o vivono dolorosi contrasti interiori.

La Torre di Babele è un punto di arrivo nel teatro di Chiossone, perché in essa i due piani della tesi ideologica e del libero gioco drammatico sembrano trovare un equilibrio, anziché divergere o prevaricare vicendevolmente come in altre opere dello scrittore. Il contenuto pedagogico pesa sempre parecchio ma non si impone più attraverso la rigidità di una dimostrazione, riuscendo nei momenti migliori a innervare l'azione dei personaggi. Chiossone non ha ancora accolto la lezione della forma chiusa adottata dai coevi drammaturghi francesi, ma ha compiuto il passo più lungo in quella direzione.

Paolo Giacometti. Il più popolare autore italiano dell'Ottocento è stato Paolo Giacometti. La vastità della sua produzione (oltre ottanta copioni) riflette anche l'ampio gradimento del pubblico e il prolungato favore degli attori. Nacque nel 1816 a Novi Ligure, dove il padre – magistrato genovese – si era trasferito come Senatore e Reggente il Reale Consiglio di Giustizia della provincia; l'anno dopo, rimasto orfano, fu portato dalla madre nel capoluogo ligure. A Genova compì gli studi umanistici e quindi si iscrisse alla facoltà di giurisprudenza dell'Università, che frequentò fino al terzo anno.

Genova vide anche sorgere e affermarsi la sua precoce passione per l'arte drammatica. Nel 1833 con *Danvelt* arrivò alla ribalta del teatro dell'Acquasola e nel 1835 gli venne rappresentato *Riccardo di Monforte*. Ma ebbe il primo vero riconoscimento nel 1836, quando il suo dramma *Rosilde*, fu messo in scena dalla Compagnia Paladini al Carlo Felice. Seguirono poi alcune opere, tra cui *Luisa Strozzi* (1836), *Paolo De Fornari* (1837) e *Pelle-*

gro Piola (1839), che gli diedero una qualche notorietà. Tra il 1840 e il 1848 venne scritturato come «poeta di compagnia» da diverse formazioni, finché non instaurò un regolare rapporto di committenza con i grandi attori del suo tempo. La collaborazione con Adelaide Ristori generò molti testi, tra cui *Giuditta* (1856), *Bianca Maria Visconti* (1859), *Maria Antonietta* (1867) e *Renata di Francia* (1872). Per Salvini, che aveva portato al trionfo *La morte civile* nel 1861, compose *Sofocle* (1865) e *Michelangelo Buonarroti* (1871). A Ernesto Rossi affidò *L'ultimo dei Duchi di Mantova* (1871). Giacometti allora non solo si impose in Italia, ma fu acclamato anche all'estero durante le straordinarie *tournées* dei suoi interpreti.

Dopo un prolungato soggiorno a Gazzuolo, dove si era trasferito nel 1855, fiaccato da gravi ristrettezze e dalla morte dei due figli, nel 1877 ritornò a Genova, «nella sua patria», dove lo richiamavano, come dice in una lettera, «tanti affetti e rimembranze». Una auspicata rendita mensile da parte della giunta municipale genovese giunse troppo tardi, un mese prima che si spengesse a Gazzuolo nel 1882.

Se gli esordi di Giacometti si collocano sotto il segno del dramma romantico di cui sono protagonisti personaggi della Storia patria, l'attitudine a fare del teatro uno specchio della società contemporanea si afferma presto e lo porta a segnalarsi come un attento osservatore del costume. L'adesione a una poetica siffatta assume inizialmente le sembianze di un recupero di moduli goldoniani, secondo un'interpretazione che nel commediografo veneziano apprezzava specialmente la viva aderenza alla realtà e un'azione lineare. Questa vena in parecchi lavori di Giacometti si manifesta nell'adozione di una tipologia umana e di un tono di garbata naturalezza, in alcuni artifici drammaturgici («a parte», liti tra uomini e donne, coralità dell'azione, ritratto di un ambiente), in un andamento mosso e vivace del dialogo. Testimonianza di questo interesse è *Quattro donne in una casa* (1842), dove compaiono due giovani coppie di sposi che si riuniscono sotto lo stesso tetto e finiscono così per rovinare la loro amicizia con sospetti e gelosie, a causa specialmente dei pettegolezzi delle donne (padrone e cameriere). Ma il messaggio implicito – per conservare la pace del focolare le donne vanno tenute separate, perché non possono essere che rivali, destinate a servire, individualmente, per la delizia del talamo maritale – si scosta dalla pittura d'ambiente goldoniana, dove le donne, anche nelle baruffe e contro i rusteghi, conquistano una sfera importante d'autonomia. Qui invece l'influenza del commediografo veneziano viene ridotta entro le coordinate del «teatro», a detrimento del «mondo», nonostante il proposito espresso nel *Proemio* di rispecchiare la fisionomia più vera della società:

« Il teatro è lo specchio sincero dei secoli, l'istoria domestica di una nazione, originale allora appunto che reca l'impronta del popolo, al quale appartiene ».

Quest'attenzione verso un'umanità colta nei suoi aspetti più comuni e nei suoi risvolti più domestici si conferma ne *Le tre classi della società* (1845).

Un vecchio barone, Goffredo Silvani, corteggia Eugenia, figlia del calzolaio Biagio, con l'approvazione della cinica madre di lei, Geltrude, sebbene la ragazza abbia scelto di sposare il giovane tappezziere Roberto. La frenetica corsa di arrivismo sociale investe anche la casa del signor Gismondo, regio cassiere, il quale sperpera dissennatamente il suo patrimonio per mantenere nel lusso la famiglia, acquistare un titolo di cavalierato e soddisfare le ambizioni dei figli Rinaldo e Clotilde, destinando quest'ultima a un matrimonio di convenienza col conte Del Prato. Vanamente la moglie Amina lo consiglia altrimenti. Alla fine Geltrude dovrà accontentarsi di assolvere ai propri doveri casalinghi, Clotilde sarà presumibilmente impalmata da qualche pretendente borghese, ed Eugenia andrà in moglie all'onesto tappezziere.

La raffigurazione delle dinamiche sociali è spuntata delle sue potenzialità eversive dal prevalere di un'ottica che le riconduce a una riprovevole gara di emulazione, a un gioco di invidie, alla smodata passione per il lusso e alla eccessiva volontà di comparire. Lo spazio sociale è attraversato, più che dal conflitto di concreti interessi, dalla collisione di difformi modelli morali. Certamente Giacometti indirizza le sue frecce più acuminata verso la categoria privilegiata dei nobili, come del resto fa anche in altre commedie quali *Siamo tutti fratelli* (1848) e *Gli educatori del popolo* (1850), dove smaschera la falsa filantropia e biasima i devastanti effetti di una irresponsabile condotta del gruppo sociale che dovrebbe dare il buon esempio. Portavoce di questa polemica è qui il marchese Rodolfo, apologeta dell'uguaglianza e archetipo di probità in mezzo agli esponenti della sua classe travolti da occupazioni mediocri e vacue:

« In quanto a me credo invece meno civili d'assai i privilegi, le disparità, le separazioni, che sono di origine barbara. Io vorrei che nella famiglia umana fossimo tutti fratelli, poiché nell'unione stanno le virtù, la fede e la forza ».

I privilegi sono destinati a sparire quanto più avanza il progresso, perché, come ammonisce un personaggio della commedia, « è meglio vivere di lavoro che di entrata ».

Questa visione ottimistica è fondata su un'avversione nei confronti dello sviluppo della produzione e del commercio intesi come valori assoluti,

mentre invece i personaggi proposti come modelli da imitare sentono il lavoro esclusivamente in termini etici come missione e tramite alla coesione nazionale. L'edificazione della coscienza del cittadino si completa con la condanna dei *grimpeurs*, che vogliono superare gli invalicabili limiti imposti dalla propria origine sociale.

La filosofia dell'accontentarsi e dell'equivalenza tra felicità e povertà è proposta proprio per bocca di un proletario, il tappezziere Roberto: «Ma credete che la felicità sia sbandita dalla bottega, dalla casa dell'artigiano? Tutt'altro, mia cara; la felicità, per lo più, non porta calze di seta. Il buon operaio e la buona massaia sono benedetti dalla Provvidenza». Questo riformismo umanitario e questa tensione civile spesso imbozzolata in un moralismo consolatorio trovano un'applicazione particolare nella raffigurazione del personaggio femminile, cui il teatro di Giacometti concede largo spazio e in cui circolano riflessi di idee mazziniane. Se all'uomo sono affidati compiti produttivi, alla donna vengono riservate funzioni importanti da esplicare nell'ambito della formazione del futuro cittadino, sopperendo alle carenze di un sistema scolastico anchilosato ed egemonizzato dai religiosi all'interno del nuovo Stato liberale.

I confini di un'auspicabile maggiore libertà sono fissati da Giacometti ne *La donna*, in cui illumina la diversa sorte di due fanciulle – amante della vita brillante l'una e virtuosa l'altra – che vanno spose a due fratelli, assai diversi anch'essi, essendo laborioso il primo e scioperato il secondo. Nell'ultima scena, Edgardo, che ha dilapidato i suoi averi con una ballerina e ha spinto la moglie a frequentare un avventuriero di pochi scrupoli che ne minaccia l'onestà, e Stanislao, padre della giovane, espongono le posizioni di un dibattito assai sentito dalle platee del tempo:

«EDGARDO (*Confuso*). Io non posso più negare quello che ora vi è noto abbastanza: posso però farvi osservare che l'uomo non si disonora come la donna.

STANISLAO Avete ragione: è una legge antica codesta; una legge che si conserva ancora a far fede del buon senso e del dispotismo degli uomini che l'hanno dettata! L'uomo al pari della donna, si lega e giura davanti a Dio; ma fra quelle due anime è la meno forte che deve serbar fede al proprio giuramento: la donna sola è condannata alla rassegnazione del sacrificio, e quando ridotta senza cure, senza amore, derelitta, insidiata, si lascia vincere dal piacere che le vola incontro, l'uomo allora si sente offeso, si solleva, la percuote ... e se poi lo ascoltate a discorrere nei crocchi, nelle conversazioni, egli ardisce di chiamarsi uomo libero, mentre esercita la tirannia nel seno della propria famiglia, sopra una creatura debole, che trema, piange e domanda pietà».

La « morale » viene sintetizzata definitivamente e lapidariamente là dove si avverte che « la felice riuscita della donna dipende molte volte dall'uomo ». Se la bigotta appartiene ad un passato di oscurantismo da rifiutare, la fautrice di una parità assoluta non è un modello da additare. Il vero posto della donna si colloca a metà tra questi estremi, là dove il contributo femminile può essere determinante nella educazione patriottica ed intellettuale, senza rivendicare una reale emancipazione. E tuttavia il moralismo di Giacometti può spesso inerparsi lungo coraggiose strade lastricate di fiducia nel progresso e di democratico riformismo, come ne *Il milionario e l'artista* (1851), dove è sbizzato il ritratto di un odioso nobile, trafficante di schiavi negri e si divulga una posizione coerentemente antirazzista, o come ne *La colpa vendica la colpa* (1854), dove viene abordato il tema del divorzio, ripreso successivamente nella più celebre *Morte civile* (1861). Ma poi questa stessa tensione civile scade nella recriminazione al limite dell'annotazione aneddotica quando tratta della maleducazione dei figli verso i genitori (*La piaga del giorno*, 1879) o deplora l'abitudine di scrivere lettere anonime (*Lettera anonima*, 1879). Dallo slancio riformistico e democratico la vocazione pedagogica slitta allora nella riduttiva messa a fuoco di un codice di comportamento inquadrato nel senso comune.

Alla categoria dei drammi più compromessi in un'indagine ravvicinata delle distorsioni della società appartiene *Inclinazioni e voti* (1851), che ha il merito di proporre verità scomode, ben oltre la prospettiva moderata di altri testi di Giacometti.

La vicenda riguarda un amore tormentato e impossibile: quello tra Laura, giovane insegnante di un collegio religioso, allevata secondo una severa educazione paterna, e Abele, avviato dai famigliari alla carriera ecclesiastica, ma scarsamente incline ad accettare le rinunce di quella condizione.

Giacometti sembra aver accantonato il programma di una commedia basata su una condotta semplice dell'azione, formulato nel *Proemio*. In *Inclinazioni e voti* domina invece una superfetazione di episodi, una moltiplicazione di colpi di scena, una iterazione di coincidenze casuali, un groviglio di intrighi che rimandano al tanto vituperato repertorio *mélo* e al collaudato ricettario della letteratura d'appendice; ma qui questo formidabile apparato di effetti è posto esplicitamente al servizio di un credo ideologico, espresso dal protagonista secondo marcate cadenze didattiche.

Il dramma si allinea a quelle posizioni che mal sopportavano l'ingerenza della Chiesa nello Stato e che troveranno nelle Leggi Siccardi un'organica codificazione giuridica. Ma sotto questa superficie è attraversato da una cor-

rente sotterranea che gli conferisce un fascino particolare. Innanzi tutto colpisce l'aura tragica che circonda la vicenda. Essa è determinata dal peso di un ingombrante passato, che condiziona i personaggi e non permette loro di vivere appieno il presente. E anche se è incontestabile la massiccia presenza di una tesi da diffondere, il dramma può essere letto più liberamente come una storia di vita al femminile, una vita tribolata e stroncata da una oppressione esercitata a turno dai genitori, da leggi ingiuste, da istituzioni sclerotizzate.

Accusata di una tresca con don Abele, Laura viene scacciata dall'Istituto nel quale insegna. Inseguita dall'incomprensione ed esasperata dall'ostilità altrui, si getta in una cisterna per mettere fine ai propri giorni. Soccorsa, viene riportata a casa, ma ormai non c'è più salvezza per lei. Sul letto di morte, in preda alle allucinazioni, si abbandona alla sua insopprimibile passione per don Abele. La volontà si è infranta impotente contro un'ingiustizia umana che calpesta inesorabile le inclinazioni più naturali.

La protesta contro convenzioni sociali superate e mortificanti tocca l'apice nelle parole del protagonista scampato alla tragedia:

«DON ABELE Recherò sempre con me la vostra santa memoria ed un lungo rimorso, perché senza un voto tirannico, noi avremo avuto quaggiù la nostra parte di gioie. [...] Dio mi aveva creata una santa compagna, gli uomini mi hanno restituito un cadavere».

L'opera si congeda con una chiusa tutt'altro che pacificante: i personaggi non si riconciliano col mondo, l'ordine e l'armonia non vengono ripristinati nella società.

Distolto dal progetto di dedicarsi al «dramma domestico» intriso di «passioni intime», Giacometti venne indirizzato dalla Ristori sempre più verso l'illustrazione della Storia, che poteva offrire un campionario di «donne mondiali», note e facilmente riconoscibili anche per gli spettatori visitati nelle varie *tournées* all'estero. Ma alla moda del dramma storico Giacometti aveva già offerto numerosi contributi nella prima parte della sua carriera (e in particolare un *Cola di Rienzo* nel 1848, rigonfio di entusiasmi per la causa indipendentista).

Tra quelli appartenenti a questo «genere», il testo più riuscito è *Elisabetta regina d'Inghilterra* del 1853.

Da un punto di vista formale, il commediografo di Novi Ligure si allontana ancora una volta dalla prediletta linea di approfondimento di un fatto semplice. La *Elisabetta* si presenta infatti come il riassunto di una vita, il compendio di un periodo storico intessuto di molteplici, importanti eventi.

La Storia, tuttavia, è scorciata qui, come del resto in altri drammi di Giacometti, secondo una taglia borghese: Elisabetta sublimava su un piano di eroismo sentimenti che erano largamente diffusi nel pubblico medio. Più che un'investigazione critica o un'interrogazione problematica sul significato di quel personaggio e di quel periodo storico, il dramma offre il ritratto di una donna borghese, cui sono negate le prerogative della sua condizione: Elisabetta ha scelto di regnare, ma sconta questa scelta con l'inibizione a un'autentica e completa realizzazione come donna che si attua nell'amore, nelle gioie famigliari, nell'essere moglie e madre. Il drammaturgo guarda gli eventi storici con una lente di ingrandimento che li avvicina spropositatamente e quindi li deforma. La sovrana è raffigurata in molte guise psicologiche: invidiosa della gloria di Filippo II, furiosa con la rivale in amore, simulatrice con Giacomo di Scozia, spietata verso Maria Stuarda, astuta con i cortigiani, clemente con chi ha tentato di assassinarla, bellicosa contro la Spagna.

Di lei il cortigiano Burleigh dice: « Bisogna guardarsi da quei lampi di collera, nei quali dimentica la sua dignità, e non è più che una donna ». In essa resistono ineliminabili tratti di frivolezza femminili:

« ELISABETTA: Mi dissero che la Medici è un angio!o!... Conte, osservate un po' la mia acconciatura... Credete che io stia meglio pettinata all'inglese, alla francese o all'italiana? »

Fortemente attratta dalla maternità, ella ha concesso il suo cuore al conte di Essex, ma deve reprimere l'amore per non condividere il potere con nessuno. In altre parole, gli affari di stato dipendono dai suoi connotati caratteriali e sono subordinati ai suoi umori capricciosi.

Quegli ondeggiamenti e quei repentini trapassi da uno stato d'animo all'altro dovevano riuscire enormemente cari alla Ristori, che dell'alternarsi di atteggiamenti opposti aveva fatto la base della propria recitazione. E inoltre il copione le metteva a disposizione un personaggio grandioso, a tutto tondo, attorno al quale ruotavano le varie vicende.

Per erigere questo monumento teatrale, Giacometti non si astiene dal contaminare, all'interno della cornice storica, le tecniche di diversi « generi »: la commedia (con la buffa caratterizzazione di Bacone), il melodramma (parecchi snodi dell'azione), la tragedia (il conflitto tra amore e dovere in Elisabetta), il dramma borghese (il « triangolo » tra Essex, Sara e il marito di questa).

La macchina teatrale prende il sopravvento, agevolando il bagno nei grandi sentimenti, la complicità con lo spettatore, l'apoteosi di affetti privati

e domestici. La Storia è il travestimento con cui la borghesia giunta al potere celebra la propria tavola di valori, interessata a trasferire l'attenzione « dai presupposti logici dell'azione e delle sue conseguenze storiche alla sua fenomenica realizzazione; producendo l'effetto, assai pericoloso, di convincere attraverso la commozione » (Asor Rosa).

Dopo *Giuditta* (1857), tragedia biblica in versi, Giacometti approdò a un tragico esplicitamente borghese con *La morte civile*, nel 1861.

Protagonista è Corrado, un artista siciliano, condannato all'ergastolo per omicidio. Durante la sua prigionia, la moglie Rosalia e la figlia Ada vengono ospitate nella casa del dottor Palmieri, generoso esempio di benefattore laico. Egli, che ha perduto da poco la moglie e la figlia Emma, per non turbare la cagionevole salute della piccola Ada, decide in accordo con Rosalia, di non rivelarle la condizione in cui vive il suo vero padre. Ada cresce dunque col nome di Emma nella convinzione che Palmieri sia il suo genitore e considera Rosalia assunta come bambinaia una sorte di madre putativa. Corrado evade dal carcere e si rifugia nell'Abbazia del paese dove vivono moglie e figlia. L'abate lo induce a sospettare dei rapporti tra Palmieri e Rosalia contribuendo al diffondersi per tutto il paese di chiacchiere malevole e morbose.

Dopo aver fatto sapere al marito che la convivenza con Palmieri non ha significato dividere con lui anche il suo letto, Rosalia si prepara a seguire Corrado, ricercato dai gendarmi, affidando la bambina alle cure del dottore. Ma a quel punto Corrado decide di lasciare libere moglie e figlia, suicidandosi col veleno per sciogliere quel vincolo che la legge considera indissolubile e per permettere così alla nuova famiglia, ricostituitasi su basi legittime, di vivere senza la condanna della società. Trasforma quindi la « morte civile » del galeotto in morte effettiva.

Dramma di forte impegno civile, contro un sistema repressivo delle libertà individuali e a favore del divorzio, non è esente da un certo schematico, tipico della vocazione pedagogica di Giacometti, il quale tende spesso a sovrapporre la dimostrazione di una tesi al libero dispiegarsi dei caratteri e dell'azione. Non a caso il finale è suggellato da una battuta del dottor Palmieri, che davanti al cadavere di Corrado ammonisce: « Legislatori, guardate ». Non meno importante è la componente melodrammatica, derivata dall'influenza della coeva opera lirica, che incide sia sulla delineazione dei personaggi sia sullo sviluppo della trama: così Corrado presenta molti connotati del tenore e lo spartito dialogico si conforma spesso a un alternarsi di arie, cabalette e concertato.

Federigo Alizeri. L'interesse di Alizeri (1817-1882) per il teatro è serio, anche se si concentra in un arco di anni abbastanza limitato.

Da una parte esso è legato all'esperienza dell'«*Espero*» sulle cui pagine, soprattutto negli anni tra il 1841 e il 1844, egli pubblica regolarmente recensioni teatrali degli spettacoli che passano per Genova. Dall'altra si esprime nella composizione di tre opere: una commedia in versi, *Il matrimonio di Goldoni*, (rappresentata nel 1875 col titolo *Goldoni a Genova*), nella quale è rievocato l'incontro del commediografo veneziano con Nicoletta Connio che divenne sua moglie; la tragedia *Simon Boccanegra* del 1858, che sceneggia i turbinosi eventi scatenatisi attorno alla figura del doge popolare; e infine la tragedia *Dina*, composta nello stesso anno. Ma per comprendere la portata delle idee e dell'impegno di Alizeri in questo campo sono forse più preziosi alcuni articoli – tre per la precisione – usciti sulla «*Gazzetta di Genova*» il 21, 22 e 26 ottobre 1858. Questi scritti, legati tra di loro in un discorso organico, costituiscono un'assai personale riflessione sui problemi e sullo stato dell'arte drammatica in Italia e si inseriscono nell'orizzonte di un dibattito sviluppatosi a livello nazionale.

La sua concezione del teatro nell'essenza si accorda con quella allora considerata più avanzata negli ambienti intellettuali: la scena è vista come un luogo di educazione del cittadino. Questa funzione pedagogica, periodicamente in prossimità dei grandi sommovimenti politici, si intride di umori patriottici.

Alla voga dominante Alizeri concede un riconoscimento limitato, accennando di passata a una certa efficacia di risultati che si possono ottenere «se la parte politica del dramma abbia in sé alcuna rassomiglianza con le cose presenti». In realtà la drammatizzazione della Storia è elaborata in maniera abbastanza originale. Egli, infatti, respinge la tendenza generalmente invalsa a scegliere la materia nel periodo medievale, perché la ricerca in quell'epoca di «nuovi mondi e nuovi uomini», a suo modo di vedere, ha prodotto solo una inutile folla di personaggi identici sotto nomi diversi, una stucchevole ripetizione di stereotipi. E in un lucido momento di autocritica arriva a cogliere un tale difetto anche nel suo *Simon Boccanegra*, cui addebita inoltre una scrittura approssimativa, che ha reso il lavoro troppo frettoloso, facendolo scadere in un'ottica municipale, nella circostanza specifica ancor più dannosa perché sembra che «la Storia genovese non possa somministrare a chi compone un'azione veramente degna di tragedia». Il nucleo centrale del ragionamento sta tuttavia altrove. Alizeri polemizza apertamente con l'esasperato istrionismo cui si abbandonano i comici con scarso rispetto di ogni rigore e disciplina.

La responsabilità di questa situazione va addossata anche ai drammaturghi, i quali hanno smarrito il senso della loro funzione. Abbandonato ogni senso d'arte, essi hanno eretto a feticcio il successo. E per ottenerlo si sono piegati a comporre opere raffazzonate, ma colme di effetti vistosi e di colpi di scena eclatanti, al di fuori di ogni verosimiglianza. Tale rovinosa tendenza è stata favorita dall'invasione della produzione straniera, specialmente francese: melodrammi dagli intrighi aggrovigliati e dagli svolgimenti romanzeschi, popolati di pupazzi destituiti di qualsiasi credibilità umana, traboccanti esagerazioni:

«Sommo vizio dell'odierno teatro tragico è l'aver sostituito il movimento meccanico della scena al movimento naturale delle passioni. Si cominciò a stimare per molti che la cima del valore tragico stia nel sorprendere con artificiosi spettacoli, anziché nel trattenerne e rapire gli spettatori con sentimento vivo e profondo dell'argomento. [...] E spesso ne accade, che [...] trascorriamo all'inverosimile e, Dio non voglia, al ridicolo».

Il rimedio a questa gravissima crisi sta nel recupero di un ruolo primario dell'autore e della letteratura, che è stata svilita e ridotta a un molesto fardello. Alizeri sottolinea la necessità di restituire agli scrittori la loro dignità originaria, senza tuttavia sottovalutare il pericolo di arrendersi alle risonanze della lirica e alle magniloquenze dell'epica, mentre il linguaggio teatrale ha leggi sue proprie.

L'insieme di questi interventi è comunque sotteso dalla salda convinzione che il teatro possa ritrovare il suo nobile ufficio nella società se riuscirà a emendarsi attraverso una profonda riforma.

Per la parte propositiva, Alizeri mostra di avere idee chiare. Fulcro del nuovo sistema deve essere la tragedia, concepita come riflesso di un patrimonio morale comune; e per essa viene offerto anche una sorta di modello, se non proprio una normativa: azioni serrate, alternarsi di stati d'animo nei personaggi («varietà nell'intreccio delle scene: passare di sensazione in sensazione contraria»), dialogo che varia forma («concitato e breve, pacato e dimesso, rotto e incalzante»), personaggi caratterizzati dal colore del tempo e non tipi generali o comuni, rigorosa base storica.

È attraverso i giudizi formulati sulle pagine dell'«Espero», le promozioni elargite e le bocciature inflitte, che Alizeri porta avanti le linee di quella proposta culturale le cui coordinate essenziali sono già state richiamate.

Affiorano così le opzioni per opere dalla struttura sobria e dall'intreccio semplice. A proposito della *Calunnia* di Scribe, un enorme successo di quegli

anni, pur nell'apprezzamento di fondo, Alizeri insinua puntigliosamente che l'autore « non pare trionfasse dal lato della chiarezza, e che il sovrabbondare de' minori aneddoti ingenerasse o la distrazione in chi ascolta o l'oscurità nei personaggi componenti la favola ».

E allorché deve rendere conto della rappresentazione del *Galeotto Manfredi* di Vincenzo Monti, sente di poter dialogare con un interlocutore ideale, e si lascia andare a un'apologia del genere tragico, considerato nettamente superiore al dramma e alla commedia: « Non è vero quel che spacciano certuni di corta vista, che la tragedia non sia pe' tempi nostri e pel nostro teatro ».

Tra le posizioni del critico e le scelte dell'autore per Alizeri non esiste soluzione di continuità. A questo proposito è significativo il caso della *Dina*.

Alizeri con essa ribadisce la sua fiducia in un « genere » tradizionalmente ritenuto idoneo a esprimere i valori teatrali più alti. In verità, in quegli anni, si tratta di una scelta controcorrente, perché dopo la rivoluzione romantica il dramma ha soppiantato le altre composizioni per la scena nel favore del pubblico. Si continuano a scrivere tragedie, ma in quantità sempre decrescente.

La *Dina* conformemente alla poetica del suo autore è costruita secondo una trama lineare. Sichem, re dei Salemiti, si innamora e rapisce Dina, figlia di Giacobbe, suscitando l'ira dei fratelli di lei, che provocano una guerra in cui Sichem perde la vita.

Come già si è notato, secondo la concezione drammaturgica dell'autore, l'azione ha uno svolgimento elementare. Ciò tuttavia non garantisce da incoerenze e forzature. Assistiamo a effusioni, discettazioni, manifestazioni oratorie, ma a poca azione. Non è un caso che parecchi degli avvenimenti, si determinino fuori scena e vengano portati a conoscenza dei protagonisti (e quindi degli spettatori) mediante dei racconti.

La lezione alfieriana (una tragedia concentrata, pochi personaggi, un'azione semplificata e un andamento rapido) subisce qui un notevole de-pauperamento. E anche le varie figure chiamate ad animare lo spazio del dramma non riescono ad attingere lo spessore dell'autentico personaggio, ma sono appiattite sul *cliché*, in quanto prive di dinamica interna.

Mettendo in pratica un suo precetto teatrale, Alizeri ricorre ripetutamente al ribaltarsi degli stati d'animo, ma questi avvicendamenti sono meri artifici esteriori e non incidono nella sostanza del personaggio: è al lavoro in essi non una dialettica bensì una retorica drammaturgica. Due tratti salienti vanno tuttavia rimarcati.

Il primo è il modo in cui viene svolto il tema del sacrificio della purezza femminile. Anche Giacometti lo aveva toccato in *Giuditta*. Il pubblico ottocentesco è particolarmente sensibile ad esso. Vi si accompagnano assiduamente un certo turbamento, talvolta una non dissimulata morbosità. Alizeri in materia si mostra molto laico: la sua protagonista patisce violenza, ma anziché esserne sconvolta moralmente sente divampare in se stessa i fuochi della passione, si innamora e decide di legarsi al suo sequestratore. L'innocenza di Dina è totale. Ma è proprio questa naturalezza e spontaneità incondizionata che può essere scambiata per voluttuosa disinvoltura da platee avvezze a percepire l'attrazione erotica come ossessivo tabù.

Un altro fattore importante consiste nella raffigurazione che viene proposta della religione. La fede è presentata con un atteggiamento relativistico, che la assimila soprattutto a una pratica sociale, sciogliendola da qualsiasi tensione metafisica. Non propriamente *instrumentum regni* né oppio dei popoli, ché sarebbe troppo per un liberale cattolico, ma un modo efficiente per dare ordine alla vita civile, evitando *dérèglements* e lacerazioni. C'è una conferma in tal senso: i personaggi più negativi coincidono con l'incarnazione del fanatismo religioso.

Ma al di là di questi tenui risvolti illuminati di una spirito vivace e aperto, è d'obbligo riconoscere che *Dina* è teatralmente modesta cosa.

Ad Alizeri mancava la mentalità che distingue l'autore di teatro dal mero letterato (che resta tale anche quando scrive a tavolino per la scena). Una visione sostanzialmente « aristocratica » gli vietava ogni contaminazione tra arte e mestiere, proprio nella stagione del « grande attore » ispiratore dei testi (come in D'Aste, Chiosson e Giacometti). Il connubio era temuto, come egli stesso ammette, nel passo di un articolo pubblicato su « L'Espero »: « non è raro che ai tempi nostri i drammaturghi si mettano nell'arbitrio. d'uno o d'altro attore: e questi, ad imporlo, non usano altro criterio se nonché la speranza degli applausi e dei lucri ». Ligio a un'astratta purezza di intenti, Alizeri ha forse finito per pagare questa intransigente fedeltà con l'isterrimento della sua pagina teatrale.

Mazzini e il teatro. Noto soprattutto come pensatore politico e uomo d'azione, Giuseppe Mazzini (Genova, 1805 - Pisa 1872) ha dedicato alla letteratura, al teatro, alla musica, alla pittura un'attenzione non casuale.

Nel suo quadro di idee, l'arte deve assumere un carattere militante e intrecciarsi all'impegno politico. La cultura, infatti, ha la funzione di favorire lo sviluppo della civiltà.

In una fase giovanile, dal 1826 al 1829, collaborando all'«Indicatore genovese» e all'«Indicatore livornese», elegge a modelli Dante, Foscolo, Schlegel, che gli consentono di esaltare uno spirito europeo ed elaborare una sua personale partecipazione al movimento romantico. La sua posizione è sintetizzata in queste parole: «La letteratura, quando non s'inviscera nella vita civile e politica delle nazioni, è campo d'inezie, snervatrici degli animi».

Nel 1830-'31 pubblica, nell'«Antologia», il fondamentale saggio *Del dramma storico*. In esso esprime la convinzione che il dramma sia il genere letterario più rispondente alle esigenze sociali della civiltà moderna, ma contemporaneamente critica le tendenze all'astrattezza tematica e all'indeterminatezza concettuale, osservando che «la rappresentazione dei fatti passati, esibiti senza chiave d'interprete e scorta di filosofia, rimane inferiore ai bisogni del tempo e al progresso delle opinioni».

Successivamente, dopo l'esilio (1831), in una fase più dominata dallo sviluppo di una dottrina politica, la sua attrazione per il teatro si manifesta in riflessioni su Goethe, nell'adesione alle idee di Schiller, col sostegno alla traduzione di *Chatterton* di De Vigny, attraverso l'approfondimento della *Préface* al *Cromwell* di Hugo, che aveva segnato la nascita del teatro romantico.

Nel 1836 fa uscire ne «L'Italiano» il saggio *Filosofia della musica*. In queste pagine sostiene la tesi che la musica non va considerata come mera astrazione, ma veicolo concreto di civiltà. Da qui ricava una recisa avversione all'edonismo musicale, invocando una emancipazione da Rossini. Assegna così un delicato compito di rinnovamento al melodramma italiano e di fatto getta le basi di un manifesto per un'opera dal più marcato colorito drammatico e di massa, come di lì a qualche anno, nel 1842, Verdi realizzerà con *Nabucco*.

Nell'articolo *Moto letterario in Italia*, pubblicato in «Westminster Review» (1837), sottolinea la dialettica esistente nel processo di rinnovamento della letteratura in Italia, enucleando una scuola ispirata a Manzoni, che predica la condanna della prepotenza aristocratica e la redenzione del popolo, con tratti di rassegnazione cristiana e di moderazione; e di contro una scuola, in Italia rispecchiata da Francesco Domenico Guerrazzi, seguace di un romanticismo nutrito da passioni tempestose e personaggi titanici, ma noncurante «dei futuri remoti destini». Al di là di queste due linee, Mazzini individua anche un filone di eclettismo, tra imitazione e innovazione, che trova i suoi esponenti nelle divaricate scelte di Giovan Battista Niccolini, autore di *Antonio Foscarini* e di *Giovanni da Procida*, che riveste un disegno

classico di fogge romantiche, e di Leopardi, che esprime gli affetti e le idee dei tempi presenti con forme classiche e modi di secoli antichi.

Sul teatro Mazzini torna più avanti con lo scritto *Della fatalità considerata come elemento drammatico*, in cui esamina le opere di Eschilo, Shakespeare e Schiller.

Dopo la metà del secolo, con l'intensificarsi della lotta politica, gli interventi sull'arte si diradano e perdono peso.

Le sue idee, però, fermentano nel teatro di Gustavo Modena e, a distanza di anni, influenzeranno la *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis.

Domenico Botto. Un non trascurabile merito va riconosciuto a Francesco Domenico Botto (Genova, 1825 - Torino, 1866): aver esercitato a Genova una importante funzione di orientamento dell'opinione pubblica in campo teatrale. Accostatosi al teatro come attore dilettante, per vivere iniziò a scrivere novelle, finché nel 1853 assunse l'incarico di appendicista teatrale al «Corriere Mercantile», diretto da Giovanni Papa. Alternando collaborazioni a varie testate e attività didattiche nelle scuole, tra il 1848 e il 1860 compose una serie di testi per la scena. Rispettoso delle istituzioni e fedele alla monarchia sabauda, nel 1861 si trasferì a Torino, chiamato alla «Gazzetta di Torino», di cui nel 1865 divenne direttore. Morì l'anno dopo per le ferite riportate in un duello.

Nei suoi articoli Botto pose spesso la questione di un teatro nazionale, in polemica, non miope o retriva, con la moda del repertorio straniero. Auspicava la maturazione di una coscienza capace di cogliere la nuova realtà del nostro paese. Guardava con particolare interesse a Goldoni, la cui lezione così sintetizzava: «verità di caratteri, vivacità e brio nel dialogo, frizzo elegante e spontaneo, mai basso e sconcio; effetto scenico graduato, crescente, ragionatamente armonizzato». Trovò in Lessing un riferimento stimolante: ne ereditò l'idea di una drammaturgia nazionale, che avesse fatto i conti con Shakespeare, Corneille, Molière, Schiller. Si schierò contro il classicismo, ritenendolo non più conveniente alla sua generazione e all'«indole dei tempi». Elaborò opinioni puntuali sugli eccessi protezionistici che mortificavano la vitalità del nostro teatro, sulla necessità di una lungimirante imprenditorialità privata nel settore, sulle linee di una diversificazione del repertorio in modo da destinarlo a un ampio ventaglio di spettatori: «Allora il pubblico sarà il vero, il più generoso, il più nobile mecenate dell'arte: sintomo della civiltà di una nazione».

Con una posizione equidistante tra l'astrattezza idealistica e il realismo fotografico, identificò un'iniziativa vicina alle sue aspettative nel teatro dialettale portato in giro dalla compagnia piemontese di Giovanni Toselli (con autori come Bersezio, Garelli e Pietracqua). Di qui l'invito a estendere quel tipo di rappresentazione, radicata nella concreta esperienza degli individui e servita da una lingua d'uso, al teatro non vernacolare:

« Perché non penetriamo nella casa del commerciante, dell'impiegato, del nobile – nel ministero, nella reggia puranco – e sollevato il velo delle apparenze da cui ogni società è coperta perché non riveliamo le lotte, i dolori, i disinganni di un altro ordine sociale – a consolazione degli uni, a minaccia degli altri. Non con discussioni, né con declamazioni, ma con fatti, con affetti, con passioni? ».

Conservatore, ma dotato di uno sguardo lucido e intelligente, Botto nella cultura teatrale genovese rappresenta un momento di riflessione matura, non retorica né generica. Come autore, invece, non seppe adeguare le opere al livello dell'elaborazione teorica.

Dopo la farsa *I due diavoli*, con cui nel 1848 esordì, e due testi, *Il vecchio e il nuovo* e *I retrogradi*, mai pubblicati, *Ingegno e speculazione*, andata in scena nel 1857, sembra battere vie tradizionali, sviluppando due parallele vicende d'amore, ma si riserva anche un angolo di più vivace contemporaneità nel ritratto di un industriale senza scrupoli.

I personaggi rispondono ai consueti schemi: all'ingenua fa riscontro l'avventuriera cinica, il giovane onesto è complementare del ricco disonesto e dell'amico scioperato. Botto punta alla commedia di costume, ma non riesce a conferire verità umana e sociale al personaggio dell'imprenditore, appiattendolo sulla vieta tipologia del rivale cattivo nell'intrigo amoroso.

Non meno schiacciata sui moduli della commedia classica è *La parte del cuore*, andata in scena nel 1865. Botto divide la scena in due campi e vi schiera i personaggi, privati di ogni dialettica interna. Chi è candido, chi è ardente, chi è razionalista, chi è intraprendente: insomma, prevale il tipo. Le ragioni del cuore, di cui si rivendica il primato, non hanno niente in comune con una protesta in nome di un sogno tradito contro la « prosa » della nuova Italia, ma sono proprio quelle più tradizionali del classico intrigo sentimentale.

Dimenticato Bersezio, Botto sembra nelle sue commedie tentare di mettere a frutto un goldonismo che alla prova dei fatti si rivela molto decolorato, perché inteso come uno stile codificato anziché riappropriato come modello di una osservazione attenta della realtà del proprio tempo.

Anton Giulio Barrili. Il teatro dovette apparire al giovane Anton Giulio Barrili (Savona, 1836 - Carcare, 1908) come il mezzo più idoneo a procacciarsi la gloria artistica. Nel 1857, appena ventenne, ancora col suo vero cognome, Barile, pubblicò infatti, sotto il titolo complessivo di *Drammi*, due testi: *Lelia e Ida*.

Nella prima Barrili vuol dare voce al culto dell'ideale che non ha più ospitalità «nella società dei pigmei» in cui si muovono i suoi personaggi, rappresentanti di una casta privilegiata che predica la virtù e pratica il vizio. Ma lo spasmodico «desiderio infinito del vero e del buono» in un mondo dove «il bene è sparito dalla faccia della terra» si esprime in enfasi oratoria e personaggi stereotipati. In particolare Lelia che, rinunciando alle lusinghe della mondanità, alimenta una esaltata vocazione al martirio e in un crescendo di espiazione si riduce in totale povertà, sembra paradigma troppo astratto.

Una stessa atmosfera di febbrile esasperazione dei sentimenti caratterizza *Ida*, dove però i personaggi sembrano almeno aspirare a una più credibile fisionomia, anche se persiste la tendenza a farli parlare attraverso sentenze. È la storia di una infrazione alle convenzioni morali dominanti. Lo schema usato è quello noto della *Signora dalle camelie* di Dumas, che contrappone la verità del cuore alle menzogne della società: ma rispetto a esso lo scrittore ligure apporta un leggero scarto, testimoniato dalle parole del giovane con cui Ida, già sposata con un altro, è andata a convivere:

«COSIMO E non si confonda costei con tutte le altre alle quali fu agevole oltre ogni dire il sacrificio dell'onore. Costoro non cadono vinte dinanzi a una verità, sibbene in un delirio dei sensi: essa ebbe il tempo di guardare gli ostacoli, mentre la pugna si faceva nel suo cuore: poi s'è avviata arditamente, lasciandosi addietro le rovine di tutto ciò che rende orgogliose le altre donne, e non ha più sparsa una lacrima».

La lotta tra i due partiti – da una parte il padre prepotente, il marito infido e l'amica cattiva, dall'altra Ida che non accetta di mercanteggiare i sentimenti e Cosimo per cui l'amore è «un'attrazione potente che tiene i mondi librati nello spazio» – non illustra una protesta sociale, bensì celebra romanticamente la grandiosità degli impulsi del cuore.

Dopo un lungo intervallo, Barrili tornò al teatro nel 1873 con *La legge Oppia*, allestita da Cesare Rossi lo stesso anno e da Ermete Novelli nel 1889. «Commedia togata», chiamò quel suo lavoro, che è contiguo ai tentativi di Cossa di rianimare personaggi della classicità prestando loro atteggiamenti più moderni.

A essere portato in scena è un universo femminile in subbuglio, nell'antica Roma, a causa delle restrizioni che la legge sul lusso impone. Patrizie e plebee fanno causa comune a riprova che le divisioni di classe non hanno senso quando è in gioco l'avanzamento della società civile. Come dice Fulvia, «una repubblica che non può reggersi, se non facendo violenza a tutti gli istinti di natura, non è degna di vivere». La struttura drammatica è assoggettata a una nitida funzionalità: nel primo atto si distende la frivolezza delle donne, nel secondo si accampa la severità di Catone (con un contro-canto comico in Plauto), e infine nel terzo atto si scontrano i due elementi, con esiti moderatamente progressisti.

Al teatro Barrili ha dato anche la commedia in versi *La lima* pubblicata sulla «Nuova Antologia» nel 1892, il dramma (incompiuto) *La suocera* tratto dal romanzo *La conquista di Alessandro* (1879) e la commedia in martelliani *Tramonto d'autunno*. La sua prova più felice è però *Lo zio Cesare* (1888), tratta dal romanzo *Arrigo il savio*. Commedia borghese, in cui Barrili si impegna in una pittura d'ambiente, ritraendo una società immersa nei suoi riti mondani, tra feste, avventure galanti, tradimenti coniugali, invidie e gelosie. Il perno di tutta l'azione è il personaggio che dà il titolo all'opera, nobile dal tratto democratico, che le circostanze obbligano a sbrogliare le questioni più spinose. Dotato di una personalità inquieta, generosa e ardente, ha soggiornato all'estero per trent'anni. Lo richiama in patria un nipote che, stanco di una vecchia amante, vuole un appoggio per conquistare la giovane Gabriella, figlia di un vecchio commilitone di Cesare. Gabriella però non mostra interesse verso Leo, considerandolo abile perché è riuscito a costruirsi una solida fortuna finanziaria ma anche freddo, troppo calcolatore e savio. È affascinata dagli entusiasmi, invece, e dai modi franchi di Cesare, che però decide di ritirarsi, tanto più che parecchi anni prima, ha rinunciato ad amare la madre di Gabriella per non danneggiare il suo compagno d'arme che poi l'ha sposata. La ragazza capitola infine di fronte a Leo, quando questi, con un impeto di nobiltà, si batterà a duello con un rivale.

Barrili mostra di saper orchestrare un'azione corale, costruendo uno spartito dialogico arioso e brillante. Egli guarda alla commedia borghese, con i suoi schemi, i suoi rappresentanti tipici e i suoi luoghi elettivi. A lui però interessa svolgere un discorso ideologico, solo parzialmente accordabile con quella forma. Il nucleo contenutistico di *Zio Cesare*, infatti, non sta tanto nella rappresentazione critica del bel mondo, con le sue meschinità e la sua scontata liturgia, quanto nel rimpianto dei tempi passati, di quell'Italia educata ai grandi ideali e alle grandi passioni ormai tramontata. I patrioti che

hanno combattuto nel Risorgimento sono delusi e sembrano dei sopravvissuti; la loro onestà, generosità, nobiltà tuttavia ancora risalta. Così, dietro il paravento dello zio, Barrili può proclamare la fierezza di sentirsi appieno un uomo della « scuola romantica ».

3. *Il tardo Ottocento*

Nella produzione degli autori dello scorcio finale del secolo c'è spesso una sorta di continuità di gusto e di formule con le esperienze del periodo precedente. I fenomeni che hanno sancito importanti cesure rispetto alla cultura teatrale più consolidata si ripercuotono in Liguria attutiti e vengono accolti entro gli schemi tradizionali, che li piegano a soluzioni di compromesso. Ibsen e Maeterlinck non fanno proseliti, ma neppure Bertolazzi e Giacosa. Manca un teatro seriamente imbevuto di regionalismo e anche l'ambientazione *en plein air* di scene popolari risulta sconosciuta. Molti invece i frutti fuori stagione, pressoché inesistenti i tentativi di sperimentare nuove strade. Sparisce la figura del drammaturgo professionale: i copioni diventano affare esclusivo di letterati. Si moltiplicano i periodici specializzati e le riviste dove è ampia l'informazione teatrale: da « Carmen » a « Faust », da « Mignon » a « La varietà », da « La platea » a « L'indicatore teatrale ».

Alle sale teatrali già in funzione si aggiungono ora il Politeama Genovese, il Teatro Margherita e il Teatro Alfieri.

Giovanni Daneo. Il teatro sembrerebbe interesse marginale rispetto alla narrativa per Giovanni Daneo (Saint Remy, 1824 - Genova, 1892). Nella nota di accompagnamento al volume *Drammi e commedie* edito a Genova nel 1883, egli stesso sostiene di aver scritto quei testi per farli recitare a parenti e amici nelle riunioni di casa sua. In verità, essi entrarono, almeno qualche volta, nel repertorio di grandi compagnie come la Domeniconi e la Astolfi. Ottiene il primo riconoscimento come drammaturgo nel 1855, sotto l'influenza di un romanticismo ispirato a Byron, con *Zuleika*, dramma in versi. Qui Daneo svara da suggestioni spettacolari (una battaglia navale) a dilemmi interiori con sconfinamenti sul terreno della spiritualità religiosa (*Zuleika* chiede comprensione per la sua passione con accenti di un cristianesimo inteso come religione dell'amore).

L'amore, avvolto in un'aura religiosa, costituisce spesso la molla che fa agire i personaggi di Daneo. In *Marianna* (1853) si rappresenta un matrimonio di interesse, che ricorre anche, con qualche complicazione, nella *Elisa*

di *Montalpino* (essa pure del 1853), dove Elisa e Lorenzo, costretti a sposare partner diversi, si ritrovano dopo sette anni e sono sul punto di dar sfogo alla loro inalterata passione, quando la donna è richiamata dalla figlioletta ai suoi doveri di madre. Così uno spunto interessante, come la passione che i giovani non hanno il coraggio di confessarsi e il limite imposto a se stessi come tradimento della propria piena realizzazione, è recuperato dall'autore in una dimensione moralistica, che esorcizza qualsiasi demone e accusa genericamente la società, salvo poi pretenderne inviolabili le più consolidate regole.

Daneo si abbandona anche a tentazioni comiche su un piano di esili trovate (*La zia Pinzochera*, *Un'idea dell'altro mondo*, *Il mezzodì o I calzoni dell'amico Gustavo*, *Vo farmi monaca!*, *Voglio un babbo*) e persegue un restauro in chiave di nostalgia degli ideali risorgimentali (*La contessa Clara*, *Armi e amori*, *L'ultimo amore*) negli anni Ottanta. Della sua produzione, in parte raccolta nel volume *Drammi e commedie*, uscito a Genova nel 1883, l'opera più interessante risulta *Venerdì* (1881), a proposito della quale Edoardo Villa ha ravvisato, nel rapporto tra il protagonista e la promessa sposa soppiantata dalla fresca bellezza della più giovane sorella, analogie con il rapporto, nel dramma *Enrico IV* di Pirandello, tra il protagonista e Frida.

Ippolito Tito d'Aste. Alle propaggini di quel mondo risorgimentale, e più ancora a certi tratti della sensibilità romantica che di quel mondo furono componente essenziale, si ricollega, almeno inizialmente, l'opera teatrale di Ippolito Tito D'Aste (Genova, 1844-1935), figlio di Ippolito.

Autore di due romanzi e di alcuni volumi di novelle, come drammaturgo fu assai prolifico, e praticò un eclettismo che gli guadagnò l'attenzione di numerosi importanti attori del tempo, da Morelli a Virginia Marini, da Adelaide Tessero a Novelli, passando da un 'genere' all'altro. In questo variegato percorso, dopo l'esordio tra bozzettismo e patetismo del dramma campestre *Angelica*, la sua produzione imbocca la strada dei 'proverbi' (*La lingua non ha osso ma fa rompere il dosso*, 1872), si insinua nel territorio del dramma storico (*Giovanni Cappadoce*), coltiva la commedia (*Cuore di donna*, *Scilla e Cariddi*, *Occhi d'Argo*). In quegli anni, uno dei suoi copioni più fortunati è *Sorella e madre* (1875), dove si avverte uno scialo di pathos e di moralismo che palesa l'incidenza del modello di Davide Chiossone e di Paolo Giacometti. Ritorna poi al dramma storico con *Regina e ministro* e *Shakespeare*. Forse l'impegno più serio il suo teatro l'assume con il tentativo di sbizzare alcuni ritratti di donna, che vedono la ribellione verso un matrimonio non gradito orchestrato dall'autorità dei famigliari (*La spada di Damocle*, 1876), il pentimento per un

fallo commesso prima delle nozze (*Un segreto in famiglia*), un adulterio che non trova perdono (*Vedovanza di cuore*). *Vendetta postuma* propone uno svolgimento più complesso della frusta storia della donna che viola l'onore coniugale, pur entro il consueto dispositivo di punizione della fedifraga: qui la protagonista, morto il marito, può regolarizzare il rapporto con l'amante, ma non riesce a scrollarsi il senso di colpa che la perseguita e che la porta a logorare il *ménage* con il nuovo compagno. Dietro a questo testo fa capolino *Teresa Raquin* di Zola, ma la sua figura appare annacquata da un appiattimento inerte sui principi di ordine e di moralità della società borghese.

Ippolito Tito D'Aste non ammette crepe nelle certezze che sorreggono la società, e in ogni caso il sentimentalismo è la sua risposta alla complicazione nei comportamenti che lo sviluppo della vita poneva. Il prosieguo della sua carriera di drammaturgo non riserva sorprese, anche se esteriormente si diversifica in vari filoni. Basterà ricordare, tra i tanti, alcuni titoli più popolari, come il dramma storico *Luisa di Lavallière* (1878), la commedia borghese *Il conte Ranieri* (1884), le commedie *Il tallone d'Achille* e *Erede!* (1888), e infine le *Ricreazioni educative, commediole per l'infanzia* (1900).

Gaspere Invrea. In Liguria la poetica realista, che circola mitigata in certa produzione teatrale della seconda metà del secolo, trova un momento culminante, in una accezione più radicale e cioè verista, nel romanzo *La bocca del lupo*, che esprime nello stesso tempo una ricerca di avanzato sperimentalismo linguistico. L'autore è Remigio Zena, *alias* Gaspere Invrea (Torino, 1850 - Genova, 1917). Il quale si è avvicinato al teatro fin da giovane, al tempo degli studi universitari, e poi ha conservato questa passione, testimoniata da una congerie di carte inedite che costituiscono, tra 1870 e 1876, prove di breve respiro oppure abbozzi e progetti di lavori mai portati a compimento. Ma gli esiti di questo impegno non raggiungono i livelli della sua narrativa. Tre opere sue giunsero alla ribalta: *I bagni di mare*, un garbato *divertissement* presentato dalla compagnia Ferravilla al Teatro Alfieri di Genova nel 1880, scritto in collaborazione con Augusto Pescio, che lo tradusse in milanese; *Battesimo*, rappresentato ai Filodrammatici di Milano nel 1832, sul canonico tema dell'adulterio, ma sfuocato nella pittura dei caratteri; *La prima volta*, recitata al Teatro Manzoni di Milano nel 1893, ricca di brio nell'innescare della dinamica scenica e nell'esatto calcolo degli equivoci e delle coincidenze dentro la situazione imbarazzante di una moglie che, ancora una volta, rischia di essere sorpresa dal coniuge in casa dell'amante. Ma il testo più ambizioso resta *Ahasvero*, componimento in versi, probabilmente destinato a esser musica-

to, il cui protagonista è una specie di Ebreo errante, visitato da una donna discesa dal cielo e disposta a salvarlo dal destino di vagabondo per l'eternità, correlativo oggettivo della Fede. Qui il simbolismo si combina col misticismo, in una miscela che cristallizza la forma drammaturgica, priva di vitalità, anche se qua e là rivestita da un lirismo intriso di tesa spiritualità.

Enrico Zunini e Cesare Imperiale. Allo stesso cenacolo di letterati frequentato da Zena, che si riuniva intorno alla rivista « Frou-Frou » appartiene anche Enrico Zunini (Genova, 1851-1911), da ricordare per *Veronica Franco*, un dramma sullo sfiorire di un amore dapprima languidamente mondano e poi sublimato nel culto della Madonna, sullo sfondo di scenari cinquecenteschi, popolati da celebri figure storiche, soprattutto pittori, che maldestramente travestono valori e atteggiamenti tipicamente borghesi. Il resto della sua produzione allinea *Castel di mare* rappresentato nel 1879, *Ruit Hora* allestito nel 1880 e *Bianchinetta Doria* pubblicato nel 1908, ma nessuno di questi testi è sopravvissuto artisticamente al momento che li ha generati.

Sempre nel giro di « Frou-Frou » si muoveva un altro scrittore che ha trafficato col teatro: il marchese Cesare Imperiale di Sant'Angelo (Genova, 1859 - Venezia, 1940). Animatore della Società ligure di storia patria, e curatore dell'edizione degli *Annali di Caffaro* nonché del *Codice diplomatico della Repubblica di Genova*, con la commedia *Il giorno della scadenza* propose una ennesima variazione sul tema dell'evasione dalla routine del matrimonio. Il logoramento del rapporto coniugale è riportato a ragioni facilmente condannabili: superficialità, noia, attrazione dell'avventura. Appena è minacciato di essere ripagato della stessa moneta, l'uomo desiste dal tradimento. Insomma, non siamo alla *Ronde* di Schnitzler ma solo al brivido massimo consentito dalla « Illustrazione italiana ». Inibitosi il percorso verso uno scavo del nucleo più interessante della situazione rappresentata, Imperiale arricchisce il contorno: eccolo allora indugiare, e anche con garbo, nell'aneddotica psicologica e nel ritrattismo di genere, infoltendo il coro di personaggi caratteristici (dall'avvocato riluttante a ballare perché subisce come una tortura le riunioni mondane al milionario che disquisisce ossessivamente sulle distorsioni del sistema tributario).

Verso la fine del secolo. Lo spoglio dei giornali mostra che la categoria degli autori si infittisce notevolmente nell'ultimo trentennio dell'Ottocento. Soltanto un interesse erudito può soffermarsi più di tanto su Ausonio De Liberi (ovvero Silvio A. Caligo); Isnardo Sartorio, mazziniano e fautore di

una riforma del teatro basata sulle compagnie stabili; Ferdinando Resasco, narratore e giornalista; Antonio Pastore, pubblicitista su numerose riviste letterarie locali; Gian Carlo Merello, collaboratore della « Rivista Azzurra » e drammaturgo per le attrici-bambine Gemma Cuniberti e Esterina Monti.

Anche i poeti si affacciarono alla scena di prosa, da Pietro Guastavino a Giambattista Vigo. Specialista in rievocazioni storiche si rivelò Enrico Romano Calvetti. Numerosi furono i copioni di Carlo Civallero, ma tutti finiti nel dimenticatoio. Come fortemente conservatrice si qualificò la drammaturgia cattolico-clericale in dialetto del padre gesuita Luigi Persoglio.

Vanno ricordati, infine, due scrittori che come commediografi hanno ormai il piede nel Novecento: Giuseppe Baffico (La Spezia, 1852 - Genova, 1927), che diede alle stampe una raccolta di commedie nel 1905 (ma qualcuna era stata rappresentata prima); e Guglielmo Anastasi (Milano, 1874 - Genova, 1919) che pubblicò a Genova, nel 1916, *Dalla ribalta al libro*, contenente alcune *pièces* composte in anni anteriori.

La personalità più rilevante di questo scorcio di secolo è però Luigi Arnaldo Vassallo (Genova, 1852-1906), più noto con lo pseudonimo di Gandolin. Formatosi a contatto con idee mazziniane e democratiche, ha fatto carriera in campo giornalistico lavorando al « Caffaro », al « Fanfulla » e al « Capitan Fracassa ». Ha diretto il quotidiano « Il Secolo XIX » di Genova, svecchiandone l'impostazione, dal 1897 fino alla morte. Per un certo periodo, già affermato nella sua professione, ha calcato anche le scene da attore. Come scrittore, si è cimentato in svariati generi, dal romanzo alla novella, dalla poesia alla memorialistica.

Oltre a un non ampio numero di commedie brillanti (*Olimpia, Marito e bis, Il professor Papotti, L'onorevole Marisola, Torero, Temporale di maggio*), Gandolin ha dato al teatro una serie di monologhi (*La mano dell'uomo, Il piede della donna, Il signore che pranza in trattoria, La macchina per volare, La paura del coraggio, Sul marciapiede di Aragno*) – interpretati da grandi attori (Novelli e Ferravilla soprattutto) e anche da lui stesso – in cui risaltano il gioco di parole, la freddura, il *nonsense*. Il suo talento trova realizzazione soprattutto nella caricatura, secondo una inclinazione di gusto che Gandolin ha palesato anche come disegnatore e come direttore della rivista « Il Puppazetto », da lui fondata. Per qualche verso, nei momenti migliori, rivela uno spirito che si può ritrovare, in forma più crudele in Petrolini e più dissacrante nel Futurismo.

II. Novecento fra tradizione e innovazione

Il Novecento del teatro a Genova e in Liguria non si annuncia con una rivoluzione o una svolta epocale. È piuttosto un flusso, una corrente dell'Ottocento che attraversa l'istmo fra due secoli e si espande nei nuovi spazi ricoprendo il mare sottostante.

Nella prima metà del secolo pochi fermenti vitali si sviluppano. Le personalità cospicue sono rare: in pratica, Lopez e Varaldo. Sem Benelli non è stato preso in considerazione, perché, pur avendo soggiornato per un certo tempo a Zoagli, dove è morto nel 1949, il suo lavoro non rientra nella logica regionale di questa sintesi. Cominciano ora la loro attività autori che giungeranno alla maturità dopo la seconda guerra mondiale.

Il teatro posteriore agli anni Cinquanta è decisamente più stimolante. Oltre che alla drammaturgia, il merito appartiene alla pratica scenica. Anche per questo aspetto, tuttavia, tralasciamo figure di primissimo piano come Vittorio Gassman, Giulio Pacuvio (*alias* Giulio Puppo), Luigi Squarzina e Vito Pandolfi, che sono nati o hanno lavorato per un tratto della loro storia a Genova: la ragione è quella stessa, già enunciata sopra, di un loro radicamento maggiore in realtà territoriali o culturali diverse.

1. *L'esordio del secolo sotto il segno della tradizione*

Forse il giudizio di Antonio Gramsci su Sabatino Lopez (Livorno, 1867 - Milano, 1951) fu troppo severo: « maestro nel far le bolle di sapone » lo definì in un articolo, dedicato a una rappresentazione di *Sole d'ottobre*, sull'« Avanti » del 28 novembre 1918. Più che ghigliottinare specificamente il drammaturgo, quella severa sentenza voleva colpire un intero 'genere', quello del teatro borghese e della 'commedia ben fatta', giunto ormai stremato al capolinea di una vicenda ricca anche di episodi significativi.

Nella sua vasta produzione (una settantina di lavori), Lopez, che è stato anche insegnante, critico del « Secolo XIX » di Genova dal 1897 al 1907 e direttore della Società Italiana Autori dal 1911 al 1919, sbizziosò quadri e quadretti di vita regionale e popolare con partecipe sensibilità per pieghe intime e toni crepuscolari. Le sue sono sempre storie minori, che si tengono alla larga dal sublime, che pure imperversò in molte opere scritte allora per la scena, dopo l'incursione di D'Annunzio in teatro, verso la fine del secolo.

Lo snodarsi della sua lunga carriera di commediografo ha goduto di buona considerazione da parte di compagnie primarie e di attori tra i più famosi (da Zacconi a Ruggeri) e di un quasi costante gradimento del pubblico.

È stato l'autore di un teatro di sentimenti semplici, magari talvolta non approfonditi, espressione di una piccola borghesia proba, discreta, pronta a rinunce anche dolorose per ribadire un codice di vita improntato alla virtù e all'onestà. Il suo mondo poetico non è originale, anche se sincero, ma piuttosto è il riflesso, un po' attenuato, di quella umanità prosaica già portata sulle scene, con piglio più polemico, da Marco Praga, Bertolazzi, Giacosa, Camillo Antona Traversi, Rovetta. Lo stesso Sabatino, con spirito, ricordava che il suo lavoro veniva immancabilmente accolto con un giudizio automatico dalla critica: « ottocentista, ottocentista, ottocentista ».

Guido Ruberti, che pure apprezza Lopez, gli muove l'appunto di « mostrarci la vita da un lato un po' troppo ottimistico, di idealizzare, quasi, tipi e caratteri ».

In effetti, le sue navigazioni si concludono spesso nel porto tranquillo del buon senso in cui, in ultima istanza, a suo modo di vedere, si condensa la verità della vita.

La produzione di Lopez è vasta, come si è detto; e in essa lo scavo psicologico è talvolta surrogato dalla scaltrezza di chi maneggia perfettamente il mestiere, piegato a delineare un mondo dove tutto è predestinato a soluzioni felici.

I temi tipici, già ruminati dalla precedente drammaturgia borghese, sono il matrimonio e l'adulterio, la fedeltà e abnegazione della donna, la calpestante innocenza degli impulsi sentimentali, l'ipocrisia che abdica alla difesa di un serio costume morale e che inclina ai compromessi sui comportamenti sessuali, l'esaltazione della maternità, la ridicola velleità di evadere da ruoli e compiti che la società impone e che vengono sentiti dall'autore come naturali, l'appello a un ruvido ma sano conservatorismo nella gestione degli affari e nei rapporti con i dipendenti. Questi temi sono riproposti in maniera insistita nelle sue più importanti commedie, da *La morale che corre* (1904) a *La donna d'altri* (1906), da *Bufere* (1907) a *Il principe azzurro*, da *Fra i due* (1910) a *Il terzo marito* (1913), da *Mario e Maria* (1915) a *Sole d'ottobre* (1916), dai tre atti unici *Si chiude* (1921), *Si riapre* (1924) e *Si lavora* (1924) unificati da Govi in *Parodi e C.* a *La signora Rosa* e *Un Bobo e due Bubi* (entrambi 1928).

A volte Lopez fa baluginare una vena scettica e ironica, si concede un passeggero rovesciamento dei ruoli prestabiliti e si avventura in moderate paradossalità, fustiga la morale accomodante e i comportamenti che si ammantano di menzogne per non urtare le convenzioni e per non pagare uno scotto.

Ne *La buona figliola* (1909), la protagonista Cesarina è una ‘mantenu-ta’, ossia una figura che aveva compiuto un lungo cammino nel teatro, da Dumas figlio fino a Camillo Antona Traversi, Giacosa e Rovetta. Lopez rimprovera a questi autori di aver trattato la «cortigiana» secondo una visione irrigidita da tesi precostituite. Per quanto lo riguarda, invece, tiene anche presente il modello de *La locandiera* di Goldoni, da lui amatissimo: Mirandolina è furba ma tutto sommato onesta seduttrice, civetta ma riesce a mantenere, anche se a fatica, le distanze, traendo il maggior profitto dalla sua avvenenza. A conferire durezza a questo riferimento provvede poi lo spazio assegnato al ruolo del danaro nei rapporti tra gli individui: neanche un tale punto di vista è una novità nel teatro di allora, ma evita comunque le trappole di un epigonismo evasivo.

La nostra pelle (1912) è un bel testo che porta l’attenzione, con sobria efficacia, su una vita provinciale con tutte le sue piccolezze. Vi si descrive la parabola di una giovane, Elsa, che, serena, attiva e autosufficiente maestra, dopo il matrimonio, per l’egoismo del marito, della suocera e dei beneficiati dalla sua generosità, è condannata a intristire e sfiorire in una spossata passività. Sottomissione e sacrificio qui diventano sinonimo di un annientamento delle qualità migliori di un essere umano.

In *Fuori moda* (1931), scritta a quattro mani con Eligio Possenti, un agricoltore, alla vigilia delle nozze della figlia, scopre che la ragazza ha avuto una relazione con un giovane diverso dal fidanzato, informa il promesso sposo, ma non suscita nessuna reazione morale, perché i due perseguono squallidi interessi convergenti: lei riparerà l’onore acciaccato e lui metterà le mani su un solido patrimonio.

Al centro di *Ombre* (1937) sta una giovane nata fuori del matrimonio, prossima a buttarsi via in un legame sbagliato e salvata dal padre ufficiale ma non reale, che in precedenza l’aveva riaffidata al genitore carnale, dopo la scoperta, alla morte della moglie, del grave inganno subito.

Queste smagliature impensieriscono ma non sono irrispettose, queste stonature disturbano ma non risultano insopportabili, queste contraddizioni feriscono ma appaiono rimarginabili.

La medietà della visione di Lopez non è del tutto consolatoria, anche se la conciliazione resta l'orizzonte in cui si inscrivono le sue storie. Non l'asprezza ma l'amarezza risuona spesso nelle sue opere. Poteva piacere così a Renato Simoni, critico del «Corriere della sera», che si rivolgeva a un pubblico che non amava le rivoluzioni ma che era disposto a dare diritto di cittadinanza a qualche conto che non torna nel quotidiano bilancio di una umanità comune.

Su un punto si può concordare: Lopez è stato un vero maestro del dialogo, mosso e scintillante; e un accorto sarto per quanto riguarda il taglio delle scene, la costruzione dell'intreccio (mai sovrabbondante), la caratterizzazione psicologica dei personaggi. Un critico, che ha mostrato grande stima nei suoi confronti, il genovese Enrico Bassano, ha scritto in proposito:

« [...] c'era il dialogo, quel dialogo, che noi dobbiamo ricordare, succoso, scorrevole, vivo, vero arguto, bonario, affettuoso, teatrale eppure umanissimo. Non avevano quasi importanza i fatti, gli intrecci, i canovacci (ed era il suo, ancora, un teatro che aveva bisogno del "fatto"), bastava qual dialogo che correva di scena in scena, che teneva sempre deste le battute, che guidava le azioni e irrobustiva i personaggi più gracili ».

2. Un "grottesco" isolato

Vena copiosa come drammaturgo è stata anche quella di Alessandro Varaldo (Ventimiglia, 1876 - Roma, 1953). E anche lui si è provato in vari generi di scrittura, dal romanzo (in Italia tra i primi autori di 'gialli') ai versi, dai libri di viaggi alla saggistica. Ha assunto pure numerosi incarichi di rilievo: titolare della cronaca teatrale al «Corriere di Genova», collaboratore di periodici e quotidiani, a capo della Società degli Autori dal 1920 al 1928, direttore della compagnia stabile del Giardino d'Italia durante la prima guerra mondiale e dell'Accademia Nazionale d'Arte drammatica in un breve periodo del secondo conflitto mondiale.

Le sue commedie hanno raccolto l'approvazione di un pubblico che al teatro chiedeva soprattutto un intrattenimento dignitoso, magari attraversato da qualche moderata tentazione di eccentricità, ma sempre senza rischiose avventure.

La conquista di Fiammetta (1906) destò un certo interesse, perché, pur nel solco di un teatro borghese ormai depotenziato nella sua carica critica ma ridotto solo a involucro di ripetitivi riti sociali, collaudati tipi psicologici e valori cristallizzati, mostrava fresche attitudini di dialoghista, volto a tra-

sfondere in lingua la spontanea freschezza espressiva del dialetto (in questo caso genovese).

L'opera sua tuttora più stimata resta *L'altalena* (1910), per la quale qualche studioso ha insistito a trovare affinità con la drammaturgia dei « grotteschi » Chiarelli, Antonelli e Cavacchioli, contigui a Pirandello.

In particolare, il protagonista, Ugo, una paradossale figura di maggiordomo-professore, che ha scelto la professione di servire per essere libero, si presenta dal punto di vista formale come un *raisonneur* ovvero un « io epico » o « personaggio coro », incarnazione delle opinioni dell'autore, che quindi, per questo tramite, interviene a commentare la vicenda e si rivolge direttamente al pubblico.

Gramsci, nella recensione sull'«Avanti» a una commedia del 1918, *Appassionatamente*, usa parole severe nei confronti di Varaldo, biasimando un « sentimentalismo rugiadoso », « personaggi ritagliati nei vecchi *clichés* del romanzo popolare » e una « goffaggine dello scettico che finge entusiasmo ». Di contro, Renato Simoni, critico del « Corriere della sera » ovvero del principale organo di stampa che dava voce agli umori della classe media del tempo, consentaneo con un repertorio aggiornatamente tradizionale, nel 1933 loda, a proposito di una rappresentazione di *Scacco matto*, pur con qualche riserva su altri aspetti, il « sicuro taglio scenico », « la sicura teatralità », una « naturalezza semplice e colorita », aggiungendo che l'autore ha evitato « il rischio di cadere nel grottesco ». Insomma, i riconoscimenti a Varaldo vengono tributati in quanto ha rinunciato alle novità, pur timide, della sua drammaturgia e si è uniformato ai parametri del gusto corrente.

3. *Un panorama frastagliato*

Il teatro del Novecento in Liguria non registra un fenomeno assimilabile a quella linea ligure che qualcuno ha voluto rintracciare nella poesia. Ma neppure si avverte qui un riverbero di quella 'specializzazione' della drammaturgia che, come ha osservato Franca Angelini, contrassegna il teatro italiano nei primi decenni del secolo. L'esaurirsi della linea romantico-verista, infatti, non lascia adito al sopravvenire di esperienze di risalto come quelle impostesi a livello nazionale con D'Annunzio (e i satelliti e seguaci come Benelli e Berrini), Pirandello, Bontempelli, le avanguardie, lo spettacolo di varietà di Petrolini, Totò e Viviani. Il panorama si presenta perciò sfuocato e difficilmente definibile con formule interpretative atte a compendiare tendenze o movimenti. Ci si imbatte soprattutto in operazioni di

riporto o rifrazioni di incontri occasionali con la scena Prevalendo le singole personalità e le vicende individuali, si può dar conto di una siffatta attività centrifuga solo con un discorso che, per riunire quegli sparsi frammenti, segua un percorso frastagliato.

In questa ottica, senza indugiare in analisi particolareggiate, si possono segnalare i nomi del poeta Francesco Pastonchi (*Fiamma*, 1911; *Sorte di Cherubino*, 1912; *Simma*, 1935, in collaborazione con Giannino Antona Traversi), di Mario Parodi, Gino Saviotti, Valentino Gavi (oscillante tra inflessioni marcatamente drammatiche degli inizi e toni più leggeri nella maturità), Mario Maria Martini (cultore di un acceso nazionalismo e di slanci dannunziani ne *L'ultimo doge* e *Gli emigrati*). Almeno un cenno va rivolto a Aldo Acquarone, Emanuele Canesi e Enzo La Rosa, che grazie alla collaborazione con Govi trovarono una collocazione di riguardo nella scena dialettale. Un posto significativo come autore teatrale non spetta certo a Umberto Fracchia, che pure fu direttore di «Comoedia» e fondatore de «La fiera letteraria» nel 1925, visto che una sua *pièce* è stata allestita postuma e altre due rimangono inedite. Maggior spicco si è invece guadagnato un narratore di larga popolarità come Salvator Gotta, che anche in teatro ha trovato ospitalità significativa seppur intermittente con *La damigella di Bard* (1936) prediletta da Emma Gramatica, *Alta montagna* portata in scena da Renzo Ricci (1937), *Il primo peccato* (1939) interpretato da Maria Melato.

Un caso a parte è costituito dal poeta Adriano Grande, un cui testo del 1934, *Faust non è morto*, mai rappresentato, è stato ripescato dall'oblio per merito di Graziella Corsinovi, e riletto alla luce di una problematica, non priva di risvolti filosofici e inevitabilmente ammiccante a Pirandello, dimidiata tra fantasia e realtà, tra pura verità dell'arte e allineamento a una piatta ragion pratica da parte degli uomini di palcoscenico. Anche Armando Valle è precipitato nel silenzio da tempo, ma è riuscito con *Stasera recita l'autore* (1928) recitata anche da Camillo Pilotto primo interprete del Padre nei *Sei personaggi*, ad attrarre l'attenzione della critica, e con *Il segreto di Juan-Sin-Pan* (1932) a coinvolgere la compagnia di Annibale Ninchi.

Infine, l'avanguardia trova moderato riscontro in un *revival* futuristico, svoltosi a Savona, tra 1944 e 1945 e promosso dal poeta Farfa (Vittorio Osvaldo Tommasini) e da Giovanni Acquaviva, di recente ricostruito da Giovanni Farris, che ne ha sottolineato i legami con le serate del periodo eroico del movimento di Marinetti.

4. *La scena del secondo dopoguerra: il vecchio e i giovani*

Il teatro a Genova, dopo la conclusione delle tragiche vicende belliche che avevano terremotato la nazione, risorge animato da risoluti intendimenti di rinnovamento rispetto al passato recente. Quest'ansia di rigenerazione, tuttavia, non costituisce un fenomeno di radicale discontinuità, ma è legata con numerosi fili a figure e atteggiamenti culturali che erano emersi nel periodo precedente. Molte delle personalità e delle idee che contribuiscono a trasformare la situazione si sviluppano, prima del 1945, nell'ambito di giovanili cerchie intellettuali che conducevano un'azione di fronda nei confronti del fascismo.

Tipico è il caso della rivista «Il Barco» pubblicata dal 1941 al 1943. Tra i suoi collaboratori si segnalano Giannino Galloni, Gian Maria Guglielmino, Carlo Cormagi, Tullio Ciccirelli e Ivo Chiesa, tutti appartenenti alla sezione culturale del GUF genovese. Su quelle pagine si alternano una serie di interventi che concepiscono i compiti del teatro in termini di «umanesimo» e «riscoperta dell'individuo», lontano dai condizionamenti della propaganda di regime.

Questo spirito si trasferisce nella fondazione del Teatro Sperimentale Luigi Pirandello, promossa da Gian Maria Guglielmino nel 1944, con l'ambizione di opporre ai mediocri cartelloni dell'epoca un repertorio di qualità, sia sul versante classico sia su quello contemporaneo. Allo Sperimentale, che agisce nella sede di un dopolavoro bancario di Piazza Tommaseo, fanno le loro prime prove come registi Giannino Galloni e Giulio Cesare Castello, e si formano attori come Elsa Albani, Ferruccio De Ceresa, Alberto Zoboli (*alias* Lupo). Nei tre cicli di recite realizzate, che giungono a inoltrarsi fino al marzo del '45, con uno spostamento della sede al Teatro Postelegrafonico, vengono allestiti lavori di Pirandello, Cechov, Betti, O'Neill, Synge, Yeats, nonché *Esuli* di Joyce.

Nel frattempo, dopo la guerra, Ivo Chiesa aveva dato vita a un'associazione culturale, «L'Isola», che svolgeva attività sia nel settore delle arti visive attraverso una omonima Galleria sia nel settore musicale. Da qui viene compiuto un passo di decisiva importanza, nel maggio del 1946, allorché Ivo Chiesa e Gian Maria Guglielmino fanno uscire il primo numero di «Sipario», che qualifica la sua presenza nella lotta al teatro di evasione, col sostegno a una drammaturgia non disgiunta da una dignità letteraria e alla nascente cultura della regia. Ma già nel dicembre la rivista emigra a Milano, rilevata dall'editore Valentino Bompiani. «Sipario» verrà diretta fino al 1951 da Ivo

Chiesa, il cui nominativo, secondo una pittoresca versione degli accadimenti, era stato sorteggiato, in alternativa a Guglielmino, mediante l'estrazione da un cappello.

Intanto le condizioni del teatro cittadino subiscono una decisa accelerazione nella prospettiva del cambiamento.

Un altro manipolo di teatranti, guidato dal regista Aldo Trabucco e dal drammaturgo Enrico Bassano, aveva dato vita a una serie di iniziative, dalla durata effimera, che nel 1947 avevano trovato uno sbocco più istituzionale nella creazione del Piccolo Teatro Eleonora Duse in piazza Tommaseo. Questo gruppo era portatore di una concezione dell'arte recitativa che si poneva al servizio dei valori del testo, ma circoscriveva il potere della regia.

Dall'altra parte, lo Sperimentale Pirandello, evolutosi in Teatro d'Arte, ma sfrattato dalla sua ultima sede, la sala dei Postelegrafonici, aveva abbandonato l'inflessibilità con cui si era proposto di perseguire rigorosi obiettivi culturali e si era piegato, con consapevole pragmatismo, a scelte non scevre da compromessi con le esigenze commerciali.

Dalla convergenza di queste diverse forze scaturisce, nella stagione 1951/52 il Piccolo Teatro della Città di Genova, che ha i suoi primi direttori nella coppia Nino Furia e Roberto Rebora, e che vede poi l'avvento nel 1955/56 di Ivo Chiesa, sotto la cui conduzione, nel 1957, si adotta ufficialmente la denominazione di Teatro Stabile.

5. Anche gli autori svoltano: nuovo spiritualismo e dintorni

A fronte di questo movimentismo della scena, la situazione della letteratura drammatica appare più ingessata.

Due figure di rilievo dominano il panorama: Silvio Giovaninetti e Enrico Bassano. Entrambi hanno una lunga milizia drammaturgica dietro le spalle. Ma non accettano di ridursi a presenze residuali. Anzi, ora la loro carriera subisce un'impennata, una svolta.

Il primo, originario di Saluzzo, si è trasferito a Milano dal 1946, anche se mantiene saldi vincoli con la città dove si è laureato ed è stato per undici anni critico del «Giornale di Genova». Dopo gli esordi negli anni Venti, i testi che lo fanno apprezzare come autore sono *Gli ipocriti* (1932) e *Gli ultimi romantici* (1934). Conclusosi il secondo conflitto mondiale, inaugura un altro tratto significativo del proprio itinerario drammaturgico. La sua produzione precedente è caratterizzata da un'oscillazione tra contenuti in

senso lato sociali e stilizzazione espressionista. Poi è subentrato un silenzio lungo un decennio. La nuova fase si pone sotto il segno di una esplorazione dell'interiorità dell'uomo contemporaneo. Al momento lo scandaglio delle coscienze è un *Leit-motiv* di larga parte della drammaturgia italiana. Giovaninetti declina in termini singolari questa tendenza diffusa, imboccando una strada dove psicologia e metafisica si combinano con esiti talvolta stravaganti. Ne offre testimonianza con *Ciò che non sai*, del 1946, in cui rappresenta gli individui assoggettati a una forza onnipotente proveniente dagli spazi siderali e postula puntuali corrispondenze tra le esistenze umane attuali e le anime che le hanno precedute. Lo stesso slittamento verso uno psicologismo drammatico incrociato con vellicamenti esoterici si trova ne *L'Abisso*, del 1948, in cui un vecchio professore, rifugiatosi con altre persone in una casa di campagna per sfuggire ai bombardamenti durante la seconda guerra mondiale, concepisce nel chiuso della sua stanza pensieri lubrificati su una bambina, procurandole, pur a distanza, una grave depressione fisica e psichica, finché, scoperto e accusato per la sua perversione, finirà per uccidersi.

Ma queste incursioni in un campo che l'autore nobilita con riferimenti alla filosofia dell'«occasionalismo» di Geulincx e Malebranche e che oggi maliziosamente si assimilerebbe alla parapsicologia non esauriscono l'universo tematico di Giovaninetti. Nella sua maturità creativa prevale una visione più terrestremente spietata della vita. Allora i suoi personaggi « non riconciliati » potrebbero essere sbucati da qualche cannibalico duello di uno Strindberg risiacquato nel Mediterraneo. A dilaniarsi in una « danza di morte » ossessivamente messa in scena non sono però solo le incarnazioni contrapposte della Femmina e del Maschio, bensì pescicani dagli appetiti irrefrenabili, ora di soldi, ora di potere, ora di sesso. Purtroppo questi spasimi di esistenze sfigurate vanno spesso a spegnersi in un vacuo spiritualismo. Il catalogo dei testi ascrivibili a tale categoria può partire da *Oro matto* (1951), dove un antiquario contrabbandiere lascia credere che la moglie abbia un amante per poter gestire i suoi loschi traffici oltre frontiera. L'avidità verso il denaro accomuna tutti i personaggi che si sdoppiano, indossando delle maschere e lasciando che i loro pensieri reconditi assumano una presenza autonoma. L'eco di qualche testo di Eugene O'Neill si riverbera in questa soluzione, che però risulta solo un espediente inconsueto, sganciato dal respiro tragico delle storie dello scrittore americano. Ancora disprezzo verso i più partecipati valori umani è espresso in *Sangue verde* (1953) da uno scienziato che, convinto di poter superare ogni barriera etica in forza della sola ragione, sposa la fidanzata nel frattempo riconosciuta come una sorella creduta

morta. Venuta a conoscenza della verità, la ragazza trasforma il suo amore in odio, sentendosi usata per una dimostrazione di carattere puramente intellettualistico. Lo scienziato è indotto così al suicidio. In *Carne unica* (1958) madre e figlio si auto-accusano a turno di un delitto. E ne *I lupi* (1961) due soci in affari si imbroglia e ricattano vicendevolmente fino a uno scontro finale al quale si presentano entrambi armati di pistole.

Giovaninetti per certi aspetti sembra proteso nello scavo di un personale teatro della crudeltà, dove l'artaudiana peste che scompagina l'ordine del mondo è riportata ad ataviche, asociali pulsioni dell'umanità a sbranarsi. Ma poi le tensioni metafisiche che giustificerebbero su un piano alto quel progetto drammaturgico sono sostituite da un afflato spiritualistico, che investe secondo un'ottica riduttiva anche l'inconscio, trasformandolo in mistero accostabile solo attraverso un approccio misticheggiante, benché non religioso in senso confessionale. La materia quindi resta inerte sotto la velleitaria spinta di un troppo cerebrale anelito ultraterreno e non si innalza al livello del simbolo.

I roveli dell'anima, più connessi però a una dichiarata fede religiosa, sono la cifra distintiva anche della drammaturgia di Enrico Bassano. La sua attività di commediografo prende l'avvio nel 1927 con un atto unico, *Le lenticchie*, amaro ritratto di un anonimo impiegato vittima di una crudele beffa con cui lo si porta un giorno a credere fallacemente di poter uscire dalla sua penosa mediocrità. Da allora si dipana con regolarità una carriera di autore che passa attraverso incontri con numerose personalità di grande levatura, da Virgilio Talli a Ettore Petrolini, da Eduardo De Filippo a Gilberto Govi.

Paola Bartalini, sulla scorta di alcuni giudizi di Lucio Ridenti, riferendosi al « primo tempo » della produzione di Bassano, che ha visto la luce in pieno regime fascista, ha parlato di « un teatro fatto di poesia, di piccoli uomini che lottano per ottenere la loro fettina di cielo azzurro », privilegiando i sogni e la fantasia che si manifestano spesso con le metafore del circo e del mare, come tramiti di un'evasione che cerca consolazione allo sconforto e alla desolazione in cui la vita piomba gli individui. I titoli che scandiscono questo percorso sono *La sirena del mare* (1931), *Uomo sull'acqua* (1937), *Il domatore* (1940) e *I ragazzi mangiano i fiori* (1941).

Nel periodo a cavallo del secondo conflitto mondiale, Bassano trascorre lunghi anni in cui rinuncia a far sentire la sua voce. Riemerge da quella specie di sparizione nel dopoguerra, rivelando una sensibilità diversa. I tragici eventi appena trascorsi hanno impresso profondi segni di crisi in chi è scampato, e

Bassano rispecchia questo stato d'animo. Con una trilogia formata da *Uno cantava per tutti* (1948), *Come un ladro di notte* (1953) e, a distanza di pochi anni, *Un istante prima* (1959), firma un atto di accusa contro la ferocia e l'inutilità di tutte le guerre. Questa presa di posizione tuttavia, contrariamente a quello che è lo sbocco allora obbligato dell'arte *engagée*, non sfocia nell'auspicio di una più diretta incidenza da parte dell'individuo nella dimensione sociale o politica. Di fronte alla distruzione materiale e spirituale di cui reca testimonianza, per dare un senso alle sofferenze e alle umiliazioni che patisce l'uomo contemporaneo, il drammaturgo indica la via d'uscita più sicura nell'appello alla fede religiosa. «Non si può essere soli nel cammino, ci vuole la mano di qualcuno che aiuti e sorregga» dice un personaggio di *Come un ladro di notte*.

Nella fase conclusiva della sua parabola teatrale, Bassano si dedica con particolare attenzione ad analizzare il rapporto tra generazioni diverse. È una tematica che già in passato ha affrontato, ma adesso ha acquisito una drammatica urgenza ai suoi occhi. Il dopoguerra gli appare sempre più come un periodo di sbandamento e di perdita dei valori. I giovani mostrano di essere privi di punti di riferimento. Mentre nei primi testi di Bassano le incertezze giovanili si dissolvono nella costituzione di un solido gruppo familiare, ne *Il pellicano ribelle* (1953) e *La tua carne* (1962) si traducono in aspri dissidi tra padri e figli, in un malessere insuperabile, in una distanza incolmabile. L'autore prende partito nettamente, rasentando l'apologia dei genitori, i quali incarnano il richiamo ad un ordine, una disciplina, un rigore morale, che il confuso ribellismo e la corsa al benessere dei ragazzi di allora gli sembrava trascurassero pericolosamente.

Non è determinante in Bassano una specificità di motivi riportabili a un contesto genovese o ligure. Solo in qualche caso un nesso di quella natura esiste, ma ha rilevanza teatralmente modesta. *Il porto di casa mia* (1960), per esempio, utilizza tipi e ambienti marinari ma li disperde nello schematico e nella semplicità con cui raffigura il mondo giovanile. I riferimenti importanti sono altri, risalenti a nomi ed esperienze che hanno la loro collocazione pertinente in un orizzonte nazionale, a conferma di una statura tutt'altro che provinciale di Bassano. Sicuramente hanno contato per lui la lezione di Ugo Betti, maestro nel condurre tormentose inchieste morali, e la consonanza con il dibattito delle coscienze caratteristico di Diego Fabbri, anche se viene tralasciata la struttura processuale dei suoi drammi.

Alla esplorazione delle responsabilità e dei turbamenti dell'individuo nei propri più intimi recessi si è intonato, in chiave sobriamente laica, sempre in ambito genovese, anche Ivo Chiesa, con un dilacerante copione, *Coscienze* appunto (1946-47), che insieme a *Gente nel tempo* (1948), adattamento oscillante tra mistero metafisico e ricognizione psicologica dell'omonimo romanzo di Bontempelli, costituisce il frutto più promettente della sua vocazione d'autore prematuramente accantonata.

Questo filone di tesa spiritualità ha trovato, a distanza di anni, in forme meno impigliate nella cronaca generazionale o nella testimonianza contemporanea, una cultrice in Elena Bono, che al teatro ha riservato appassionate cure da un cinquantennio, dagli esordi con *Ippolito* (1951), cui hanno fatto seguito, spesso con gli onori di allestimenti irreprensibilmente professionali *I Templari* (1986), *Ritratto di principe con gatto* (1986), *L'ultima estate dei Fieschi* (1993), *L'ombra di Lepanto* (1996) e *Giuseppe Garibaldi. Quasi una storia di famiglia* (1997). La sua ispirazione, che in alcuni componimenti ha fornito una suggestiva nicchia alla contaminazione tra dialetti e lingue diversi, spesso la guida verso il « genere storico », dentro cui riplasma costantemente la divaricazione tra imperativi morali e necessità contingenti, tra cielo e mondo. Il passato, allora, al di là delle apparenze esteriori, sotto la sollecitazione di quel sofferto anelito spirituale, si smaterializza in un tempo e in uno spazio astratti, che sono il tempo e lo spazio dei valori modulati dall'etica cristiana.

6. Tra neorealismo e realismo critico

La moda artistica egemone nel dopoguerra italiano, vale a dire il neorealismo, ha goduto a teatro, in Liguria, scarsa rispondenza. L'esponente più rimarchevole di questa tendenza, sia pure solo per alcuni tratti parziali, è Anton Gaetano Parodi, prima giornalista dell'« Unità » a Genova, poi corrispondente da Budapest per lo stesso quotidiano. Le esperienze della guerra, della persecuzione degli ebrei e della Resistenza partigiana, a rischio di precipitare nell'oblio, sono la materia prima degli atti unici *Una storia della notte* (1955) e *Notte sull'Antola* (1958). La stessa urgenza di documentare gli orrori e la violenza provocate dalla sopraffazione dei più elementari diritti umani distingue *L'ex maggiore Hermann Grotz* (1958). Nel quale, però, si ravvisa anche, come nota Mancioti, uno slittamento verso una « temperie di inferno sartriano ». Il protagonista è un ufficiale nazista, Grotz, riciclatosi, dopo la sconfitta di Hitler, come comandante di un cargo che trasporta carichi di droga. Gli è rimasto compagno il tenente Eric con cui, in una sorta di

delirio a due, rievoca i crimini di cui entrambi si sono macchiati. L'equipaggio sembra sempre più allarmato per il ritardo della nave che deve ricevere la merce, ma Grotz, in quello che considera il suo ultimo viaggio, sta perseguendo un preciso disegno: all'arrivo della polizia si barricata nella cabina insieme ad Eric, mette fine alle angosce del commilitone uccidendolo e placa i propri incubi suicidandosi. In questo lavoro, Parodi solleva il neorealismo in un'aura visionaria, sbalzando nel personaggio principale un « cuore di tenebra » la cui vocazione autodistruttiva risulta più inquietante drammaturgicamente della scontata condanna delle sue aberranti scelte politiche.

Un altro groviglio di frustrazioni, infelicità e ricerca di impossibili vie di fuga, caratterizza *Adolfo o della magia*, del 1965, dove un giovane, succubo di una specie di santone, viene indotto a uccidere il padre per attingere la beatitudine di un nuovo mondo. Mentre l'influenza dei 'persuasori occulti' del trionfante neocapitalismo dilaga e si celebra l'infatuazione per una paccottiglia pseudofilosofica raccattata in un Oriente da consumismo alternativo, Parodi denuncia la pericolosità di dottrine mistificanti che spingono gli esseri umani a deragliare nel nome di una salvifica catarsi. Questi temi vengono ripresi e reimpostati con maggiore durezza in *Norimberga II*, del 1968, dove le atrocità vissute durante la guerra in Vietnam portano un reduce a convincersi che l'indifferenza è la radice del male e che l'unica protesta efficace per richiamare l'attenzione sta paradossalmente nell'uccidere degli innocenti.

Ma il testo in cui meglio rilucono le qualità drammaturgiche di Parodi è *Una corda per il figlio di Abele* (1962), dove un mite adolescente reagisce al disgusto per la sua prima esperienza sessuale con una prostituta uccidendo la donna, colpevole di aver infangato irrimediabilmente le illusorie immagini dell'amore che fino ad allora egli aveva nutrito. Non ci sono qui, a irritare l'ipocrisia borghese, il sordido squallore delle periferie, la decomposizione umana e la proletaria concrezione linguistica dei primi lavori teatrali di Testori, ma il dramma secerne egualmente succhi aspri con un'anticonformistica dissacrazione del tabù della collettività, che, lungi dall'essere esaltata santimoniosamente, viene smascherata nei suoi aspetti di più brutale estraneità ai bisogni del singolo. Una estraneità che, secondo l'autore, mura l'individuo in un abnorme isolamento, facilmente esposto a scaricarsi nel disperato gesto del suicidio.

Dalle formule del neorealismo si tiene alla larga Dario Guglielmo Martini, che tuttavia sente verso la realtà una forte attrazione. Questo interesse, in maniera sempre più scoperta mano a mano che la sua produzione cresce, cerca i suoi paradigmi in alcune questioni dibattute nell'attualità sociale e culturale.

Autore prolifico (oltre quaranta titoli di *pièces* per il palcoscenico, la radio e la televisione) ma anche eclettico (giornalista, saggista, poeta, nonché drammaturgo), debutta come drammaturgo con *L'ultimo venuto*, rappresentato nel 1957 alla Borsa di Arlecchino. Di lì a qualche anno, nel 1961, scrive uno dei suoi testi migliori, *Bocca di lupo*, in cui raffigura un ergastolano che ha soppresso la sua donna, dalla quale ha ricevuto una bruciante delusione dopo averne adorato un'immagine troppo idealizzata. Avendo sognato che un nuovo arrivato nella sua cella gli possa sottrarre la moglie, al risveglio uccide il compagno per vendicarsi. Il dramma suggerisce una encomiabile riprovazione del carcere a vita, ma soprattutto si misura col tentativo di mettere a fuoco la problematica dei rapporti tra uomo e donna. È questo un punto che sembra centrale nella drammaturgia di Martini. Misoginia e sessuofobia, in molti suoi testi, sono deplorate come malattie rovinose che affliggono in forme virulente la nostra società. Da Eve Sheffield di *Fine dell'alibi* alla sciamana de *La donna dell'arcobaleno*, da Lou Salomè di *La mano mancina* a Isabella di Castiglia de *L'ammiraglio e le sette lune*, dalle attrici di *Eppure sopravvive* a *La signora dell'acero rosso*, è ai personaggi femminili che l'autore affida le speranze di un riscatto del mondo, oppresso dall'ingiustizia e dal cinismo, cloroformizzato dalla passiva rassegnazione a miti e riti imposti dall'alto.

Il teatro di Martini vuol esercitare, dunque, a suo modo una funzione educativa, inclinando a stigmatizzare modelli di comportamento ritenuti arretrati e a reclamarne di più avanzati socialmente e moralmente. Colpisce nei suoi copioni l'affermazione di una tenace fiducia nella vita, una sorta di semplice 'umanesimo', sincero e nemico della solennità, ma tuttavia non esente talvolta dal sospetto di essere giocato troppo sulla difensiva contro l'invadenza del nichilismo, percepito ideologicamente come pernicioso per le sue conseguenze disgregatrici e paralizzanti. È comunque interessante in Martini l'apertura verso la sperimentazione di forme diverse a seconda delle situazioni e dei temi affrontati, che lo spinge a non fossilizzarsi in canoni espressivi definiti una volta per tutte, ma a transitare liberamente dalla satira al componimento morale, dalla *clownerie* al dramma storico.

In questa composita corrente realistica non stride l'inserimento di Luciano Codignola (Genova, 1920-Sestri Levante, 1986), purché si chiarisca che il suo stile non si appiattisce sul gusto neorealista né ricalca gli schemi dell'umanesimo ottimista, ma piuttosto si apparenta a un realismo critico. Un risentimento acre verso una società catafratta nel cinismo e nella prevaricazione pervade i suoi racconti morali in forma di teatro, senza concessioni a

consolatorie prediche o arzigogolate introflessioni spirituali. Direttore del Centro culturale Olivetti, critico musicale dell'«Unità», consulente editoriale della Einaudi, saggista e docente universitario, giunge alla ribalta dopo i quarant'anni con *Il gesto*, allestito dalla compagnia Enriquez, Mauri, Moriconi. Il titolo è carico di ambigua allusività. Sembra un gesto di ribellione, infatti, la pubblicazione di un libro che attira inaspettatamente al protagonista, un intellettuale di opposizione, una causa per vilipendio delle Forze Armate. Ma anche l'operato degli altri personaggi si iscrive nella stessa categoria comportamentale: l'avvocato che si offre come difensore, l'aiuto di un congiunto asceso tra i potenti, l'adulterio da parte della moglie. Non si sfugge, ogni azione si riduce a gesto, ovvero si configura come maschera inautentica o come rifugio del conformismo.

Codignola insiste a rispecchiare lo stesso Paese irretito dai compromessi, ma sceglie di variare il punto di osservazione, affidandosi a un antieroe, Bebi, contadino e figlio di contadini, protagonista de *Il giro d'Italia* (1965). Favorito dal fisico e dalla prestanza sessuale, il giovane piace ai nuovi padroni e ai loro figli, ma al momento buono sa rifiutare senza traumi allettanti prospettive di carriera e se ne va a correre il Giro d'Italia nella carovana pubblicitaria, ignorando di essersi arruolato sotto le insegne di uno sponsor acquisito dalla multinazionale da cui è fuggito. In questo testo l'autore manifesta una speciale cura verso il linguaggio, «scisso tra una matrice semi-dialettale contadina e gli intercalari, le terminologie, le cadenze del mondo industriale incombente».

Alla radiografia amara di una società sprofondata nella simulazione e di fatto priva di ideali Codignola dà un ulteriore apporto con il radiodramma *Il salvataggio* (1964), poi riscritto col titolo *La consolazione* (1968), che raffigura una situazione in cui, a turno, alcuni pomposi rappresentanti ufficiali della società, armati di bolse e retoriche argomentazioni, si prodigano per scongiurare il tentativo di buttarsi giù da un palazzo della direttrice di una impresa filantropica antisuicidio, mentre tutti i *media* si sono mobilitati nella piazza sottostante, spettacolarizzando l'evento.

Questa umanità pronta a liquidare i principi della coerenza morale, paga di una elastica falsa coscienza e mossa esclusivamente da incontenibili egoismi torna in *Bel-Ami e il suo doppio* (1974), in cui Codignola disegna la storia di un arrampicatore nella Parigi del Secondo Impero, e contemporaneamente quella del suo creatore, lo scrittore Maupassant, che per quel personaggio prova una irresistibile attrazione e insieme una forte ripugnanza.

Nel protagonista l'autore vede «il primo esempio di un tipo umano che avrebbe dominato il secolo XX» e «a cui non manca nulla di quanto la storia poi si incaricherà di aggiungere: l'avventura, il colonialismo, la disponibilità cinica, la profondissima ignoranza, la vigliaccheria, e anche qual tanto di simpatia che un uomo simile poteva ispirare» più di cento anni fa.

Merita una menzione speciale, perché nella teatrografia di Codignola occupa un posto a parte, *Fa male, il teatro*, scritto su commissione della Bottega di Gassman, un *divertissement* elegante, ironico verso disparati modi di fare teatro, debitore di certi schemi cari a Cechov, citato esplicitamente per *Il canto del cigno* recitato dall'attore che è protagonista della *pièce*.

7. Un mattatore rivaluta il dialetto

La scena dialettale nel Novecento è illuminata dalla carismatica figura di Gilberto Govi (Genova 1885-1966).

Di fronte alla deprimente pochezza dei testi in genovese, l'attore, già attivo nel teatro in lingua dall'inizio del secolo, quando si converte al teatro dialettale, a ridosso della prima guerra mondiale, è costretto a inventarsi un repertorio. In un primo tempo, punta sui copioni di Nicolò Bacigalupo, un colto e onesto dilettante, scomparso nel 1904 a sessantasette anni, che si muove nell'ambito di un epigonismo goldoniano, cristallizzato in una riproposizione di situazioni e tipi standardizzati e svuotato da ogni ambizione di rappresentazione critica. In un secondo momento, si volge a commissionare a modesti mestieranti le opere da portare in scena, tenendo spesso come termine di paragone la produzione di Bacigalupo, che era stato determinante per conquistare il successo. Più frequentemente ancora imprende a tradurre nell'idioma a lui più familiare commedie originariamente scritte in dialetti diversi (veneto, toscano, romano, ecc.).

In tutti questi casi, comunque, il suo rapporto col testo è improntato a una assoluta libertà. L'attore lo adatta alle proprie necessità, ora tagliandone intere parti ora interpolandovi battute totalmente inventate da lui stesso.

Govi non è un esecutore e neppure un interprete in senso stretto, ma un attore creatore. Di fatto manipola il materiale testuale a sua disposizione, fino a costruire uno spartito verbale nuovo, derivato da una scrittura scenica che nasce e si legittima ogni sera sulle tavole del palcoscenico. In questo senso diventa il coautore o addirittura l'autore delle opere che recita. Commedie portate al trionfo come *I manezzi pe' majà 'na figgia* e *Piggiasse o ma do Rosso o*

cartà di Bacigalupo, *Pignasecca e Pignaverde* di Emerico Valentineti, *Quello bonanima* di Ugo Palmerini sono altra cosa rispetto agli originali.

Govi fa conoscere la propria arte anche al di fuori dei confini regionali. Le *tournées* nelle grandi città italiane e all'estero ampliano notevolmente la sua fama. E il dialetto, peraltro molto italianizzato in queste circostanze, non costituisce un ostacolo, perché la sua recitazione si basa su una componente fortemente mimica, sulla maschera facciale, sui toni, i tempi e i ritmi delle battute.

Per quanto riguarda i contenuti dei suoi spettacoli, Govi non coltiva nessun proposito di rispecchiare la società genovese del suo tempo. Al di là delle più superficiali apparenze, la città e i personaggi che porta in scena non hanno niente a che fare con la realtà. Anche visivamente, se si considerano le scenografie, i costumi e le acconciature, appartengono a un generico passato, che non è neanche storico ma fuori del tempo. Delle concrete vicende e dei complessi processi che cambiano profondamente l'assetto produttivo, il volto urbano, i rapporti sociali, la mentalità e i comportamenti a Genova, nelle sue rappresentazioni non trapela nulla.

A metà circa degli anni Trenta, dopo una pausa di riflessione durante la quale ferma la propria compagnia, l'attore riorganizza il repertorio, riducendolo a pochi e sperimentati pezzi, ripetuti per una lunga successione di stagioni, per renderlo più funzionale ai giri fuori dalla Liguria che la notorietà gli ha dischiuso. La guerra poi ne interrompe l'attività.

Alla ripresa, si presenta col vecchio repertorio, riuscendo a ristabilire col pubblico quella eccezionale corrente di complicità che ne aveva decretato l'affermazione. Ma anche a metà degli anni Cinquanta si prende un periodo sabbatico.

Quando ormai stava per chiudere bottega, come egli stesso ha dichiarato, nel 1957 la televisione ne rilancia l'immagine, ravvivandone e ingigantendone la popolarità. Una serie di spettacoli ripresi in teatro vengono diffusi attraverso il piccolo schermo, facendo scoprire a milioni di famiglie italiane un artista teatrale dotato di una bravura assolutamente straordinaria.

Per Govi comincia allora un periodo di grande fortuna, che dura praticamente fino alla sua morte nel 1966.

Alcuni critici hanno rimproverato a Govi di essersi asserragliato in un repertorio dalle ambizioni culturali molto ristrette. In diverse occasioni gli è stato rivolto l'invito a interpretare Molière, Pirandello o qualche altro clas-

sico. È capitato a lui quello che più o meno è capitato a Petrolini, con la differenza che l'attore genovese ha resistito sempre a queste lusinghe. E ha avuto ampiamente ragione. Quelle pressioni nascevano da inveterati, anche se spesso inconsapevoli, pregiudizi: l'assioma secondo cui il genere comico è inferiore a quello drammatico o tragico, e la convinzione che un attore debba essere valutato per la qualità dei testi che porta sul palcoscenico, anziché per la sua autonoma arte scenica.

Nei momenti migliori Gilberto Govi ha trascorso con la sua prodigiosa creatività di attore il livello dei lavori che ha recitato. Spesso ha proposto ciò che era disponibile e nel contempo era congeniale alle sue corde. Quando ha interpretato parti drammatiche, le ha degradate nel patetico: è successo in *Colpi di timone* di Enzo La Rosa e nell'omonimo film (1942) di Gennaro Righelli ricavato dalla commedia; e si ripete in un altro film, *Che tempi!* (1947) di Giorgio Bianchi, trasposizione al cinema di *Pignasecca e Pignaverde*. Quando poi ha voluto misurarsi con problematiche sociali come in *Metalurgiche Tiscornia* di Umberto Morucchio, che tratta di uno sciopero e di una fabbrica occupata dagli operai, si è dimostrato banale al limite del qualunquismo. E quando ha voluto prendere partito sull'attualità, come ne *Il porto di casa mia* di Bassano, che affronta il disorientamento giovanile nel dopoguerra, è scaduto nel velleitarismo sermocinante.

La forza di Govi non sta nel proporre una visione costruttiva dell'esistente e neppure nell'indicare un progetto per una realtà futura. Le sue qualità rifulgono allorché, attraverso i suoi personaggi stralunati ed eccentrici, le controcene dai tempi dilatati, lo strabuzzare degli occhi, la voce in falsetto, si affranca dal reale e mette in crisi ogni concetto di ordine, logica, gerarchia. Si capisce allora che i suoi scarti dal testo non si accontentano di accentuare la dimensione mattatoriale della propria presenza, esasperando la prevalenza in scena del protagonista a scapito della concertazione collettiva, ma tendono a neutralizzare le pesanti finalità pedagogiche e moralistiche di una ideologia benpensante e reitivamente borghese, che i testi veicolano e che egli stesso, nella sua vita privata, condivide. Sotto quei testi, Govi, con l'autonoma e originale partitura della sua recitazione, scava un vuoto dove il senso sembra sospeso, aprendo così la strada a una anarchica libertà, refrattaria a essere imprigionata nella morsa dell'ideologia.

Dopo la scomparsa di Govi, il teatro dialettale genovese non ha più toccato quei vertici.

Si è sforzato di ridefinirsi, allontanandosi spesso dai sentieri segnati dal venerato maestro. È subentrata allora la ricerca di un aggiornamento dei temi in drammaturchi più attenti alla contemporaneità e alle problematiche di una società molto mutata nei decenni, ma raramente ci si è sottratti al ricatto dello stereotipo superficiale e degli schemi risaputi. Si registrano anche apprezzabili tentativi di arricchire il panorama, introducendo forme come il *musical*, ricorrendo a traduzioni di De Filippo o rivisitando autori accreditati dalla opinione accademica come Anton Giulio Brignole Sale e Steva De Franchi. Qualcuno ha continuato a rifare Govi senza Govi, e si intuisce che l'impresa è pericolante. Degli autori posteriori al momento d'oro goviano, il più noto è Vito Elio Petrucci, esperto conoscitore del mondo genovese, che, nel corso di oltre un cinquantennio, ha messo insieme una cospicua produzione, giovandosi di una collaudata perizia di regista nel taglio dell'azione e riversando una calda affabilità umana nei ritratti di molti tipi locali. Hanno dato un contributo concreto, convalidato anche dalla prova del palcoscenico, in tempi successivi e con modalità molto diverse, allo svolgimento della drammaturgia dialettale autori come Mario Bagnara, Enrico Berio, Piero Campodonico, Lucio Dambra, Emilio Del Maestro, Michelangelo Dolcino, Vico Faggi, Pino Flamigni, Giorgio Grassi, Plinio Guidoni, Gianni Mangini, Mauro Montarese, Gianni Orsetti, Fernanda Pasqui, Enrico Poggi, Gabriella Poggi, Gianni Poli, Battistina Rambelli, Aldo Rossi, Bartolomeo Rottondo, Enrico Scaravelli.

L'interesse per il teatro in genovese è stato a lungo tenuto desto dalla sede Rai di Genova, che ha trasmesso numerosi programmi dialettali, tra i quali i sapidi dialoghi scritti da Dario G. Martini per la maschera *do scio Ratella*, interpretato da un vivace Giuseppe Marzari.

Un caso a sé va considerato *La bocca del lupo* (1980), che Arnaldo Bagnasco, sceneggiatore cinematografico e autore di alcuni sceneggiati televisivi di successo, ha tratto, insieme con Lucia Bruni e Giuseppe d'Agata, dal romanzo omonimo di Remigio Zena: qui lo sperimentalismo linguistico dello scrittore è restituito attraverso l'uso di un lessico genovese assai limitato e un'adozione insistita della sintassi dialettale.

Si discute ancora se Beppe Grillo possa o no raccogliere l'eredità di Govi. Ma è davvero difficile ritrovare nel bagaglio tecnico del comico di oggi, che si basa quasi soltanto sulla parola, fornita talvolta anche da *ghost writers*, l'assortimento dei mezzi espressivi del vecchio maestro. Nelle sue *performances*, comunque, che hanno intelligentemente aggiornato i moduli

del *cabaret* e del monologo televisivo, fustigando vizi e distorsioni del costume nazionale, il dialetto è quasi completamente assente.

8. *Storie di ieri per la Storia di oggi*

Forse c'è un pregiudizio nella foga con cui il giudice Sandro Orengo, noto col *nom de plume* di Vico Faggi, ha rifiutato di essere annesso al 'Teatro Documento' che era in voga negli anni Sessanta e che ha avuto i suoi esponenti più significativi nel Rolf Hochhuth del *Vicario* e di *Soldati*, nel Kipphardt de *Il caso di J. R. Oppenheimer*, nel Peter Weiss della *Ballata del fantoccio lusitano*, del *Discorso sul Vietnam* e di *Trotskij in esilio*. Quella formula Faggi l'ha intesa come riduttiva. E in effetti la verità della Storia nelle sue *pièces* si combina sempre con qualche invenzione della fantasia che rielabora situazioni e personaggi. Squarzina ha definito quel filone «drammaturgia derivata», volendo distinguerlo dai testi fondati su una assoluta originalità e autonomia creativa.

Insistere su questa componente della produzione di Faggi significa riconoscerne il valore, ma anche la popolarità. Tuttavia sarebbe sviante ridurre tutto ad essa. Anzi, la vocazione teatrale di Faggi privilegia, nella sua più intima natura, altre strade.

L'esordio, nel 1962, con *Ifigenia non deve morire*, lascia subito intravedere una marcata propensione a rianimare la tradizione classica e rivisitare i miti antichi, che ispirerà successivamente numerosi radiodrammi e traduzioni, nonché vari componimenti per la scena.

Tra il '62 e il '66 Faggi scrive tredici pezzi brevi, riuniti poi sotto il titolo complessivo di *Minima theatrialia*, dove si avvertono echi dell'esistenzialismo, della demolizione del linguaggio di Ionesco, della parodia antiborghese di Adamov. Ma già in queste prime prove le possibili derive irrazionalistiche sono temperate da convinti richiami a un impegno etico, che non disdegna di assumere toni satirici, contro conformismo e consumismo della società, ipocrisia e corruzione del potere. La condizione umana è sentita come ontologicamente drammatica, ma ciò non impedisce di riconoscere, e condannare, una infelicità indotta: quella che nasce dai soprusi commessi contro i più deboli e contro i diritti della collettività.

Questo antinichilismo di Faggi si esprime limpidamente nel radiodramma *In vino veritas*, del 1970, dove, rivisitando l'omonimo saggio di Kierkegaard, l'autore mostra di identificarsi con il personaggio che rappresenta l'umanità etica (cioè il giudice) contro l'uomo estetico e l'uomo religioso.

Anche quando sceglie di confrontarsi con le ragioni della soggettività e con problematiche esistenziali, Faggi, nel suo teatro, tiene sempre ferma una posizione contrattualistica, di ascendenza russoiana, secondo cui la morale non ha leggi oggettive e inconfutabili, ma è fondata dai cittadini, che stabiliscono delle regole che permettono di vivere in società.

Faggi ha rivelato di aver guardato con interesse, nella sua fase iniziale, agli esempi di Brecht e di Pirandello. Per il primo, la citazione può rinviare a elementi come la struttura epica, il contenuto sociale, il punto di vista progressista. Per quanto riguarda lo scrittore siciliano, invece, le suggestioni confessate provengono dalla lingua, sentita come una materia viva, plastica, spontanea, in controtendenza con il parere di molti critici che oggi rimproverano a Pirandello una imbarazzante artificiosità sotto questo profilo. Ma questi nomi, anche se possono essere eloquenti, non sembrano così determinanti, e comunque sono meno influenti della tradizione classica latina e greca.

La notorietà è arrivata a Faggi con tre opere allestite dal Teatro Stabile di Genova.

La prima, *Il processo di Savona*, è del 1965. Vi si drammatizza il procedimento penale intentato nel 1927 contro un gruppo di intellettuali e militanti antifascisti, accusati di aver favorito l'espatrio clandestino di Turati e Pertini. Come ha scritto Roberto Trovato, «senza retorica [...] è esaltato l'atteggiamento fermo e coraggioso di pochi uomini, i quali, sicuri di un futuro meno avvilente, contrastarono un regime che con la violenza stava mettendo a tacere ogni impulso morale». Di Turati, Pertini, Parri e Rosselli sono presentati non solo i tratti dell'uomo pubblico, ma anche risvolti umani e debolezze private, che li rendono più accattivanti, senza scadere nella oleografia, nonostante l'occasione potesse portare in quella direzione, poiché il testo era stato progettato per celebrare il ventennale della Resistenza. Stilisticamente il dramma mette a frutto le risorse di una forma meno scontata per i tempi, con una sceneggiatura degli episodi a stacchi e il ricorso alla tecnica del *flash back* per illuminare certi momenti anteriori, ma ciò non ha evitato che l'operazione allora fosse accolta soprattutto come un opportuno gesto civile, coronato da un largo consenso di pubblico.

Nel '69 Faggi stabilisce un fortunato sodalizio con Squarzina, che genera *Cinque giorni al porto*. La formula che tanto bene ha funzionato per il testo precedente, mescolando passato, politica e sentimenti democratici, viene applicata al grande sciopero dei lavoratori genovesi che all'inizio del secolo scosse tutto il paese, provocando la caduta del governo Saracco e aprendo le porte

a Giolitti. La struttura è circolare: l'azione prende l'avvio e si conclude nell'aula del Politecnico di Torino, dove Luigi Einaudi, nel dicembre del 1923, su invito di Piero Gobetti, tiene una lezione intorno alla strenua lotta sostenuta dagli operai genovesi, nel 1900, per contrastare il decreto di chiusura della locale Camera del lavoro. L'efficace svariare da un piano temporale all'altro, l'ampiezza e la vivezza sociologica dei tipi rappresentati, il tono asciutto del *reportage* con cui si ricostruiscono i fatti, non sono soverchiati da un fastidioso didascalismo e ideologismo, che pure qua e là traspare.

Il terzo copione scaturito dall'ormai affiatato binomio, nel 1974, è *Rosa Luxemburg*. Il ritratto della rivoluzionaria marxista coincide con la raffigurazione di un'epoca intera, caratterizzata da violenti conflitti tra organizzazioni del movimento operaio e apparati statali borghesi, ma anche da un forte travaglio ideologico all'interno della contraddittoria galassia del socialismo. Una folla di personaggi famosi è evocata nella *pièce*, a cominciare da Lenin, che costituisce un contraltare alla dirigente spartachista. Basato su una vasta mole di documenti, il testo non si arrende alla logica della mera ricostruzione cronachistica. Utilizzando felicemente lo strumento del montaggio, innesta su un tronco realistico cadenze da Kabarett, atmosfere espressioniste, rimandi al circo, stilemi del teatro orientale.

Anche dove non ha firmato come coautore, la presenza di Squarzina nelle opere sorte dalla collaborazione con Faggi si fa sentire. Vi si coglie, infatti, l'influenza di una ideologia teatrale, legata alla cosiddetta « regia critica », di cui Squarzina è stato uno dei maggiori esponenti e addirittura il sistematizzatore. Secondo questa ideologia, la *mise en scène* dispone di due chiavi interpretative per accostarsi alla realtà: l'attualizzazione del passato o la ricostruzione del contesto storico e sociale in cui l'azione si svolge. L'uno e l'altro elemento compaiono con forte evidenza nella scrittura della « drammaturgia derivata » di Faggi.

A questo « teatro dialettico » Faggi torna, dopo un lungo intervallo, nel 1986, con un componimento intitolato *1894*, nel quale drammatizza un'altra pagina di storia, quella relativa al processo, istruito sotto il governo Crispi, ai capi del movimento dei fasci siciliani.

9. *L'avanguardia esiste*

L'avanguardia in Liguria vanta un vero archimandrita nella persona di Edoardo Sanguineti, nato a Genova nel 1930 e qui residente ormai da qualche decennio.

Lungo gli anni il suo impegno nel teatro, inizialmente marginale rispetto al ruolo di spicco esercitato nella poesia e nella critica letteraria a una latitudine internazionale, si è fatto sempre più marcato. Lo testimonia anche il fitto catalogo di traduzioni per la scena, soprattutto di classici, cui ha prestatato il proprio ingegno. Gli esordi sono contigui alla letteratura che pratica con il “gruppo '63”.

K., del 1959, è un dialogo tra due personaggi, Kafka e Janouch, un tentativo di calarsi nell'inconscio, denudandolo per ritrovare nei sedimenti della memoria l'io rimosso e per riconquistarlo, sia pure in modo deflagrante, al conscio. Ma lo sforzo per dare una spiegazione agli aspetti intenzionali di tutta una vita è destinato all'insuccesso. Dall'analisi, condotta attraverso l'itinerario dell'inconscio, non emergono fatti salienti o spiegazioni convincenti, per giustificare il presente. L'azione, tutta mentale o interiore, è situata in uno spazio fisico che coincide con una sala di caffè, dove si avverte un costante rinvio all'esterno, anche se questo luogo lascia sopporre la solitudine dei due personaggi e nel contempo il loro bisogno di intimità.

La forma quasi oratoriale di *Traumdeutung*, del 1964, conferma l'opzione di un teatro di parola, che l'autore tuttavia tiene a non definire letterario. L'allusione a Freud, palese nel titolo, si riverbera nella sequenza di sogni che costituiscono la *pièce*. Ad agire sono quattro personaggi, anzi voci-personaggi, che ragguagliano sulle loro avventure oniriche.

Nel 1968, con il radiodramma *Protocolli*, Sanguineti si congeda dal teatro più affine alla prima fase della sua poesia, connotato dal tema della nientificazione e dall'attraversamento della *palus putredinis* ovvero del caos. Nello stesso torno di tempo lavora alla riduzione dell'*Orlando Furioso* per l'allestimento di Luca Ronconi, approntando un testo che punta sullo svelamento della struttura del poema ariostesco, caratterizzata dalla simultaneità dei molteplici episodi raccontati.

Del 1971 è *Storie naturali*, che costituisce un singolare esperimento per dare peso corporeo alla parola, strumento essenziale per un'azione sviluppata totalmente al buio.

Il comico, come sublime rovesciato, diventa l'asse portante della scrittura per la scena di Sanguineti, quando, dopo una lunga pausa, torna a scrivere opere autonome per il teatro. Convinto della impraticabilità odierna del tragico puro, predilige una ibridazione che elabora moduli grotteschi e parodici. *Faust. Un travestimento* (1986), esempio brillante di intertestualità, attraverso il collaudato procedimento plurilinguistico caro all'autore, abbas-

sa il modello originario per investire satiricamente molti aspetti della realtà contemporanea. E la stessa commistione di un registro alto e di uno basso viene applicata in *Commedia dell'Inferno* (1989), montaggio di brani danteschi su cui vengono innestati passi di vari autori, da Chrétien de Troyes a Pound.

Molti testi di Sanguineti comportano un trattamento musicale delle voci, ma una attività di librettista in senso più proprio, tenuta tuttavia su un elevato e programmatico livello autoriale, viene svolta specificamente in lavori come *Passaggio* (1963), *Laborintus II* (1970) e *A-Ronne* (1970) tutti e tre composti per la musica di Luciano Berio, il quale, va ricordato, ha ottenuto anche la collaborazione di un altro grande scrittore ligure, Italo Calvino che gli ha affidato *Allez-hop* (1959), *La vera storia* (1982) e *Un re in ascolto* (1984).

In anni più recenti, dopo un lavoro d'occasione per la televisione tedesca come *Dialogo* (1988), va registrato il sodalizio con il musicista e regista Andrea Liberovici, che produce esiti assai vitali, dal confronto con un 'genere' di moda in *Rap* (1996) e da una serie di variazioni shakespeariane in *Sonetto* (1997) e *Macbeth Remix* (1998) fino al 'travestimento' del capolavoro pirandelliano *Sei personaggi. Com.* (2001), da cui Sanguineti, sbarazzandosi del logoro espediente del metateatro e facendo emergere un incesto non più solo sfiorato, ricava gustosi momenti di critica alla ideologia totalizzante della società di massa. Il « chierico organico » – come si è autodefinito – sembra avviato ad alimentare questa sua nuova stagione teatrale particolarmente felice e intensa, pur se innescata sempre da una precisa committenza, che ne stimola la creatività anziché inibirla, come dimostra, ancora nel 2001, la riscrittura, intessuta di perfidi cenni all'attualità politica e televisiva italiana, de *L'amore delle tre melarance* di Carlo Gozzi per lo Stabile di Genova e la regia di Benno Besson.

10. *Un bilancio provvisorio*

Abbiamo rinunciato a stilare un elenco completo degli autori, tuttavia non possiamo non ricordare le manipolazioni dei classici operate da Francesco Della Corte; le *pièces* di critici come Carlo Marcello Rietmann, Sandro Parrini e Attilio Lugli; almeno il lucido *Attacco alla coscienza* (1970), l'ironico *Il re in bicicletta* (1980) e il problematico *Uomo di Arimatea* (2000) di Mario Bagnara; l'iridescenza filosofica e il gusto metateatrale di Carlo Cormagi; il corrosivo sguardo al femminile sulla realtà di ieri ma soprattutto di oggi di Etta Cascini, Margherita Faustini, Patrizia Monaco, Clara Rubbi, Romana Rutelli, Laura

Sicignano, Virginia Consoli; il minimalismo duro di *Natalia* (pubblicata nel 1999 ma già rappresentata all'inizio degli anni ottanta) di Danilo Macri; le *Lettere pornografiche* (1979) di Gianni Poli vincitrici di un Premio Riccione; *La stagione e il silenzio* (1979) e *Inverni* (1988) di Carlo Repetti, e poi i lavori di registi come Trionfo e Fersen, di poeti come Nicola Ghiglione e Bruno Rombi, di narratori come Mario Dentone, oltre a due drammi di forte impatto morale come *Il caso Pinedus* (1954) e *Lastrico d'inferno* (1958) di Paolo Levi. In questo non esaustivo catalogo, Claudio Morganti e Pippo Delbono, attori e registi liguri, autori spesso dei propri copioni, circondati ormai da solida e ampia stima, rappresentano le ragioni di una ricerca del nuovo. Una segnalazione a parte meritano Luca Viganò (*Galois*) e Fausto Paravidino (*Gabriele, Due fratelli, La malattia della Famiglia M.*), che, nonostante la molto giovane età, hanno già conquistato ribalte prestigiose.

Più in generale si deve aggiungere che in certi momenti Genova è stata un laboratorio nel quale si è plasmato il futuro teatrale del nostro Paese.

L'istituzione dello Stabile, il secondo in Italia, a poca distanza dal Piccolo di Milano, ha contribuito a mutare gli assetti organizzativi e la cultura del teatro in Italia. Così la nascita di una sala *underground* come la Borsa di Arlecchino di Trionfo e Luzzati, nella stagione 1957/58, ha anticipato la diffusione nella penisola delle opere di Ionesco, Beckett, Genet, Adamov. Ma anche altre occasioni hanno promosso la ricerca di strade insolite rispetto al quadro nazionale: si pensi a iniziative come il teatro a pianta centrale realizzato da Trabucco a Genova e poi esportato al Sant'Erasmus di Milano, alle proposte di contaminazione teatrale dello spazio urbano da parte del teatro della Tosse, ai cartelloni eccentrici del Teatro dell'Archivolto che ha inventato nuovi autori convertendo alla scena narratori di fama internazionale.

La drammaturgia ligure, che pure può vantare buoni autori e qualche presenza di caratura nazionale, non è contrassegnata, nel suo insieme, da quello stesso carattere di novità. Raramente vi si rinvergono i tratti dell'anticipazione, del pionierismo, dell'avventura in terreni poco arati.

Le istituzioni che abbiamo citato sopra, gratificandole con meriti riconosciuti, di questa lacuna hanno qualche responsabilità, ora maggiore ora minore a seconda del ruolo che a ciascuna di esse compete. Non hanno funzionato da committenza nei confronti degli autori locali, se non in circostanze isolate e saltuarie. Nel migliore dei casi, come alla Tosse con Tonino Conte e all'Archivolto con Giorgio Gallione, hanno provveduto in proprio a crearsi un repertorio, cumulando le competenze del regista e dell'autore. Il che è positi-

vo per molti versi, ma non è valso certamente come incentivo a consolidare uno spazio per la figura del drammaturgo/scrittore.

Le difficoltà della drammaturgia a Genova e in Liguria dipendono anche da altri fattori. Un critico, Mauro Mancioti, tra i più attenti e acuti, per spiegarle, ha chiamato in causa l'assenza di «una cordialità di caratteri» che si trovano, invece, nella tradizione veneta e napoletana, per esempio.

A nostro personale avviso, però, c'è poca convenienza a richiamare il concetto di caratteri, che vincola a un bozzettismo, a un colore locale, a un verismo regionalistico, oggi difficilmente praticabile con profittevoli risultati. A scarseggiare è un radicamento nella realtà del costume, delle dinamiche sociali, della vita civile del nostro territorio. Ciò che si trova, invece, tanto per fare un esempio, nel teatro di Ugo Chiti, legato con un cordone ombelicale alla terra di Toscana.

Altra attenuante spesso invocata è la carenza di una robusta tradizione del teatro in dialetto genovese, che non ha superato Govi, *unicum* irripetibile e improponibile come modello.

Posta in questi termini la questione, quello che ne consegue è un giudizio ineccepibile. Ma una volta ancora è il punto di vista da cui si guarda a questo problema a risultare troppo datato e quindi distorto. A Napoli, dove pure la tradizione del teatro in dialetto ostenta dimensioni imponenti, gli autori di oggi, più che allinearsi sul filo di una continuità, per conquistare una autentica vitalità hanno dovuto azzardare coraggiose operazioni di rottura col passato. Annibale Ruccello, Manlio Santanelli, Enzo Moscato, i modelli, sono andati a cercarsi ovunque fossero utilizzabili, con la sola avvertenza che parlassero la contemporaneità, che fossero veri maestri, che avessero fatto fino in fondo i conti con un rinnovamento delle forme e delle strutture drammatiche. Ecco allora la nascita di un teatro inequivocabilmente napoletano, ma non astratto, moralistico, predicatorio, e neppure provinciale, populistico, piccolo borghese. Un teatro in cui fermenta visibilmente la lezione di Genet, Artaud, Beckett, per aggirarsi nel ventre buio, nelle zone melmose, nelle pulsioni inconse di un paesaggio umano, oltre che urbano, non più sterilizzato da visioni perbeniste o cartolinesche.

In un libro di qualche anno fa, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni spredate del teatro italiano* (Roma, Bulzoni, 1987), un penetrante studioso come Claudio Meldolesi, alludendo a una serie di occasioni mancate per il teatro italiano, usava il vocabolo «spreco». Nell'*enclave* ligure del teatro si avverte di frequente, considerati i talenti e le intelligenze disponibili nel campo della

drammaturgia, un certo sentore di spreco, anche se proibità critica esige si dica che proprio in questi ultimi anni, e soprattutto in seno all'*establishment*, sono affiorati alcuni beneauguranti indizi di cambiamento.

Nota bibliografica

Scenari dell'Ottocento in Liguria

Opere di carattere generale: L.T. BELGRANO, *Imbreviature di Giovanni Scriba*, Genova 1882; G. COSTETTI, *Il teatro italiano nel 1800*, Rocca San Casciano 1901; G. MAZZONI, *L'Ottocento*, Milano 1913; A. SCHMUCKER, *Teatro e spettacolo a Genova e in Liguria*, Genova 1974; *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, a cura di S. FERRONE, Torino 1979; *La tragedia dell'Ottocento*, a cura di E. FACCIOLI, Torino 1981; M. BOTTARO - M. PATERNOSTRO, *Storia del teatro a Genova*, Genova 1982; R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Bari 1988.

Di L. SERRA: *Novemviri liguri dell'anno 1800*, in « Le piccole miserie », dal n. IX del 2.IV.1864 al n. XLV del 3.XII.1864. Su L. Serra: V. VITALE, *Luigi Serra olivetano e i Novemviri*, in « Il Raccoglitore ligure », 5, 20.V.1933; 6, 20.VI.1933; 9, 20.IX.1933; 10, 25.X.1933.

Di G. STEFANINI: *Rosmunda*, in *Nuovo Teatro*, Genova 1823; *Il pazzo di Zurigo*, in *Nuovo anno teatrale*, Genova 1822-1823; *Coriolano*, Genova 1826. Su G. Stefanini: G.B. SPOTORNO, *Storia letteraria della Liguria*, Genova 1824-1858; E. VILLA, *Genova letterata e giacobina*, Genova 1990.

Di L. MARCHESE: *Rappresentazioni teatrali di Luigi Marchese di Genova*, Venezia 1827; *La prova rischiosa*, in *Collezione delle migliori commedie e tragedie dei teatri italiano, francese e tedesco*, IV, Genova s.d. (ma 1839); *Opere drammatiche di Luigi Marchese per la prima volta raccolte*, Prato 1863. Su L. Marchese: N. TOMMASEO, recensione a *Opere drammatiche di Luigi Marchese per la prima volta raccolte*, in « Gazzetta di Genova », 4 febbraio 1864; N. GIULIANI, *Albo letterario della Liguria*, Genova 1886.

Di A. PENDOLA: *Maria Stuarda*, Torino 1822; *Metilde*, in *Nuovo anno teatrale*, Genova 1823; *Inesperienza ed inganno*, in *Nuovo anno teatrale*, Genova 1823; *Elisa di Montalieri*, Genova 1823. Su A. Pendola: N. TOMMASEO, *Dizionario estetico*, Venezia 1840; recensione a *Elisa di Montalieri*, in « Gazzetta di Genova », 23 maggio, 1832.

Di F. TRUCCO: *Palamede*, Genova 1821; *Penteo*, in *Nuovo anno teatrale*, Genova 1823; *Jacopo Ortis*, Genova 1823. Su F. Trucco: commento a *Penteo e Jacopo Ortis* in *Nuovo anno teatrale*, IV e V, 1823.

Di N. MEDONI: *Uggero il Danese*, Genova 1815; *Dirce*, Genova 1818; *Adele*, Genova 1847; *Claudia Dorley*, Genova 1873. Su N. Medoni: E. SPINOLA, *N. Medoni*, Supplemento al « Caffaro », 14.IV.1884; la voce di A. SCHMUCKER in *Enciclopedia dei liguri illustri*, Genova 1970.

Di I. D'ASTE: I copioni di *Sansone e Adelaide di Warh* sono conservati manoscritti al Museo-Biblioteca dell'attore di Genova. Altre opere teatrali sono nel Fondo D'Aste della Biblioteca Berio di Genova. Su I. D'aste: YORICK (P.C. FERRIGNI), *La morte di una Musa*, Firenze 1885; C. SALVINI, *Tommaso Salvini*, Rocca San Casciano 1955.

Di M.G. CANALE: *Simonino Boccanegra*, Capolago 1833; *La battaglia di Montaperti*, Genova 1836. Su M.G. Canale: la voce di A. BENVENUTO VIALETTO in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, Roma 1974.

Di E. CELESIA: *Paolo da Novi*, Milano 1876. Su E. Celesia: cfr. la voce relativa in F. POGGI, *Dizionario del Risorgimento Nazionale*, Milano 1930.

Di D. CHIOSSONE: *Cuore di marinaio*, Milano 1874; *Il libro dei ricordi*, Milano 1874; *La torre di Babele*, Milano 1874; *La figlia del corso*, Milano 1876; *La sorella del cieco*, Firenze 1894; *La suonatrice d'arpa*, Milano 1902. Su D. Chiossone: C. CATANZARO, *Davide Chiossone. Profilo critico-biografico*, Milano 1874; la voce di C. MELDOLESI nel *Dizionario biografico degli italiani*, 25, Roma 1981.

Di P. GIACOMETTI: *Teatro scelto*, Mantova, I-III, Milano 1857-1861. Una scelta delle opere di P. Giacometti è in *Teatro*, a cura di E. BUONACCORSI, Genova 1983. Su P. Giacometti: G. GRIMALDI GROSSO, *Paolo Giacometti nella vita e nelle opere*, Genova 1916; G. DEABATE, *Paolo Giacometti e la Compagnia Reale*, in «Nuova Antologia», 16 giugno 1916; A. TOSI VERTOVA, *Paolo Giacometti*, Verona 1924; E. BUONACCORSI, *La « Maria Antonietta » di Paolo Giacometti nelle lettere dell'autore ad Adelaide Ristori*, in «Bollettino del Museo-Biblioteca dell'attore», Genova, 4 ottobre 1973; S. MONTI, *Il teatro realista della nuova Italia: 1861-1876*, Roma 1978; *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento* cit.; catalogo della mostra *Paolo Giacometti, Adelaide Ristori: diritto d'autore, diritto d'attrice*, a cura di T. VIZIANO, Novi Ligure 1982; G. SCARSI, *Paolo Giacometti*, in «Novinostra», XXII (1982); E. BUONACCORSI, *Introduzione a P. GIACOMETTI, Teatro*, cit.

Di F. ALIZERI: *Dina*, Genova 1858. Su F. Alizeri: *F. Alizeri. Un conoscitore in Liguria tra ricerca erudita, promozione artistica e istituzioni civiche*, Genova 1988.

Di D. BOTTO: *Ingegno e speculazione*, Milano 1856. Su D. Botto: M. LESSONA, *F.D. Botto*, in «Gazzetta di Torino», 12 agosto 1866; E. DE AMICIS, *Memorie*, Milano 1906.

Di A.G. BARRILI: *Drammi (Lelia, Ida)*, Genova 1857; *Zio Cesare*, Milano 1888; *La legge Oppia*, in «Secolo XIX», 17-27.IV.1889. Su A.G. Barrili: B. CROCE, *Letteratura della nuova Italia*, I, Bari 1914; E. VILLA, *Modernità narrativa di Anton Giulio Barrili*, Genova 1988.

Di G. DANE0: *Zuleika*, Genova 1856; *Drammi e commedie*, Genova 1883. Su G. Daneo: E. VILLA, *Giovanni Daneo, un ligure dimenticato*, in *Studi di letteratura italiana in onore di F. Montanari*, Genova 1980.

Di I. T. D'ASTE, *Teatro*, Milano 1874. Su I.T. D'Aste: la voce di A. MANZI, in *Enciclopedia italiana*, XII, Roma 1956.

Di R. ZENA: manoscritti delle commedie si trovano nella biblioteca della Società Ligure di Storia Patria di Genova (tra cui: *Le rose di Matilde*, 1870-71; *L'ombra*, 1872-76; *Quando Berta filava*, 1873; *Ricordati di me che son la Pia*; *L'incauta*; *I ladri*; *Al cader delle foglie*; *Beati i primi*; *Gli indiscreti*). *Abasvero* è pubblicato in appendice a E. VIVALDI, *Remigio Zena*, Genova 1930. Su R. Zena: B. CROCE, *Remigio Zena*, in *Letteratura della nuova Italia*, Bari 1950; E. VILLA, *Scapigliatura e verismo a Genova*, Roma 1969; M. DI GIOVANNA, *R. Zena narratore*, Roma 1984.

Di E. ZUNINI: *Veronica Franco*, in «Frou-Frou», 10.VI, 10.VII, 31.VII, 10.IX.1884; *Bianchinetta Doria*, Genova 1908. Su E. Zunini: E. VILLA, *Scapigliatura e verismo a Genova*, cit.

Di C. IMPERIALE: *Il giorno della scadenza*, Genova 1884. Su C. Imperiale: E. VILLA, *Scapigliatura e verismo a Genova*, cit.

Di A. DE LIBERI: *Una bambina genovese. L'avvocato Rambou. Il naufragio dell'“Onestà”*, Genova 1886.

Di L. SARTORIO: *Un angelo peccatore*, Milano 1873; *Drammatica. L'arte drammatica. Attori. Autori. Critica. Rimedi*, Milano 1888.

Di F. RESASCO: *A Canossa!*, Genova 1885.

Di E.R. CALVETTI: *Guelfi e Ghibellini in Liguria*, Genova 1882.

Di G. BAFFICO: *Le commedie (Il prodigio. Ala ferita. Disertori. Il germe. Sulla soglia)*, Roma 1905.

Di G. ANASTASI: *Dalla ribalta al libro (Le seduzioni, in collaborazione con E.A. BUTTI. L'amante. Alla prova)*, Genova 1916.

Di GANDOLIN: *La famiglia De Tappetti e Dieci monologhi*, Torino 1903; *Dodici monologhi*, Milano 1909. Su Gandolin: R. SIMONI, *Gli assenti*, Milano 1920.

Novecento fra tradizione e innovazione

Sul teatro del Novecento in Liguria in generale cfr.: C. VIAZZI, *40 anni di teatro radiofonico genovese. 1928-1967*, Genova 1968; M. BOTTARO - M. PATERNOSTRO, *Storia del teatro a Genova*, Genova 1982; M. MANCIOTTI, *Il teatro*, in *La letteratura ligure. Il Novecento*. II, Genova 1988; R. TROVATO, *Il teatro in Liguria nel Novecento: autori, registi, scenografi, attori*, in F. DE NICOLA e R. TROVATO, *Parole e scene di un secolo in Liguria*, Genova 2002.

Su S. Lopez cfr. R. SIMONI, *Trent'anni di cronaca drammatica*, a cura di E. POSSENTI, Torino 1954, II; E. POSSENTI, *Guida al teatro*, Firenze 1955; L. BOTTONI, *Storia del teatro italiano 1900-1945*, Bologna 1999, G. CORSINOVI, *Il teatro in Liguria dal 1901 al '45*, in *Bilancio della letteratura del Novecento in Liguria*, a cura di G. PONTE, Genova 2002.

Su A. Valardo cfr. G. LIVIO, *Il teatro in rivolta*, Milano 1976 e *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Ottocento e Novecento*, Milano 1989.

Su « Il Barco » cfr. E. TONIZZI, *Una rivista universitaria fascista. Il Barco di Genova (1941-1943)*, in *Scrittori e riviste in Liguria fra '800 e '900. Studi di filologia e letteratura*. V, Genova 1980.

Sulla nascita del Teatro Stabile di Genova, cfr. M. MANCIOTTI, *Genova come campione*, in « Sipario », maggio 1996 e M. GIAMMUSSO, *Il Teatro di Genova. Una biografia*, Milano 2001.

Su S. Giovaninetti cfr. A. FIOCCO, *Correnti spiritualiste nel teatro moderno*, Roma 1955; G. PULLINI, *Tra esistenza e coscienza. Narrativa e teatro del '900*, Milano 1986; G. ANTONUCCI, *Storia del teatro italiano del Novecento*, Roma 1986.

Su E. Bassano cfr. R. SIMONI, *Trent'anni di cronaca drammatica*, III-V, Torino 1955-1960; F. DOGLIO, *Bassano: favole e apologhi*, in « Studi cattolici », 32 (1962); S. TORRESANI, *Teatro italiano degli ultimi venti anni (1945-1965)*, Cremona 1965; P. BARTALINI, *Il teatro di Enrico Bassano*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Genova, a.a. 1994-95.

Su I. Chiesa cfr. M. REMBADO, *L'attività teatrale di Ivo Chiesa dalla fondazione di “Sipario” alla direzione del Teatro Stabile di Genova*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Genova, a.a. 1997-98.

Su E. Bono cfr. F. DE NICOLA, *Nove scrittori per un'idea di Liguria*, Savona 1989; E. GIOANOLA, *Elena Bono: gli esordi folgoranti e la rimozione di una scrittrice di grande rilievo, in Storia della letteratura italiana*, Milano 1996; R. TROVATO, *La fiducia ostinata della Bono nel far rivivere la Storia*, in *Teatro in Liguria alle soglie del 2000*, a cura di R. TROVATO e L. VENZANO, Genova 1997.

Su A.G. Parodi cfr. V. PANDOLFI, *Teatro italiano contemporaneo*, Milano 1959 e E. ANDRIUOLI, *Dieci drammaturghi e quattro poeti drammaturghi*, Savona 1995.

Su D.G. Martini cfr. R. TROVATO, *Dario G. Martini: teatro per cambiare*, in «Quaderni di Filologia Romanza», 11 (1996) e A. VENTURINI, *Non possiamo più aspettare Godot*, Genova 1997.

Su L. Codignola cfr. L. SQUARZINA, *Introduzione a L. CODIGNOLA, Teatro*, a cura di M. L. GRILLI, Venezia 1992.

Su G. Govi cfr. E. BASSANO, *Gilberto Govi e il teatro genovese*, Genova 1957; C.G. ROMANA - A. SCHMUCKHER, *Il mito di Govi*, Milano 1967; V. E. PETRUCCI - C. VIAZZI, *Lui Govi*, Genova 1981; M. MANCIOTTI - V. MOLINARI, *Tutto Govi*, Genova 1990; M. TERNAVASIO, *Gilberto Govi. Vita d'attore*, Torino 2001; E. BUONACCORSI, *Govi. Storia di un "grande attore" del teatro italiano*, Genova 2003.

Su V.E. Petrucci cfr. i contributi di L. GALLIADI e L. TARTAGLIA in V.E. PETRUCCI, *Appunti per la storia del teatro genovese*, Genova 2001.

Sul teatro dialettale cfr. P.C. BERETTA, *Storia del teatro dialettale genovese*, Genova 1974; F. TOSO, *Letteratura genovese e ligure*. V-VI, Genova 1991; L. GALLIADI, *Il teatro dialettale dopo Govi*, Genova 1995; R. TROVATO, *Nuove tendenze della drammaturgia genovese (1980-1999)*, in *Recitare in Liguria*, Genova 2000.

Su V. Faggi cfr. R. TROVATO, *Il teatro di Vico Faggi*, Forlì 1989; G. GAZZOLA, *La collaborazione tra Vico Faggi e Luigi Squarzina*, in *Teatro in Liguria alle soglie del 2000* cit.; R. TROVATO, *La piet , l'ira e l'ironia*, prefazione a V. FAGGI, *Il Processo di Savona. Giulietta e Rahm n a Borgo Veruzzi. 1894*, Roma 1993.

Sul teatro di E. Sanguineti cfr. A. CALZOLARI, *La parola e il teatro nella poetica drammatica di Edoardo Sanguineti*, in «Teatro Festival», 1 (1966); G. BARATTA, *Tempo, spazio e corporeit  nel teatro di Sanguineti*, in «Il Portico», 15 (1970); G. SICA, *Edoardo Sanguineti*, Firenze 1974; P. DE MEIJER, *Goethe, Faust e Sanguineti*, in E. SANGUINETI, *Faust. Un travestimento*, Genova 1985; E. SANGUINETI - F. VAZZOLER, *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in «L'immagine riflessa», 2 (1988); U. ARTIOLI, *Il fantasma del corpo crocifisso: Visionariet  e parola nella drammaturgia di Sanguineti*, in *Edoardo Sanguineti. Opere e introduzione critica*, a cura di G. GUGLIELMINO, Verona 1993; U. ARTIOLI - E. SANGUINETI, *Conversazione*, in «Il castello di Elsinore», 22 (1995); *Conversazioni*, a cura di C. LONGHI, in E. SANGUINETI, *Orlando Furioso. Un travestimento ariostesco*, Bologna 1996; E. SANGUINETI - E. BUONACCORSI, *Il grande teatro   solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia*, in E. SANGUINETI, *Sei personaggi.Com. Un travestimento pirandelliano*, Genova 2001.

Questo saggio costituisce in parte la ripresa e rielaborazione di due contributi critici gi  pubblicati: *Il teatro*, in *La letteratura ligure. L'Ottocento*, Genova 1990; *Il teatro in Liguria dal 1945 al 2000*, in *Bilancio della letteratura del Novecento in Liguria*, Atti del convegno, Genova 4-5 maggio 2001, a cura di G. PONTE, Genova 2002.

La scultura e la pittura dal Duecento alla metà del Seicento

Franco Renzo Pesenti

I. Dal Medioevo al Rinascimento

1. *La scultura del Due-Trecento*

Sono i portali della Cattedrale di S. Lorenzo, laterali e di facciata, le testimonianze più significative rimaste dell'impiego della scultura durante il XII secolo e l'inizio del seguente. Anche se rimane ancora incerto quanto dell'impegno nel perfezionare la cattedrale sia dovuto all'iniziativa delle autorità comunali od ecclesiastiche appare almeno che nel loro succedersi temporale fra le molte lotte intestine tali iniziative segnarono un momento di presa di coscienza e di affermazione del senso dell'unità cittadina e dell'immagine che se ne perseguiva; d'altra parte dall'assommarsi dei variegati innesti culturali cui danno luogo tali realizzazioni testimoniano dell'ampliarsi in ogni direzione dei rapporti e degli scambi nel periodo che avvia la maggiore espansione politica ed economica della città. L'erezione del portale di S. Gottardo pare contemporanea alla costruzione delle mura del Barbarossa (1155-1158). Può essere significativo che l'affermarsi della istituzione podestarile (1191) come rimedio alle lotte nobiliari interne, che trovavano ragione e occasione anche nelle elezioni dei consoli, sia del tutto vicino nel tempo alla decisione del completo rifacimento in forme gotiche della cattedrale, da attuare con una ricchezza di materiali e di elaborazione degli stessi che ha pochi paragoni.

Il portale laterale nord, di S. Giovanni, databile al terzo-quarto decennio del Millecento, che afferma la tipologia del portale romanico a Genova e che verrà integrato dopo pochi decenni dal protiro a due ordini, vede maestranze operose in loco, ma di cultura lombarda. Sono i *magistri Antelami* per la costruzione, cui si aggiungono gli scultori più itineranti di estrazione lombardo-comasca con lo specifico repertorio presentato dalle lastre degli stipiti e dalle colonnine, con immagini vegetali e di animali mostruosi. Tratto che apparirà

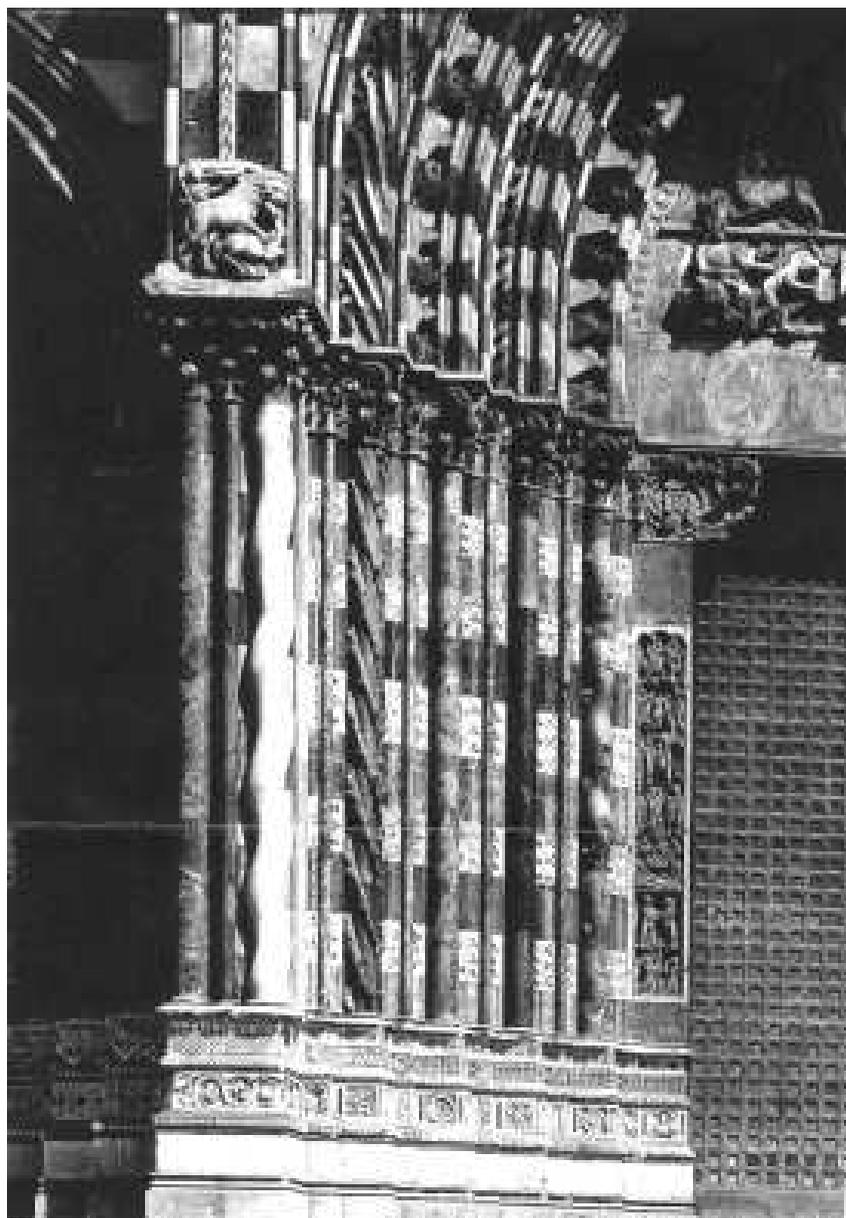


Figura 1 - *Portale maggiore della facciata* (particolare). Genova, Cattedrale di San Lorenzo.

molto diffuso nel seguito cittadino della decorazione scultorea, è l'uso degli *spolia*; qui per l'architrave viene utilizzato un brano di cornice romana. Ugual reimpiego è nel pressoché contemporaneo portale di facciata di S. Maria di Castello, che ha peraltro più nitida l'impaginazione e più leggibile la stretta coerenza tra l'approccio all'antico e il proporre una tendenza più agile nelle membrature. Il portale della chiesa di S. Cosma e Damiano, di appena dopo la metà del secolo, nel suo essere composito, tra dicromia delle membrature, riutilizzazione dell'antico nell'architrave, commistioni culturali nelle sculture dei capitelli e impiego della tarsia policroma nella fascia orizzontale della lunetta mostra quasi antologicamente suggestioni e fermenti presenti al momento dell'erezione del portale laterale sud di S. Gottardo in Duomo.

Di quanto rimasto in Genova il primo monumento dove la scultura non si mostri magari in autonomia, ma sostanzialmente marginale rispetto alle strutture architettoniche, è il portale sud della Cattedrale, di via S. Lorenzo, il portale detto *di S. Gottardo*. Qui la scultura degli stipiti, delle colonnine dello strombo, della fascia capitellare, delle modanature della lunetta mostra di essere stata intuita e progettata, con i suoi andamenti di sviluppo e nella ricchezza espressiva delle rappresentazioni, come componente fondamentale dell'organismo architettonico, divenendo elemento di mediazioni tra la limpida ed agile definizione delle membrature e la qualificazione dicromica di marmo e pietra nera delle strutture più esterne del portale; dicromia che è ripresa significativamente nell'alternanza delle modanature interne della lunetta. Questa unitarietà di concezione, se non incrina la distinzione per l'arte del periodo a Genova tra *magistri Antelami*, i costruttori, e l'apporto per la scultura sostanzialmente di artisti forestieri, di utilizzazione funzionale ed episodica, mostra per lo meno un apice di questa collaborazione pienamente risolta. Chiaramente anticipatrice delle scelte attuate nella costruzione dei portali della facciata mostra il permanere almeno intorno alla costruzione della Cattedrale di una consapevolezza artistica non del tutto subordinata agli apporti esterni e capace di suggestioni originali. La critica ha rilevato la presenza di almeno due scultori preminenti e distinti nella decorazione del lato sinistro e nel lato destro della decorazione del portale, di comune matrice lombardo-emiliana, dell'ambito della cultura figurativa dopo Wiligelmo, e il secondo anche con richiami al portale nord, di S. Giovanni, della Cattedrale. Per le parti più funzionalmente architettoniche, architrave, fascia dei capitelli fogliati, capitelli del protiro, ha visto la presenza di un artista più evidentemente in rapporto con la scultura toscana. Credo però che per la densità narrativa ricca di allusioni, la specificità delle immagini e la

scioltezza della loro coordinazione, realizzate nello sviluppo della decorazione degli stipiti e dello strombo, resti qualcosa da indagare almeno per quanto riguarda elementi di cultura figurativa (ad es. giunti attraverso la miniatura) provenienti dal nord anche estremo dell'Europa.

La tipologia del portale delle chiese quale si è affermata in Genova fino alla costruzione del portale di S. Gottardo della Cattedrale trova una decisamente diversa attuazione verso il 1180 nella costruzione del portale meridionale della chiesa di S. Siro, con protiro su colonne appoggiate a leoni. Non sembra possibile ipotizzare lo specifico aspetto dell'insieme che pur dovette essere di molto impegnato. Sono rimasti i due leoni con le basi scolpite delle colonne, conservati nel Museo di S. Agostino. I leoni, di robusta ed efficace espressività, mostrano un'interpretazione semplificata dei leoni realizzati da Maestro Guglielmo per il pulpito della Cattedrale di Pisa, portato a Cagliari nel Trecento, anche se più settentrionale si dimostra la cultura dell'artista nella decorazione delle basi delle colonne. La soluzione del portale di S. Siro è forse stata tenuta presente nel progetto della facciata di S. Lorenzo. Dei contatti con Pisa sono testimonianza anche i modi della realizzazione dei capitelli delle porte delle mura *del Barbarossa* (1155-1158), Porta Soprana e Porta di S. Fede (dei Vacca); il confronto con Pisa – qui i capitelli mostrano un palese appoggiarsi sui modi di alcuni capitelli del duomo pisano – motivò certo anche l'impegno artistico in un momento di forte qualificazione dell'aspetto della città, allora in piena ascesa politica ed economica e densa di fervore edilizio.

Scarse sono tuttavia le testimonianze rimaste di applicazione di sculture figurate nell'architettura; spiccano i leoni a rilievo della loggia dei Luxoro, del 1160 circa, che del linguaggio lombardo al momento diffuso propongono accenti più classicistici e paiono anticipare in questo aspetto le inflessioni dei due rilievi di *venationes* reimpiegati nell'alto, ai lati del portale centrale di S. Lorenzo. La forte recettività culturale di Genova ad iniziare dalla seconda metà del Millecento dalle più diverse direzioni trova nella scultura un episodio specifico con i capitelli del chiostro di S. Andrea della Porta, ricomposto presso Porta Soprana nel 1923; della metà del secolo sono i capitelli figurati dei lati sud ed ovest, giacché il resto è del rifacimento della fine del Duecento del monastero benedettino femminile. Sviluppano, anche sulla traccia delle tendenze narrative dell'arte di Nicolò, lo scultore di Ferrara e di Verona, una varietà tematica e un'animazione espressiva di pieno risalto; trovano un seguito probabilmente ad opera delle stesse maestranze nei capitelli che ornano il falso matroneo frutto delle modifiche operate intorno al 1160 nella chiesa di S.

Donato. Qui i pochi capitelli figurati propongono la stessa vivacità nella rappresentazione. Il chiostro dei canonici della Cattedrale di S. Lorenzo, di una ventina di anni successivo, tralascerà sostanzialmente il decoro a figure.

Due opere, sicuramente di artisti francesi, aprono, nel secondo Millecento, il problema della estensione e della determinazione cronologica dell'incidenza oltrealpina nella scultura a Genova, che sostanzialmente si mostra innervata nella continuità dell'opera dei costruttori *magistri Antelami*. La prima è un concio ora nel chiostro di S. Maria delle Vigne ma all'origine facente parte di uno dei portali della chiesa; reca *l'Angelo simbolo apocalittico di S. Matteo*, traccia evidente di una decorazione complessa. La seconda è una statua con *Maria Regina seduta in trono col Bimbo*, ora presso i cappuccini di S. Margherita Ligure ma di provenienza genovese e molto importante per la qualità. Le date molto alte proposte per le due sculture, per la prima il settimo decennio del secolo, data appoggiata sul Portail Royal di Chartres della metà del secolo, che il lacerto palesamente presuppone, e per la seconda il nono decennio, e qui le componenti culturali che la critica indica coprono quasi tutte le zone di elaborazione del gotico in Francia - molto distano dalle date proposte per gli interventi del maestro francese dell'*Arrotino* e il *Cristo giudice* della facciata di S. Lorenzo e l'altro maestro dell'*Infanzia del Cristo* e dell'*Albero di Jesse* degli stipiti del portale centrale, e cioè il 1225 circa. Quando si osservi che *l'Angelo* di S. Maria delle Vigne, come il *Cristo Giudice*, pur con accenti diversi, mostra la dipendenza da Chartres e la *Madonna in trono* la notevole affinità di stile con il Maestro degli stipiti, tutto fa pensare a una continuità non irrilevante della presenza della linea di cultura transalpina.

Circa le sculture della fronte della Cattedrale di S. Lorenzo rimane aperta la questione se le parti manifestamente riadattate e cioè, sugli angoli, i leoni stilofori e le mensole sottostanti, e le scene di *venationes* poste sopra i pilastri centrali provengano da un protiro almeno progettato prima della iniziativa completamente rinnovatrice della facciata e dell'avancorpo gotico e invece lo stato attuale della lunetta, delle mensole e degli stipiti scolpiti del portale maggiore sia quello concepito con la nuova facciata, oppure se il protiro e la facciata siano stati progettati insieme e l'assetto attuale del portale centrale sia frutto di mutamenti di programma e di riutilizzazioni e riassetti intervenuti dopo crolli o interruzioni dei lavori. L'elemento più problematico è la colonna che include la statua del cosiddetto *Arrotino*, posta sopra il leone dell'angolo destro e che è unanimemente riconosciuta della stessa mano del maestro esecutore del *Cristo benedicente* della lunetta del portale centrale. La prima tesi vede due tempi con uno stacco di datazione tra le sculture del progettato

protiro poste agli inizi del XIII secolo, e la messa a punto dei portali del 1225 circa, mentre la seconda vede gli inizi dei lavori e gli apprestamenti successivi delle principali sculture scalati tra la conclusione del Millecento e i primi due decenni del secolo seguente. Chi scrive, certo non sicuro delle ipotesi formulate del resto con molte riserve a suo tempo, ma almeno convinto che quanto esiste abbia fatto parte di un progetto unitario e che la situazione delle sculture del portale centrale abbia subito significative modifiche, ritiene in questa sede di segnalare almeno gli aspetti preminenti della questione.

Già la modulazione in altezza e in profondità della fascia del basamento sotto le colonnine realizza pienamente quella che è la sostanziale specificità del complesso dei portali di facciata del Duomo di Genova, e cioè di evidenziare la coesistenza limpidissima e rigorosa delle membrature architettoniche con spigoli e colonne organizzate secondo desunzioni sostanzialmente normanne e il parato delle superfici che vivono dell'alternanza bicroma dei marmi, dell'intarsio quasi iridescente delle pietre, dallo sfaccettato proporsi delle formelle. Tale impianto fa la grandezza dell'architetto che ha progettato il rinnovamento totale della cattedrale ad iniziare dalla fronte e che con probabilità non vide neppure conclusa la copertura delle campate interne di controfacciata. Di cultura tale da unire inflessioni nordiche e tirreniche, fino alla Sicilia. Pare strano potergli attribuire l'attuale collocazione degli stipiti scolpiti del portale maggiore quando si riscontra che alla base non hanno uno spazio sufficientemente largo. Di fatto dovette essere almeno regista degli scultori delle formelle e del fregio del basamento, e qui ancora par di avvertire una significativa coesistenza tra cultura più mediterranea espressa nelle formelle dei centauri, delle aquile, delle teste di leone, e le altre più nordiche nella spigolosa realizzazione.

La permanenza di maestranze più stanziali, di antelami e lapidici, e l'arrivo temporaneo di maestri qualificatissimi quali il Maestro dei *Leoni*, quello del *Cristo* e dell'*Arrotino*, quello degli stipiti con le *Storie della Vergine* e dell'*Albero di Jesse* può forse dar conto della commistione di culture così significativa e alla fine con esiti così originali quale si realizza nei portali del Duomo di Genova. Così sembra essere stato anche per il portale di S. Gottardo, che anticipa di non poco il valore del rapporto tra strutture e superfici proprio dei portali di facciata e le cui sculture meritano forse di essere indagate, abbian detto, in direzione di contatti con l'estremo nord-europeo. Gli ultimi studi sembrano consentire che i due leoni stilofori di facciata con i relativi dadi scolpiti, le mensole sottoposte, le *venationes* collocate sopra i pilastri centrali abbian fatto parte di un protiro destinato ad un apprestamento mai compiuto

della facciata, databile agli inizi del Duecento. Le *venationes* hanno accenti antichizzanti, i leoni e i loro dadi, nella evidente pertinenza all'ambito del magistero di Benedetto Antelami, mostrano capacità almeno parallele a quella dell'ideatore dei portali, e cioè di comporre i dati di struttura e quelli analitici in un'immagine nitida, tesa, risaltata, così che le variegate desunzioni culturali vengono a proporre una realizzazione sostanzialmente innovativa.

Credo che ormai sia da rimettere a una indagine tecnica mirata che consideri materiali, misure, connessioni e incastri, problemi statici, la possibilità di reputare più verosimile l'appartenenza o la non appartenenza dei leoni stilofori, e quanto connesso, a un'unica iniziativa di rinnovamento in senso gotico della Cattedrale e che quanto vediamo è frutto di successivi adattamenti.

Conviene ripetere che il Cristo benedicente della lunetta è la traduzione fedele del Cristo del portale occidentale di Chartres. Ma proprio una traduzione, cioè in un'altra lingua perché non muove nel senso del naturalismo e del movimento che tenderà a realizzarsi nella lunetta del porta nord sempre di Chartres, ma appare più statico, in una dimensione appunto *statuaria* non immemore della scultura antica; allo stesso modo, l'*Arrotino* non è una statua-colonna, ma emerge dalla colonna, e propone nei panneggi cadenze sacrali fatte moderne per il puntiglioso e vivo scavo sottile della pietra.

Anche l'artista del *Cristo benedicente* e dell'*Arrotino*, se non è l'architetto della parte anteriore della chiesa, propone la fusione di due tecniche di diversa radice culturale, scultura e superfici figurate, incisioni e mosaico, come abbiamo visto in facciata struttura a colonne e parato a tarsia; rimane aperto il problema dell'assetto originario della lunetta, che non trova con l'architettura un respiro complementare, vede l'applicazione apparentemente discontinua del mosaico e una realizzazione di qualità molto modesta nelle figure degli Evangelisti. Analoga differenza di qualità si avverte tra le parti di completamento degli stipiti del portale centrale con la *Fuga in Egitto* e con *La Trinità*, le figure dell'*Ecclesia e Apostoli* e del *Giacobbe e nipoti* delle mensole sovrastanti, tutte dello stesso maestro, da una parte, e dall'altra le *Storie dell'Infanzia di Cristo* e *L'albero di Jesse* della parte inferiore degli stipiti, di un artista di respiro ben più decisamente nordico. Egli è ragionevolmente di formazione successiva rispetto allo scultore del *Cristo* e dell'*Arrotino*, perché sa costruire lo spazio nelle sculture, proponendolo pienamente evocato dal fluire armonizzato degli atteggiamenti e dei gesti, spazio che si appiattisce nel maestro sopraindicato che lo segue nelle mensole e nel compimento degli stipiti, di segno meno incisivo e con figure più trite.

In conclusione bisogna dar conto, come non è avvenuto neppure con gli studi più recenti, dell'aspetto di sostanziale assemblaggio di quanto è circoscritto dallo strombo del portale maggiore, e cioè stipiti, mensole, architrave e lunetta.

Con tutta probabilità l'artista degli stipiti del portale maggiore del Duomo è l'autore, come è stato proposto, anche dell'arca marmorea destinata a contenere la *cassetta d'argento con le ceneri del Battista* posta sull'altare del Santo nel presbiterio e ora conservata nella Cappella del Santo, in S. Lorenzo. La rappresentazione con le storie del Santo si sviluppa su tre lati usando di una ininterrotta impaginazione spaziale, con la ricchezza di raccordi e di risonanze che hanno le sculture degli stipiti del portale. I modi più morbidi, con le figure più snellite e al limite di più ricercata eleganza possono essere forse addebitati a una lieve posticipazione rispetto agli stipiti. Il maestro che a nostro parere è individuabile nelle mensole e nel compimento degli stipiti con le parti della *Trinità* e della *Fuga in Egitto* del portale maggiore della Cattedrale sembra desumere da questo testo alcune affinità tipologiche, ma non certo il senso dello spazio. Ancora una volta la cassa del Battista, che mostra struttura e particolari decorativi desunti dall'oreficeria – nello specifico mosana, di inizi Duecento – testimonia, come la critica ha sottolineato per l'intero intervento oltre alpino a Genova, la vastità della circolazione della cultura e lo stretto nesso tra le diverse tecniche proprie dell'arte del periodo.

Solo agli inizi del Trecento sembra proporsi in Genova l'attività di maestranze di scultori che investono più estesamente la città e i monumenti collegati all'aristocrazia cittadina, per es. in S. Fruttuoso di Capodimonte, per i Doria; si manifesta con l'apprestamento dei capitelli della navata del Duomo, con la ripresa della ristrutturazione che avviene dopo l'incendio del 1296, abbandonata però l'impostazione architettonica della facciata e dell'endonartece. Presenti anche nei capitelli del rifacimento del chiostro di S. Matteo e nelle formelle del parato del chiostro della chiesa di S. Francesco, di cultura lombarda, comasca o campionesa, questi maestri possono far pensare a un più esteso prender consistenza di una continuità nella produzione locale di scultura. Il chiostro di S. Francesco ne sarebbe a lungo testimonianza nella successione cronologica della tipologia delle formelle decorative. D'altra parte le personalità specifiche individuate, l'autore del busto del *Re Giano*, del 1307, nel matroneo nord del Duomo, dove è suo anche un capitello del lato sinistro con l'*Albero di Jesse*, e che ha formelle nel chiostro di S. Francesco e rilievi almeno del suo magistero con *Madonna e Bimbo* nel Museo di S. Agostino, da una parte, e lo scultore *Marco Veneto* che firma nel 1308-10 i capitelli angolari del chiostro di S. Matteo, molto suavisivi nella narrazione, e che pure è presente nel

chiostro francescano, paiono venir di fuori per la evidente caratterizzazione inglese del volto di Giano il primo, per la provenienza indicata dal nome il secondo, e chiedono ancora qualche chiarimento critico.

Va tenuto conto delle modifiche intervenute negli edifici ecclesiastici soprattutto con la Controriforma, del completo rifacimento dei transetti e dell'abside della Cattedrale tra '500 e '600 e della distruzione ai primi dell'Ottocento delle chiese degli Ordini, S. Francesco di Castelletto e S. Domenico, che debbono aver tolto di mezzo la più parte di quel tramato di opere di scultura e pittura che pur bisogna presumere all'interno delle costruzioni *antelamiche* sorte in epoca tardomedievale nella città. Le testimonianze di opere preservate sembrano resti in qualche misura casuali, sempre che i monumenti non si siano imposti da se stessi come di troppo evidente importanza, e anche allora per la più parte ridotti a frammenti, conservandone il nucleo più significativo. Tuttavia, a una considerazione spassionata, pur nella sua fondamentale importanza bisogna forse ammettere che Genova nel periodo non fu, per quanto riguarda la cultura figurativa, "crocevia" di culture tra Europa e Mediterraneo, termine che presuppone oltre che gli arrivi, anche un muovere verso l'esterno di maestri e di opere, quanto piuttosto un approdo, uno straordinario polo di attrazione che vide certamente realizzazioni di monumenti della massima qualità, quando le circostanze legate alla sua vicenda storica ne diedero occasione.

Sembra sintomatica la vicenda del Monumento Funebre di Margherita di Brabante, monumento straordinario ma opera di un pisano chiamato dall'Imperatore che impone nella città un'opera che dovette apparire sconvolgente per caratteri e innovazione. Ebbene, tale opera sembra di poter intuire, non ebbe un seguito fuori di Genova nei suoi caratteri più innovativi forse appunto per la sua collocazione e in Genova stessa forse più valse a stimolare l'erezione di maestosi monumenti funebri che a fornire fondamento e linee per un operare più proprio e autonomo.

Il 13 dicembre 1311 Margherita di Brabante, che accompagnava il marito Arrigo VII di Lussemburgo verso Roma per essere incoronato imperatore, moriva di peste a Genova; il marito ne volle eretto da Giovanni Pisano il monumento sepolcrale in S. Francesco di Castelletto e sappiamo che l'artista a Genova il 25 agosto 1313 ne ha un parziale pagamento.

Del monumento, disfatto i primi anni del 1600, rimangono sicure le sculture con l'*Elevatio animae* dell'Imperatrice e la testa della *Fortezza* nel museo di S. Agostino, la statua della *Giustizia* nella Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, la testa della *Temperanza* in collezione privata svizzera. Alla sommità del mo-

numento era probabilmente la *Madonna col Bimbo* nel Museo di S. Agostino, che è sicuramente di Giovanni; la critica ha proposto anche altri frammenti.

Del monumento, che stava a sinistra dell'altar maggiore, a seguito del riesame condotto da Clario Di Fabio di un disegno del 1602 con un progetto di riutilizzazione di parte delle statue del monumento per la fronte di una cappella, chi scrive ha ipotizzato una traccia di interpretazione che prevede un percorso di lettura da parte dello spettatore che sviluppa, nella successione dei livelli dal basso, un tema unitario, l'amore di Margherita per le Virtù e in particolare per la Giustizia, tema particolarmente importante per l'Imperatore che, così, celebrava anche la pretesa santità della consorte. Probabilmente tale da esser visto da ogni lato, il monumento avrebbe presentato, con le Virtù Cardinali, Margherita vivente e il suo amore per la Giustizia sulla fronte del sarcofago; sopra, con le stesse Virtù, la Giustizia che riconosce i meriti a Margherita morente, e ancora sopra l'Imperatrice aiutata ad ascendere verso la beatitudine. Non quindi una presentazione statica, ma con ogni scena proposta con un nodo drammatico, che coordina l'espressività di ogni figura e propone lo sviluppo della scena successiva.

Questo in piena coerenza con l'arte di Giovanni Pisano e di suo padre, Nicola, e con il loro sistema di rappresentazione. Prendono pieno senso i brani conservati del monumento, la *Giustizia*, chiave tematica con la sua scritta: *Dilexisti iustitiam, odisti iniquitatem*, rivolta a Margherita; l'*elevatio animae* che nella sua astrazione formale dà compimento al senso di ascesa che percorre l'intero monumento.

Il seguito più significativo, è soltanto un'ipotesi, dell'innesto operato in Genova da Giovanni Pisano dovette essere, e si presume pure in San Francesco, il monumento funebre eretto dal discepolo Giovanni di Balduccio. I tre angeli che ne rimangono nel Museo di S. Agostino lo fanno presumere visibile da ogni lato, a riprendere l'impianto probabile del monumento del maestro. Non così è nel monumento tombale di Guarniero degli Antelminelli in S. Francesco a Sarzana, opera dello stesso Giovanni di Balduccio, del 1327-28. Mentre Giovanni di Balduccio sembra ingentilire in forme pacate i modi del maestro, nella *statua di Simon Boccanegra* (†1263) giacente che proviene dal monumento sepolcrale in S. Francesco a Genova ed è ora nel Museo di S. Agostino, lo scultore, che si è voluto pisano e ultimamente viene proposto come locale, pur tardivamente è quello che più a Genova interpreta la *terribilità* di Giovanni Pisano nell'accezione solenne e tersa del monumento di Margherita. Egli chiude in pochi tratti il forte carattere del volto

del primo doge e dà alle vesti una semplificazione che carica l'immagine di particolare forza drammatica. Sono pisani invece quasi sicuramente i due maestri che si ritengono individuati nel lavoro per la *tomba del Cardinale Luca Fieschi*; un sepolcro molto ornato con struttura architettonica. Fu eretto in Cattedrale, dove ne rimangono i pezzi, dopo la morte del Cardinale nel 1336 ad Avignone, e fu ripreso e concluso col 1343. Si è anche pensato con verosimiglianza che le parti figurative siano state lavorate a Pisa, poiché ripropongono pienamente aspetti della scultura della città. Allo scultore della fronte del sarcofago con *Cristo, gli apostoli e la verifica delle piaghe*, della statua del giacente, della statua di S. Antonio abate e dell'angelo reggicortina destro, e cioè al maestro principale della tomba Fieschi, (all'altro, più debole, andrebbero principalmente gli altri angeli e la statua di S. Lorenzo) è stato fondatamente riferito anche un dossale d'altare nel Museo di S. Agostino con *S. Antonio abate, devoti e due Santi* con nella cuspide la *Vergine col Bimbo*; alla sua bottega un fronte d'altare con la *Vergine col Bimbo e i quattro Santi* strutturato a polittico, sempre nel Museo di S. Agostino.

2. La pittura del Due-Trecento

Sono solo brani di un tessuto quanto ci è pervenuto della cultura figurativa a Genova e in Liguria dei tre secoli dopo il Mille. Per la pittura converrà citare la *Croce con le Storie della Passione* nel Duomo di Sarzana firmata da Maestro Guglielmo, probabilmente un lucchese, nel 1138 ma su cui si è intervenuto agli inizi del '200. Un prototipo per le croci dipinte in Toscana, per la chiara impaginazione narrativa e la forte delineazione dei protagonisti, di sicuro avvio per gli sviluppi successivi. In Genova ricorderemo i due mutili brani delle pitture sulla parete meridionale della Cattedrale, celebrative della presa, ad opera anche della flotta genovese, delle città arabe di *Minorca, Almeria, Tortosa*, della metà del 1100; squarcio testimoniante la coscienza cittadina della potenza raggiunta, affidata con la pittura al monumento principe della città. Sono parti di un discorso non si sa quanto organico e continuativo, che però ancora recentemente ha rivelato, cercato sotto strati di intonaco, un testo di straordinario interesse e vivacità: la fascia dipinta con il *Ciclo dei Mesi*, alta in un'aula del chiostro dei canonici della Cattedrale. È un testo, con ogni probabilità degli inizi del Duecento, che ha la pregnanza decisa di una parlata volgare là dove ci si attende un aulico latino, e che scopre, con l'aiuto della tematica del quotidiano, la traccia di un uso della pittura non ricercato ma sotto mano, non tanto avvalorato da ri-

chiami colti ad opere francesi quanto espressivo di una pratica e di una consuetudine verificate sul gusto del comunicare immediato.

Vicenda quasi opposta quella invece dei dipinti murali già nella chiesetta di S. Agostino a Sampierdarena. Nella parete di destra erano presentate la *Nascita di Maria*, la *Visitazione*, la *Nascita di Giovanni*, due *storie di Lazzaro*. Della parete di sinistra rimane, conservato nella sala parrocchiale di S. Maria della Cella, lo stacco pertinente diverse scene, tra cui leggibili in parte l'*Annunciazione* e la *Cena in casa di Simone il lebbroso*. Un ciclo complesso, in una chiesa periferica, che investiva anche l'arco e le pareti dell'abside e tale rimasto fino alla conclusione dell'Ottocento. Un testo prezioso, con un impianto aulico e una estensione iconografica degna della tradizione più colta. È singolare che, sulla base di quanto esiste, la critica ora tenda a proporre una datazione con pareri che variano dal XII alla fine del XIII secolo; è un testo ancora da indagare a fondo ed è da verificare se non possano essere fuorvianti interventi integrativi eventualmente attuati con le operazioni di stacco.

Questo ciclo è stato anche accostato, quasi ne fosse un'interpretazione più domestica, a quanto resta nel Museo di S. Agostino della serie dei murali della chiesa di S. Michele in Fassolo, con l'*Arcangelo Michele* e la scena del *Convito di Betania*, che l'iscrizione di cui rimane solo la traccia dava al pittore Manfredino da Pistoia, con la data 1292. Ma si vuole da alcuni che la lettura ne sia stata erronea e debba essere anticipata di almeno un decennio. Manfredino nel 1293 è comunque documentato a Genova. Un ciclo sicuro di lui è nella patria Pistoia, nell'abside di S. Bartolomeo in Pantano, col *Redentore tra Angeli e Santi*. L'*Arcangelo Michele*, a Genova, realizzato con energico slancio e preziosa eleganza, lo mostra artista di grande cultura, cultura che appare evidente dalla *scena di Betania*, per essersi egli misurato con la realizzazione di Cimabue nel transetto della Chiesa Superiore di S. Francesco in Assisi. Manfredino è però capace di autonomia e più distese notazioni, visibili anche nell'ampio respiro della figurazione pistoiese. Ospitata in S. Agostino è anche la più rude e corposa redazione anonima di *Tre storie del Battista*, resti di murali della chiesa di S. Andrea, che mostra in tono minore l'incidenza in Genova delle innovative ricerche della pittura centro-italiana.

Ma a segnare l'estrema capacità di usare di artisti e maestranze rivolgendosi al più vasto orizzonte è esemplare l'impresa di decorazione pittorica dell'interno della cattedrale attuata al compimento della ristrutturazione protorecentesca. Ne vengono investiti i nodi del percorso dei fedeli: il portale centrale (*Cristo, la Vergine, il Battista e gli Apostoli* sopra l'arco, *Cristo tra gli*

angeli con gli strumenti della Passione nella lunetta, *Angeli del Giudizio, Etimasia e il fiume di fuoco* all'altezza dell'architrave e su questo), il portale di S. Gottardo (nella lunetta *Madonna Eleusa tra i SS. Nicola e Lorenzo*), il portale di S. Giovanni Battista (nella lunetta *Cristo Imago Pictatis tra la Vergine e il Battista*) e sulla parete nord è rimasto, mutilo, il grande trittico murale con S. Pietro, S. Giorgio e il drago, S. Giovanni Battista, parte di un decoro a colore delle pareti di cui son rimaste poche altre tracce. La mediazione dei santi del culto genovese e il percorso salvifico fino alla sommità del portale maggiore esaltano insieme l'identità della città e la funzione religiosa ma anche omni-comprendensiva della cattedrale, probabilmente a seguito dell'impulso dottrinale di Jacopo da Varagine. Il ciclo vede – e la condizione di conservazione del nucleo maggiore del portale centrale ne fa un testo di rara leggibilità – l'attività di un artista capomaestro forse identificabile con il *Magister Marcus Grecus* da Costantinopoli, documentato a Genova nel 1313. È comunque un pittore di cultura strettamente costantinopolitana, tanta è l'affinità con la decorazione di S. Salvatore in Chora di quella città, e che interpreta nei modi della pittura paleologa la tematica di ispirazione più occidentale. Si evidenzia la sua straordinaria qualità nella conduzione di estrema levità degli andamenti lineari e il delicatissimo svariare dei singoli toni del colore nella pittura della controfacciata. Sono aspetti che in parte si perdono, anche nelle zone di migliore conservazione, nell'opera delle maestranze dei murali delle lunette dei portali minori e del trittico con S. Giorgio.

Un problema critico costituisce il pittore del mutilo dorsale con la *Madonna col Bimbo* e tracce di santi conservato nella chiesa di S. Maria di Castello a Genova, cui è stata attribuita anche la *Croce* con nelle tabelle la *Vergine e S. Giovanni*, ora ritornata nella chiesa della Consolazione. Con il consenso della critica al pittore è stato assegnato il nome di *Maestro di S. Maria di Castello*. Ma a un esame ravvicinato le diversità tecniche della stesura pittorica tra le due opere muovono qualche dubbio. Nella *Croce* si avvertono i solchi del ricalco da cartone, i contorni figurati sono sfumati, il colore è piuttosto coprente, il chiaroscuro graduale, la pennellata tende a compattarsi in una stesura piena. Nella *Madonna* non v'è traccia di ricalco, gli andamenti del disegno si colgono netti, il colore si definisce con sovrapposizioni translucide e velature brune propongono il chiaroscuro; la pennellata è del tutto individuabile per il suo sviluppo a tratti paralleli. Tali aspetti sembrano orientare la *Croce* verso Firenze, la *Madonna* verso Siena. Ma questo non semplifica le cose, perché, dovendo consentire con gli ultimi studi che le due opere van poste ai primi anni del Trecento e trovano la loro radice nel crogiolo di rinnovamento che è



Figura 2 - *Madonna col Bambino* (particolare). Genova, Museo di Santa Maria di Castello.



Figura 3 - *Crocifisso* (particolare). Genova, Chiesa delle Consolazione.

il cantiere degli affreschi della chiesa superiore di S. Francesco d'Assisi, dove han voce almeno il duccismo e sicuramente il primo Pietro Lorenzetti, e d'altra parte sono testimoniati Cimabue e Giotto iniziale, poco osta il pensare che un maestro molto sensibile si sia mosso ad esempio nella *Croce* da quanto emerge verso il plasticismo da Cimabue a Giotto, per poi volgere a una stesura più lineare, modulata, cromaticamente elaborata col recupero del duccismo in un ambito più strettamente senese, per quanto riguarda la *Madonna col Bimbo*. Due opere che, siano o non siano del medesimo artista, testimoniano, come del resto i murali di Manfredino da Pistoia, l'attenzione dei committenti genovesi verso gli ambiti primari dell'avanzamento della cultura pittorica. Del resto i due versanti indicati lasciano verificabile traccia in altre opere in Liguria; nella *Croce* dipinta che ha nel verso la *Pietà*, della chiesa del Castello di Invrea e nella *Croce stazionale* della Pinacoteca di Savona, e per il senesismo, nella *Madonna dell'umiltà*, unica opera nota di Bartolomeo Pellerano da Camogli, del 1347, del Museo Regionale di Palermo.

Qui incontriamo il primo nome di un maestro sicuramente ligure, sempre che, come è stato proposto in via puramente ipotetica, il "Maestro di S. Maria di Castello" non sia da identificare in Opizzino Pellerano, pittore documentato a Genova dal 1302, forse padre di Bartolomeo. Forse ligure è la *Madonna col Bimbo* del Museo Civico di Torino che con la sua un po' estenuata eleganza par davvero porsi a mezzo tra la tavola di Santa Maria di Castello e la tavola con la *Madonna dell'Umiltà* del Museo di Palermo.

Il polittico ora nella cattedrale di Albi ma proveniente da un oratorio di Lavagnola presso Savona, con la *Madonna col Bimbo, storie della Vergine e della Passione*, del 1345, testimonia la diffusione del giottismo nell'arco della costa nord-occidentale del Mediterraneo, che eredita dal maestro la capacità narrativa con però più appiattita spazialità, mentre accentua la carica espressiva delle fisionomie un po' stereotipe. La data è singolarmente vicina a quella, il 1346, della tavola del Museo Regionale di Palermo, che, firmata da Bartolomeo da Camogli, abbiam detto apportare il nome di un artista sicuramente ligure e operoso a Genova. A dimostrazione delle due tendenze, a fronte del giottismo della tavola di Albi, la tavola di Palermo è di cultura di radice senese; propone nell'edicola finta colonnette tortili e parato cosmatesco nei modi di Simone Martini e risente dell'eleganza degli aperti andamenti della sua ultima attività ad Avignone. Forse per i pur possibili contatti con la pittura bolognese, un accento di pregnante fisicità si avverte nella rappresentazione della Vergine, la cui figura si slarga umile e maestosa; Bartolomeo da Camogli ha un'inflessione ancora diversa dal naturalismo ornato e però consegnato

con una certa fissità da Matteo Giovannetti, il pittore succeduto ad Avignone a Simone Martini.

Con Barnaba da Modena (notizie dal 1361 al 1383) incontriamo a Genova il primo pittore di cui si possa intravedere il profilo di un'attività continuativa; con esso il costituirsi nella città di un tessuto figurativo di cui si abbia articolata traccia e il suo collocarsi in un'influenza di gusto che tocca le zone della costa dalla Sicilia alla Spagna.

Rimane incerto quando e come si sia svolta l'attività iniziale di Barnaba cui vengon riferiti, ad esempio, un *Altarolo* della Galleria Estense di Modena, la *Natività* e la *Fuga in Egitto*, nel Museo Civico di Bologna. Egli comunque con gli umori emiliani prontamente accorda l'incidenza genovese, con il riferirsi agli eleganti andamenti di Bartolomeo da Camogli nel *Polittico* in S. Bartolomeo del Fossato a Genova e ancora più indietro all'impaginazione del maestro della *Madonna di S. Maria di Castello* con la *Vergine col Bambino* del Museo di Boston, fino all'ancora ricca di permeazione bizantina *Madonna col Bambino* della Collezione Thyssen. Con la data 1367 della *Madonna col Bimbo* dello Staedel Museum di Francoforte l'artista apre una serie di opere che giunge fino alla data del 1377 della *Madonna col Bambino* di Alba, nella chiesa di S. Giovanni Battista; nel periodo si collocano il *Polittico con la Vergine* del Museo della Cattedrale di Murcia, ancora con probabilità del settimo decennio, per concludere, sempre con probabilità, il decennio successivo col *Polittico di S. Lucia* dello stesso museo. Del 1370 è la *Madonna col Bambino* della Galleria Sabauda a Torino, del 1374 le *Quattro scene sacre e i busti degli Apostoli* della National Gallery di Londra, del 1376 (tale lettura della data rimane decisamente probabile) il *polittico con la Vergine* della Chiesa di S. Dalmazio di Lavagnola presso Savona. Per questo decennio vale l'enumerazione dei pannelli centrali di polittici, cioè la parte rimasta: le *Madonna col Bimbo*, della chiesa di S. Cosma e Damiano a Genova, della chiesa di S. Matteo a Tortona, del Louvre e altre, nonché la *S. Lucia* della Galleria Nazionale e la *Madonna della Misericordia* in S. Maria dei Servi a Genova e ancora l'affresco con *Il Giudizio* della chiesa di S. Agostino. Molto caratterizzate sono poi le opere conclusive che mostrano Barnaba esperto della pittura toscana a seguito di un soggiorno pisano, e cioè le opere appunto per Pisa e dintorni quali la *Madonna col Bambino* e la parte centrale del polittico della *Madonna dei Mercanti* nel Museo di Pisa, il polittico con *la Vergine, il Bambino e quattro santi* della Chiesa dei Santi Andrea e Lucia di Ripoli di Cascina, e ancora il *Battesimo di Cristo* del Museo di Algeri, la parte di predella con l'*Annunciazione* al Museo di Altemburg e la *Madonna col Bimbo* nel Vescovado di Ventimiglia.

La radice emiliana è certamente presente in Barnaba modulata sul bizantinismo che regola pur sempre la produzione a Genova, e lo è nella densità sentimentale proposta, nel caldo colore e, là dove sono rimaste, nelle velature d'ombra che ne fanno un artista di grande sensibilità anche se non di straordinaria inventiva. Delle opere iniziali abbiamo detto del suo appoggiarsi su alcune delle realizzazioni genovesi; la scuola di Siena si fa più sensibile nelle Madonne del periodo 1367-77, specificamente negli andamenti di più ricercato fluire delle vesti ageminate; alcune accentuazioni drammatiche e sentimentali fanno però intuire il mantenimento di rapporti con gli emiliani, forse con Tomaso da Modena. È una produzione monocorde, talvolta ripetitiva, per quanto ci rimane dei polittici e cioè le Madonne col Bambino. Dove, come nelle tavolette di Londra del 1374 o nella tavoletta con l'*Ascensione* della Pinacoteca Capitolina a Roma più si dispiega il talento narrativo, Barnaba trova accenti di meditante intimità. Il periodo 1367-77 coincide col vescovato a Genova di Andrea della Torre, energico e dotto domenicano, cui probabilmente si devono rigorose direttive nell'arte. Le opere pisane, nate quasi sicuramente nel periodo in cui cade l'inevasa richiesta del 1379 di dar compimento al ciclo di affreschi con le Storie di S. Ranieri nel Camposanto della città, e ad iniziare dal Polittico di Lavagnola che segna con probabilità i primi contatti con la Toscana, scoprono Barnaba con una pittura di impianto più disteso e insieme vigoroso, schiarito il colore e rese più imponenti le figure per aver raccolto appunto le suggestioni toscane.

Evoluzione simile ma in dimensioni ben più modeste ha Nicolò da Voltri (notizie dal 1386 al 1417), testimone indigeno di una produzione artistica tra Tre e Quattrocento che vede protagonisti a Genova immigrati, da Barnaba da Modena a pittori pisani e senesi. A Barnaba infatti più si appoggia la probabile prima opera nota di Nicolò, la *Madonna col Bambino* della chiesa di S. Rocco a Genova, per poi evolvere, con modi che però appiattiscono la figurazione, verso Giovanni da Pisa e Turino Vanni da Siena, con la *Madonna col Bambino* di S. Donato, il *polittico di S. Colombano* ora in Palazzo Bianco, il *polittico di S. Pietro* di Vesima e ora nel Castello di Fabiano in Piemonte. Il suo momento migliore si esprime con il *Polittico dell'Annunciazione* della Pinacoteca Vaticana, datato 1401, per i modi ornati e una equilibrata spazialità. La modestia della sua arte contraddice l'importanza di alcune commissioni ottenute, quali quella di un perduto, imponente almeno per le misure, tabernacolo ligneo per la cattedrale di Nizza, sempre del 1401, e del polittico per la chiesa di S. Maria della Catena di Termini Imerese, di cui è rimasto il *S. Giorgio e il drago*, eccellente per l'inconsueto ed energico risalto delle immagini e dimostrativo

delle doti di adeguazione dell'artista ai nuovi tempi e della capacità, messa in evidenza dalla critica recente, di diffusione della cultura pittorica genovese nell'area del Mediterraneo occidentale.

Ai soggiorni di Taddeo di Bartolo (1365c-1422), fecondo pittore senese, scalati nell'ultimo decennio del Trecento tra Savona e Genova, si deve però un nuovo apporto di modi senesi; Taddeo nelle opere iniziali in Liguria sintomaticamente unisce la tarda evocazione delle forme di Simone Martini e l'appoggiarsi ai modi di Barnaba da Modena, per giungere al più energico modellato e al più felice cromatismo delle opere della conclusione del secolo. Così è nella decorazione ad affresco cui partecipa in S. Caterina di Finalborgo, in S. Gerolamo di Quarto, in S. Maria di Castello a Genova, e nelle *Vergine col Bambino* della Pinacoteca di Savona, proveniente da Finalborgo e della Chiesa di S. Maria delle Vigne a Genova, mentre nella collegiata di Triora è la tavola col *Battesimo di Cristo* datato 1397 che finalmente in Liguria apre la scena su uno spazio capace di coinvolgente profondità.

L'attività di Taddeo di Bartolo fu saltuaria per la Liguria: nei primi due decenni del Quattrocento si insedia stabilmente a Genova il pisano Giovanni di Pietro. Reca un bagaglio quasi artigianale dalla città d'origine, e nelle opere sicure – le parti di un polittico diviso tra la chiesa di S. Fede in Genova con la *Madonna col Bambino*, *Due Santi* di collezione privata e la *S. Agata* del Museo di Pavia, di un altro con i *Quattro santi con altrettanti nelle cuspidi* del convento dell'Annunciata di Portoria a Genova, il polittico del Museo di Barcellona con la *Madonna e quattro Santi*, e infine il trittico con la *Vergine e il Bimbo*, *S. Giovanni Battista e S. Antonio Abate* ora nell'Hearst Castle, a Saint Simeon (California) – mostra l'adeguamento per diversi spunti alla cultura genovese, cercando con l'avanzare del tempo di dar maggior respiro almeno distributivo e d'impianto ai suoi santi schematicamente proposti con povertà d'invenzione. Pare invece dubbio riferirgli il *polittico di S. Lorenzo* nella chiesa di S. Giorgio a Moneglia, pure di modesta qualità, ma in compenso da leggere, per il fatto che i corpi prendon buona sostanza e le vesti hanno innovativi accenti di colore, nel concerto di voci che tentano una sintonia con le novità coinvolgenti del nuovo secolo. Il simile è da fare, ma per ragioni compositive, per il polittico mutilo della *Trinità* in S. Maria delle Vigne a Genova.

Pure pisano è Turino Vanni di cui si suppone un lungo soggiorno a Genova precedente la data 1415, un tempo leggibile sul fastoso trittico in S. Bartolomeo degli Armeni con la *Madonna col Bambino e la corte celeste* e con *Storie di S. Bartolomeo*. Piacevole nel colore e generoso di ornamenti è

testimone ripetitivo di una cultura abbastanza composita che ancora risente di Barnaba a Pisa. Significativo è il sapere che il pittore nel 1416 è operoso nel palazzo pubblico di Savona, a buona indicazione di quanto si è perso della pittura “laica” in Liguria.

3. *La scultura del Quattrocento*

Per la scultura ad introdurre nell’area ligure il mondo figurativo quattrocentesco sono due artisti di educazione toscana: l’ancora sfumata figura del versiliese Leonardo Riccomanni, e, con la sua prima e molto impegnativa opera, Domenico Gagini da Bissone, campionesa, ma, a quanto sembra, educatosi a Firenze presso il Brunelleschi, e che avrà poi una molto feconda attività a Napoli e in Sicilia.

Le opere principali del Riccomanni sono due grandiose pale marmoree della Cattedrale di Sarzana. La prima, commissionatagli nel 1432 ma realizzata più tardi con mutato progetto, vede al centro *L’incoronazione della Vergine*. L’altra, commissionatagli nel 1463 ma ancora da compiere nel 1470, aveva *L’Assunzione* al centro che fu sostituita nel 1642 dal rilievo con la *Purificazione*. Esse esemplificano il mutare del gusto nel corso del secolo e il suo articolarsi nelle aree periferiche. Il *trittico dell’Incoronazione* con pieno e armonico esito fonde l’umanistica attenzione alla espressività sentimentale, di derivazione principalmente da Jacopo della Quercia, con l’eredità tardogotica negli scanditi e verticalistici elementi architettonici che strettamente inglobano le figure, mentre la seconda grande ancona propone, sulla zona di base che mostra il gusto appena aggiornato del Riccomanni, l’innesto della progettazione di un altro artista chiamato al completamento dell’opera. Questa impone nei registri superiori un repertorio iconografico e di ornato e soprattutto valori di impianto architettonico e di illusività spaziale e narrativa che del tutto richiamano all’interpretazione del Rinascimento realizzata in Lombardia.

Dell’attività del Riccomanni a Genova, ampia stando ai documenti, resta quale opera sicura la porta che immette alla sagrestia della chiesa di S. Maria di Castello, per la quale imprenditore principale nel documento di allogazione del 1452 appare il *magister marmorum* Giovanni Gagini da Bissone. Se il disegno progettuale è probabilmente del maestro di Bissone, del Riccomanni si riconosce nella esecuzione dei rilievi fitomorfi della fronte degli stipiti, nel decoro a putti dell’architrave e delle mensole, la incisività del segno e la vivace espressività; tale porta diverrà esemplare per la scultura del decoro abitativo a Genova.

Le pale marmoree di Sarzana sono di iniziativa del cardinale Calandrini in onore del fratello, il papa Nicolò V; meno occasionale l'erezione della cappella di S. Giovanni Battista nella cattedrale di Genova, monumento principe della scultura quattrocentesca nella città. Voluto dalla Confraternita dedicata al Santo, rimane esempio tra i più significativi dell'iniziativa artistica portata avanti a Genova da organismi, sia religiosi sia laici, di carattere associativo piuttosto che dalle istituzioni ufficiali cittadine. Dal 1448, anno del primo contratto che prevedeva un progetto più modesto poi modificato con l'erezione dell'attuale cappella, almeno fino al 1456 Domenico Gagini attese al parato scultoreo della fronte, concluso di seguito probabilmente dal nipote Elia Gagini. Col 1460 verrà affidata al Foppa la decorazione ad affresco dell'interno della cappella, poi più volte modificato. A Domenico Gagini è stata riconosciuta la capacità di proporre una propria originale poetica che si vale delle sue due scuole di provenienza, la fiorentina e la lombarda, l'una per la struttura architettonica, l'altra per la fastosa decorazione. Si ponga però mente alla limpidezza strutturale e spaziale dell'intera cappella, quasi con sicurezza da addebitargli e al carattere fiorentino, quasi ghibertiano dei migliori rilievi della fascia dell'arco frontale con le *Storie del Battista* e di alcune statue del coronamento, indubbiamente sue in persona prima. Al confronto alcuni aspetti di più trito goticismo della fascia più alta, che ha le lunette coi *Dottori*, *gli Evangelisti* e *l'Incoronazione della Vergine* e i tondi con le *Storie di Santi*, avendo anche attenzione ai modi della attività successiva del Gagini, tradiscono questa fascia come forse non del tutto fedele al progetto, messa in opera da chi concluse la fronte della cappella durante l'assenza di Domenico. Potrebbe esserne spia la ripetizione nei tondi del *Battesimo di Cristo*, già presente nei riquadri o il confronto con i modi tutti rinascimentali dell'ancona con *l'Immagine della Madonna Bianca* della chiesa di S. Lorenzo di Portovenere quando ne sia riconosciuta a Domenico, come probabile, la progettazione.

Converrà qui accennare alle vicende successive della Cappella di S. Giovanni Battista in Duomo. L'interno della cappella vede operare Vincenzo Foppa, a partire dal 1461 per almeno due anni, ma nel 1492 gli affreschi vengono distrutti con la risistemazione dell'interno che vede a capo Giovanni D'Aria. Dal 1496 al 1501 Matteo Civitali appresta le sei statue delle nicchie delle pareti laterali, e appena dopo vengono collocate in quelle presso l'altare le statue della *Vergine col Bimbo* e del *Battista*, opera di Andrea Sansovino. Altri attesero alle *Storie del Santo* in rilievo nei lunettoni tripartiti.

È indubbio il concepimento unitario del ciclo, che propone S. Giovanni quale protagonista dell'attesa profetica della salvezza, con la rappresentazione



Figura 4 - Domenico Gagini e aiuti, *Cappella di San Giovanni Battista*. Genova, Cattedrale di San Lorenzo.

dei progenitori (*Adamo ed Eva*), dei genitori del Battista (*Zaccaria ed Elisabetta*), dei profeti (*Abacuc e Isaia*). A metà del secolo Jacopo Bracelli aveva sollecitato l'orgoglio genovese per una adeguata costruzione della cappella del Protettore; dopo di lui Accellino Salvago, quale priore ma a quanto pare quasi arbitro delle vicende artistiche genovesi, riafferma forse più esplicitamente il protagonismo di Genova anche nel versante religioso con la figura del Battista, mentre S. Giorgio prendeva sempre più campo nell'immagine civica.

Con l'opera di Matteo Civitali e Andrea Sansovino Genova si apriva al Cinquecento. Un aspetto che caratterizza l'immagine urbana di Genova, e abbastanza peculiare, è la presenza dei portali immessi nell'accorpamento degli edifici medievali a sviluppo verticale, quando, chiuse le logge quasi riducendo ad un terzo la sede viaria, si apprestarono alla vista palazzi con nuova superficie di facciata. Il portale, elemento centrale almeno all'attenzione, divenne, con la sua caratterizzazione architettonica, con i modi della scultura e con la scelta delle immagini significativo delle tendenze politiche di parte o delle scelte devozionali, e comunque emblematico della scala sociale della famiglia proprietaria. Ad iniziare dalla metà del Quattrocento si diffondono i portali con la sola sovrapporta, quelli a cornice continua con la sovrapporta inserita, i portali a pilastri con architrave decorata. Le tipologie sono però articolate e composite e spesso lo stato di conservazione, le dislocazioni, addirittura la cessione ad altri del portale originario al momento del rinnovamento di un palazzo rendono difficile decidere quale sia stata la forma iniziale.

È chiaro che non si dà successione cronologica nettamente scalata neppure nella scelta iconografica sull'architrave; l'*Agnus Dei*, *S. Giovanni Battista*, l'*Annunciazione*, l'*Adorazione dei Magi*, fino alla diffusa scena di *S. Giorgio* che combatte il drago per salvare la principessa, sono temi a scalare solo per il crescere della frequenza, fino alle scene dei Trionfi Doria, in via D. Chiossone 1, e Spinola, in via Posta Vecchia 16, del tutto specifici e che sembrano da porsi alla conclusione del secolo, ancora legati al sistema di circoscrivere il vano della porta, mentre più articolata struttura architettonica riceverà il portale nel secolo seguente.

Dei numerosissimi portali del secondo '400 a stipiti con fasce a racemi e con sovraporte figurate, in parte ancora in loco, altri al Museo di S. Agostino e altri esulati, ad esempio, a Londra, al Victoria and Albert Museum, può forse essere interessante osservarne alcuni esemplari su interventi quali la porta della sacrestia di S. Maria di Castello del 1452 di Giovanni Gagini e

Leonardo Riccomanni e con probabilità proposti come elemento di qualificazione artistica dell'edificio per la rappresentazione scultorea di carattere esplicitamente narrativo. Ad esempio il rilievo con *L'Adorazione dei Magi* di Via Orefici 47, di probabile reimpiego e decurtato degli stipiti, forse di Giovanni Gagini, che mostra un ricco e delicato tramato impaginativo; i rilievi con *S. Giovanni Battista* in Vico Mele 6 ora a Kansas City, al Museo dell'Università o ancora il portale di Palazzo Quartara-Doria di Piazza S. Matteo 14, sicuramente di Giovanni Gagini, del 1457, con *S. Giorgio e il drago*, che già propone questa scena di celebrazione cittadina tra due armati con lo scudo che reca lo stemma familiare. Di seguito la figura di S. Giorgio prende sempre più risalto emblematico al centro della lastra; si vedano il *S. Giorgio* in Salita S. Matteo 19, e quello in Via Canneto il Lungo 29, a mezzo tra le figure reggitemma. Si ritorna a una rappresentazione più ricca di figure alla fine del secolo, con il notissimo portale con lo *stemma dei Doria portato su un carro di trionfo*, in Via Chiossone 1, addensato anche negli stipiti di elementi di cultura umanistica e che è forse opera di Pace Gagini, fratello di Giovanni. Probabilmente fece seguito immediato il portale col trionfo Spinola, di Via della Posta Vecchia 16. Con i portali di Piazza Sauli 42 e di Via S. Bernardo 44 la tipologia con gli stipiti con ricche candelabre, ornati da basi e capitelli e con l'architrave con forti cornici che includono putti con ghirlande già impone una articolata evidenza architettonica.

Giovanni Gagini è tra gli eminenti dei molti maestri dei laghi lombardi operosi a Genova, quasi monopolisti dell'opera di architettura e scultura. È aiuto nel 1448 di Domenico, di altra famiglia Gagini da Bissonese; è preposto al Riccomanni per la porta della sagrestia di Santa Maria di Castello nel 1452; suo è il portale Doria-Quartara del 1457, così come di diversi altri è presunto autore. Con Giorgio da Lancia costruisce la chiesa di S. Michele a Pigna (1450 c.) e gli è riferito il palazzo di Brancaleone Grillo ora Serra in Vico Mele 6, con relativo portale con *S. Giorgio*. Forse suoi sono due portali al Victoria and Albert Museum di Londra provenienti dalla Certosa di Rivarolo. Muore nel 1517 a Mendrisio. L'opera di maggior impegno nella scultura fu per lui forse l'apprestamento della Cappella Fieschi in Duomo, col monumento che doveva accogliere la tomba del cardinale Giorgio. Nel monumento funebre – la commissione è del 1465 – restano ora nella cappella De Marini la statua giacente del Cardinale, sotto il baldacchino che coordina diverse figure, e la fronte del sarcofago che nelle nicchie presenta le *Virtù Cardinali*. Queste sono con probabilità esemplate su quelle del sarcofago (perduto) della tomba di Margherita di Brabante di Giovanni Pisano, così come del resto anche la parte superiore

col baldacchino è ben memore dei monumenti funebri del secolo precedente. In questo monumento e come in fondo è il carattere della scultura del '400 in Liguria, si vede nella fattura specifica delle figure l'incidenza della scultura del rinnovamento toscano, mentre più attardata rimane l'invenzione strutturale, il coinvolgimento del senso dello spazio nella sua completezza.

Accanto all'apprestamento dei portali del rinnovamento edilizio del Quattrocento operato dai maestri provenienti per lo più dalla diocesi di Como – provenienza quasi totale anche dei maestri lapicidi e dei preposti alle costruzioni e ai riadattamenti edilizi – la messa a punto delle lastre e dei monumenti sepolcrali fu l'altra consistente attività di scultura. Vi si distingue come figura di fulcro Michele D'Aria, intelvese, che i documenti indicano al centro di molte commissioni. Operoso fra Genova e Savona col fratello Giovanni, con questo nel 1481 riceve l'incarico della cappella e del *monumento funebre dei genitori di papa Sisto IV* della Rovere. Del monumento, che si trova nella Cappella Sistina accanto al Duomo di Savona, poiché l'allogazione parla di una *forma et designum* fornita agli scultori, si è pensato che il progetto proveniente da Roma non solo, come osservato inizialmente, avesse a riferimento il Mausoleo del card. Pietro Riario della Basilica dei SS. Apostoli di Roma, opera di Andrea Bregno, ma che i modi dello spazio e delle figure trovino origine da un'ideazione di Melozzo da Forlì, artista di fiducia di Sisto IV. È stata anche notata la divergente qualità tra le figure della Vergine col Bimbo e quelle dei Santi e dei Della Rovere, più rigide, meno eleganti. Diverso collaboratore ha Michele D'Aria nel *Monumento Adorno* nella Chiesa di S. Gerolamo di Quarto, a Genova, e cioè Girolamo Viscardi. Del monumento, commesso nel 1470 ma concluso col nuovo secolo, è stata identificata la fronte del sarcofago nel paliotto dell'altar maggiore della chiesa, che ha un'impaginazione tra archi delle *Virtù* affine ma di maggior respiro di quella del monumento Fieschi nel Duomo di Genova di Giovanni Gagini. Infine nel 1502 Michele con Donato Benti, Benedetto di Rovezzano e Gerolamo Viscardi, si impegna col tesoriere del Re di Francia per il monumento funebre dei Duchi di Orleans, che ora si trova, ricomposto da Viollet-le-Duc, nella Basilica di Saint-Denis a Parigi. Il complesso monumento, che ora presenta quattro giacenti sopra un basamento ornato nei lati da numerose figure in nicchie divise da colonne, testimonia la stima raggiunta dagli scultori operosi in Genova. Allo stato non è pienamente identificabile quale fosse l'ideazione architettonica originaria e si nota la disparità tra alcuni raggiungimenti ritrattistici e la opacità ripetitiva di molte figure.

Michele D'Aria è anche protagonista della maggiore manifestazione dell'uso della scultura di interesse pubblico cittadino, e cioè dell'apprestamento

delle statue dei benemeriti della Casa delle Compere di S. Giorgio; una serie di statue continuata nel secolo seguente, a carattere quasi ritualistico, che presenta un benefattore, seduto o in piedi, con uno squadro che sembra di proposito estremamente semplice e insieme imponente. La serie è dagli inizi del Novecento sistemata in nicchie nella Sala del Capitano del Popolo del D'Andrade in Palazzo S. Giorgio, il palazzo ceduto nel 1451 dalla Repubblica all'ufficio di S. Giorgio. La casa delle compere di San Giorgio, fondata nel 1407, stava divenendo il fulcro dell'economia cittadina per l'amministrazione pubblica e per gli investimenti di risparmio dei privati. Michele D'Aria, cui forse si deve anche la *statua equestre di Francesco Spinola* nell'atrio del Palazzo Spinola di Pellicceria, è autore, salvo una, delle statue quattrocentesche e cioè *Francesco Vivaldi* (1466-68), *Luciano Spinola* (1473), *Domenico Pastine* (1475), *Ambrogio di Negro* (1483-90). È nelle statue del Vivaldi e del Di Negro che Michele, che nell'impianto tardo-gotico lombardo ha innestato un senso di monumentalità toscana e ne ha raccolto la dimensione celebrativa e culturale, trova gli accenti più vivaci nell'atteggiare il personaggio e porne l'individuazione ritrattistica.

Per l'arte orafa quasi una testimonianza dell'incontro e coagulo di diverse culture, del gusto nordico per la struttura, della cultura lombarda per le desunzioni figurative con aggiunte inflessioni toscane, è l'arca d'argento dorato dedicata al Battista del Museo del Tesoro della Cattedrale di Genova. Doge e Consiglio degli Anziani la commissionarono nel 1438 a Teramo Danieli, orafo da Porto Maurizio; nel 1441 Simone Caldera, di Andora, ma che ha operato a Siena, attende al compimento. Strutturata con archi, guglie, contrafforti e pinnacoli, quasi memore del Duomo di Milano, l'arca nella parte che vede preposto con probabilità Teramo Danieli mostra nelle *scene della vita del Battista* appunto figurazioni lombarde e specificità borgognone o fiamminghe, mentre in uno dei quattro santi angolari, il *S. Matteo*, e in una delle scene, la *Decapitazione del Battista* rivela un accento più toscano, ghibertiano al limite, che è ragionevolmente addebitabile al Caldera. Di fatto l'arca è la più notevole testimonianza del fiorire dell'arte orafa in Liguria in particolare nella prima metà del Quattrocento. Notevole è l'attività di maestri nel Ponente; del 1417 è ad esempio la *Croce* del Tesoro del Duomo di Noli, dove peraltro la figurazione dipende dalla cultura pisana. Del 1476 è l'*Ostensorio* del Tesoro della Cattedrale di Savona, in linea con la cultura dell'Arca del Battista a Genova.

4. La pittura del Quattrocento

I primi decenni del '400 non furono, sembra, tempo di grande affermazione della pittura in Liguria, che si vale ancora di echi da Barnaba da Modena, ripetizioni da Nicolò da Voltri e ha impianti legati ai modelli pisani. Si avverte in alcune delle non numerose tavole conservate, ad esempio nel polittico con *Santi* della chiesa del Carmine di Incisa Scapaccino (Asti) e nella *Madonna col Bimbo* con data e nome dell'autore ritrascritti – *Andreas De Aste 1424* – conservata nella chiesa di S. Maria della Castagna a Quarto, qualche inflessione del gotico internazionale. Problematica è però la restituzione dell'artista *Andreas de Aste* e delle personalità pertinenti il periodo. Rimane anonimo anche il frescante che intorno al 1439 nel Convento di S. Gerolamo di Quarto con *La consegna della regola ai monaci olivetani*, pur non innovativo, rende la scena con efficacia e freschezza narrativa.

La Crocefissione su tela della Pinacoteca di Savona firmata dal conte pavese Donato de Bardi, operoso a Genova almeno dal 1426 e morto nel 1450, si impone come nodo del cambiamento della pittura in Liguria. È aggiornata delle innovazioni fiorentine, risente dei modi dei dipinti fiamminghi che nel periodo giungono a Genova e si è supposto anche una tangenza con la pittura della Francia meridionale. Va osservato che l'impianto e i gesti delle figure sono mutuati dai Crocifissi lignei veri e propri con i dolenti nei tabelloni, rifiusi in un nuovo respiro e in una nuova permeabile atmosfera luminosa che rende delicato e vivo il colore. Questo, e lo stesso è per la permeazione sentimentale, è in straordinaria assonanza con le realizzazioni di Jacopo Bellini, con cui ha comune anche la definizione a profili a gradoni del paesaggio. Del resto esiste una oscillazione attributiva con Jacopo per quanto riguarda una *Madonna col Bimbo* presunta giovanile presso l'Arcivescovado di Genova. Se si passa al trittico con la *Madonna col Bimbo e i santi Filippo e Agnese*, firmata *Donatus* del Metropolitan Museum di New York, che è comunque anteriore alla *Crocifissione* di Savona e che ai modi pienamente permeati di cultura del gotico internazionale aggiunge i primi accenti oltremontani, viene in qualche misura da presumere che l'educazione di Donato si sia mossa in Lombardia con grosso riferimento a Gentile da Fabriano. Questi era operoso a Brescia con probabilmente al seguito il discepolo Jacopo Bellini, dal 1414 al 1419, ed esercitò forte influenza sull'ambiente pavese.

Il supporto in tela della *Crocifissione* savonese nel caso stupirebbe meno, pensando che Vasari scrive che Gentile e Jacopo introdussero l'uso della tela nel Veneto. I *Santi* di un polittico ora all'Accademia Ligustica, una preziosa



Figura 5 - Donato de Bardi, *Crocifissione*. Savona, Pinacoteca Civica.

Presentazione al tempio di proprietà privata, e altri *Santi* di un politico di cui un *S. Giovanni Battista* è ora a Brera e un *S. Gerolamo* al Brooklyn Museum di New York sembrano segnare un percorso che da una cultura anche nutrita da esperienze genovesi, attraversa le suggestioni internazionali e giunge con evidenza ad equivalenze col primo Giambellino.

Altra opera capitale, di mezzo Quattrocento, è l'affresco con l'*Annunciazione* che nel 1451 Giusto di Ravensburg pone come l'elemento certo più eclatante della decorazione del convento dei domenicani testé insediatosi nella antica collegiata di S. Maria di Castello, riorganizzando intorno ai nuovi chiostri le abitazioni e stabilendovi un fervido centro culturale. Del periodo sono molte le nuove comunità religiose a Genova; i domenicani godono del patrocinio dei fratelli Emanuele e Leonello Grimaldi, fattisi ricchi col commercio e in quel periodo divenuti nobili. L'affresco dovette essere nei propositi dell'artista e per la cultura della città quasi un manifesto sconvolgente, anche se ai più esperti non erano ignote le realizzazioni fiamminghe.

Di fatto, nella *Annunciazione*, i piani in quadruplica successione di profondità, l'arco della loggia, la zona dell'Eterno, lo snello triforio che apre sugli ambienti della scena, l'apertura d'ingresso e la finestra a colonnine che rivelano l'ampio paesaggio, non potevano non essere avvertiti che come programmatiche cadenze che davano un senso della verità e percorribilità dello spazio quale prima mai sperimentato. La luce e le ombre portate, l'affezione agli oggetti e la loro resa quasi enumerativa finivano per comporre un testo mentalmente omnicomprendente del reale, con un'attitudine culturale umanistica nuova per Genova. La decorazione delle volte, con *Profeti e Sibille*, eseguita quasi di certo agli ordini del maestro, accompagna questo concertato, perché dagli oculi delle vele variegiate dalla vegetazione si affacciano irruenti i personaggi che a mani tese sventolano nell'ambiente della loggia i loro cartigli e i loro ammaestramenti. Giusto di Ravensburg, che a Genova è documentato in rapporto con un artigiano proveniente da Bruges e con un commerciante di Francoforte, a buona dimostrazione dei rapporti europei della città, con la sua origine tedesca, la tecnica fiamminga, la cultura di inflessione provenzale con qualche memoria senese, è però ancora dal curriculum e dalla fisionomia abbastanza indefiniti. Il suo capolavoro, l'*Annunciazione* di S. Maria di Castello, con la *Crocifissione* di Donato de Bardi a Savona, e, come vedremo, l'*Annunciazione e Santi* al Louvre presunta di Carlo Braccesco, compone una terna di opere innovative e di altissima qualità che nella pittura del Quattrocento ligure segnano dei punti fermi circa l'apporto forestiero alla cultura locale, ma

che ancora non si lasciano cogliere appieno, dopo decenni di acribia critica, nel loro specifico originarsi.

Una serie di opere del corso della seconda metà del Quattrocento testimonia l'interscambio ligure con le correnti vive della cultura europea. Sono esempio la tavola con i *Santi Eleuterio e Placido in trono*, da Cesio presso Imperia, ora al Museo Diocesano di Albenga, del 1457, dal segno duro ma efficace, di certo in rapporto con la pittura provenzale; la serie di tavole riunite dalla critica intorno al maestro della *Madonna col Bimbo e angeli* detta Madonna Cagnola dal nome della Fondazione che la ospita, a Gazzada (Varese), che si è pensata almeno di destinazione ligure, per l'incidenza esercitata sulla pittura locale. È un'opera che trova fondamento indiscusso nella pittura vaneychiana e rogeriana. Ancora il trittico di grande scioltezza narrativa con l'*Adorazione dei Magi* nella Galleria Sabauda, a Torino, cui vanno riconnesse le tavole con il *Martirio delle Sante Agnese e Caterina* di Palazzo Reale a Genova e che fu a suo tempo inviato dalle Fiandre a Genova; il grande trittico con al centro l'*Ultima Messa di S. Giovanni Evangelista* di proprietà Coulant-Peloso a Novi Ligure, con le *Quattro storie* pertinenti il Santo della Galleria di Palazzo Bianco, che si ipotizza apprestato nell'ambito di Dirk Bouts, negli ultimi decenni del Quattrocento. Infine il trittico, datato 1499, della chiesa di S. Lorenzo della Costa di S. Margherita Ligure con *Le nozze di Cana, Il martirio di S. Andrea, La resurrezione di Lazzaro* voluto da Andrea Della Costa, raffigurato con la moglie. Di autore ancora ignoto, ma la sua presenza *ab origine* nella chiesa testimonia molto puntualmente l'interesse ligure per la pittura di Fiandra.

Uno dei primi pittori rinascimentali in Liguria è Giovanni Mazzone che si firma *da Alexandria* e che però è operoso a Genova dal 1453 e che nel 1463 ottiene la commissione per la perduta pala della Cappella di S. Giovanni Battista in Duomo. Se la ancora faticata acquisizione del linguaggio rinascimentale è testimoniata dal polittico del 1466 con *S. Nicola da Bari* le cui parti sono disperse in varie sedi, il polittico con l'*Annunciazione e Santi* di S. Maria di Castello a Genova, di poco successivo, ci parla dell'industriosità di un artista che con effetti paratattici ma di singolare suggestione riesce a impaginare nella tessitura ornatissima della carpenteria, da *gotico perpendicolare inglese*, suggerimenti prospettici, architettonici e ambientali della contemporanea cultura pittorica tra Veneto e Lombardia e notazioni di luminosità e verità nella rappresentazione mutate dalla pittura fiamminga.

Paratassi e forza di aggregazione degli elementi figurati energicamente incisi sono gli aspetti contraddittori che anche più fortemente caratterizzano

il pittore nei polittici di Pontremoli, nella chiesa dell'Annunziata, con la *Vergine e gli Evangelisti* e di Genova, chiesa di Nostra Signora del Monte, con *L'Annunciazione e Santi*.

Giovanni Mazzone acquisisce di seguito un più pacato accordo e respiro spaziale nelle ferme e limpide atmosfere dei polittici con la *Natività* della Pinacoteca di Savona e del Museo *du Petit Palais* di Avignone, quest'ultimo apprestato nel 1489 per i Della Rovere. Per questi decora ad affresco nella Cappella Sistina a Savona e se ne sono recuperati frammenti.

Ma è certamente Vincenzo Foppa l'artista di riferimento nello sviluppo dell'attività pittorica di Genova dalla metà del '400. La pittura accompagna il fervore di rinnovamento edilizio civile e religioso. Il Duomo ad esempio, è investito in toto da un programma di costruzione e di decorazione di cappelle che si aprono sulle navatelle.

Così nel 1468 il lombardo Cristoforo De Mottis affresca la cappella di Ambrogio De Marini; della delicata pittura rimane un *Angelo Annunziante* presso la Soprintendenza. Il Foppa, con attività interrotta da molte soste, decora con affreschi presto cancellati (1492) e sostituiti da parati marmorei, a partire dal 1462 la Cappella di S. Giovanni Battista; ed ecco che al Mazzone vengono imposte queste pitture come esempio per il polittico, pure perduto, per l'altar maggiore della cappella. L'attività ligure del Foppa è però testimoniata corposamente dai polittici che prepara per Savona, con la *Vergine e il Bimbo e quattro Santi* ora nella Pinacoteca Civica, datato 1489, e quello molto complesso e con sculture lignee ora nell'Oratorio di S. Maria di Castello, ma voluto per S. Maria del Priamar da Giuliano Della Rovere. Il Foppa lo firma e lo data 1490, e però deve aver avuto lunga gestazione; al polittico collabora Ludovico Brea, che firma il S. Giovanni Evangelista che sta a destra della Vergine col Bimbo. Gli corrisponde il Battista del Foppa nell'altro lato. Sopra, a coppie, i Dottori della Chiesa e gli Evangelisti sono con probabilità da dividere paritariamente fra i due artisti. Foppa, è noto, è capace di proporre con valori sommessi e discreti la robusta spazialità architettonicamente segnata, la corposità delle figure con toni colloquiali, la luce in vibrato fermento con accenti smorzati, e questo lascia piena traccia nella pittura in Liguria.

La presenza culturale lombarda in questa età si mostra anche per artisti minori, come Francesco da Verzate, con il polittico datato 1465 con la *Vergine e Santi* nella Parrocchiale di Baiardo presso S. Remo, e Leonardo da Pavia, con la pala con *Vergine e Santi* datata 1466 e custodita in Palazzo Bianco. Sono opere palesemente eloquenti nel reciproco confronto. Con linguaggio

ingenuo ma pur personale testimoniano il primo, nel polittico, il permanere della tradizione impaginativa gotica in cui si tenta la nuova consistenza delle figure; il secondo, nella pala, il proporre le figure serrate in una sorta di bozzolo architettonico che ne mostri la stretta coordinazione.

Nel 1942 Roberto Longhi riferiva a Carlo Braccesco lo straordinario trittico al Louvre con *l'Annunciazione e quattro Santi* che le requisizioni napoleoniche annotarono come proveniente da un oratorio genovese; a quel *Carolus Mediolanensis* cioè che nel 1478 firma e data il complesso polittico con la *Vergine col Bimbo e Santi* del santuario di Montegrazie presso Imperia, ora nella parrocchiale della cittadina. Che il pittore sia stato fra i più affermati in Liguria mostrano le notizie delle molte commissioni avute di opere oggi purtroppo perse, tra cui quella del 1482-83, degli affreschi e dei disegni per le vetrate della Cappella di S. Sebastiano del Duomo di Genova. Un dibattito critico nutrito e inintermesso ha fatto seguito all'attribuzione del Longhi, né si può dire che sia ancora risolto. È certo però valso a costruire il profilo di Carlo Braccesco, mentre rimane dubbio che la sua attività culmini con l'opera del Louvre. L'arte del Braccesco muove dal polittico di Montegrazie al disperso in varie sedi polittico con *S. Andrea*, *S. Paolo e S. Pietro*, i *Dottori della Chiesa* dei pilastrini e le *Storie di S. Andrea* della predella; gli si riferiscono con probabilità documenti del 1495 con pagamenti fatti dalla comunità di Levanto. Sono forse parte di una cortina per il polittico due tele con *quattro Santi* conservate nella chiesa di S. Andrea nella cittadina.

A Montegrazie il polittico si sostanzia di una cultura decisamente lombarda che non manca di alcuni accenti fiamminghi, come appunto in Lombardia. Di seguito la cultura del Braccesco si distende con maggior respiro, con ogni probabilità favorito da un'esperienza veneteggianti. Ma l'opera oggi a Parigi ha una qualità e una densità culturale di orizzonte europeo che le altre opere, dalle figure ritagliate e con caricate notazioni espressive, non mostrano. Qui c'è verità spaziale, anzi atmosferica, raffinata e creativa elaborazione degli elementi architettonici e ornativi, vitalità degli atti e dei rapporti tra le persone, rese con pieno e meditato senso della fisicità e dei sentimenti. Il cangiantismo, quasi l'iridescenza su un solo tono nelle vesti dell'Angelo e dell'Annunciata, specificità di cui è ancora da trovare la fonte, e infine la particolare raffinatezza della materia pittorica sono tutti elementi che si tolgono dai caratteri della produzione del Braccesco e che lasciano aperto il quesito se si sia di fronte al momento più felice dell'artista milanese oppure sulla traccia di un artista non riconosciuto ma tra i più colti per quanto riguarda i rapporti internazionali. Già attribuito al Braccesco e ora proposto come Nicolò Corso è

l'affresco staccato in S. Maria di Castello a Genova con la *Visione di S. Domenico*. Più che vicino al Corso, continuo a pensare che tale affresco, per il senso che dà di epifania delle immagini, del fluire dell'azione e dei sentimenti, della caratterizzazione delle figure pur nel deperimento della stesura pittorica, sia opera del maestro dell'*Annunciazione* del Louvre, e che anzi possa con questa costituire un nucleo distinto rispetto alle opere del Braccesco.

Di Ludovico Brea, nizzardo, operoso anche a Taggia per i francescani ma in particolare a Genova, dove appare nel 1483, tanto da essere accreditato come artista di area genovese, è caratteristica evidente come in ogni sua opera almeno fino alla maturità tenda ad adeguarsi alle suggestioni del momento. Come passa a Genova, passa anche dall'impianto più allentato e fluente ad esempio del trittico con la *Pietà* della chiesa francescana di Cimiez (Nizza), del 1478, all'impianto che mostra una sicura ed evidente enucleazione delle figure secondo un tornito modellare che è una delle inflessioni più significative della interpretazione dei fiamminghi da parte dei pittori nell'Italia settentrionale. Così avviene nei due polittici nella chiesa di Nostra Signora della Misericordia di Taggia con la *Madonna della Misericordia* e con *S. Caterina e due Sante*, del concludersi del nono decennio del secolo, fino al capolavoro eseguito dopo la collaborazione col Foppa del 1490 per i Della Rovere di Savona. Nel polittico, la cui parte centrale col *Crocifisso e i dolenti* è in Palazzo Bianco, Brea si mostra davvero capace di una materia pittorica che pareggia la fiamminga e in possesso dei modi descrittivi della migliore ispirazione lombarda. Meno felice sarà di seguito, poiché è carente nel proporre un robusto impianto d'insieme senza perdersi tra impaginazioni tardogotiche o elaborazioni prospettiche, salvo forse che nel polittico ora al Museo della Cattedrale di Savona, con *L'Assunzione*, la *Natività* e lo *Sposalizio di S. Caterina* del 1495, in cui efficacemente prevale la sua ricerca di luminosità della materia pittorica, sull'esempio fiammingo.

Manfredino Bosilio (†1496), originario di Castelnuovo Scrivia, può invece rappresentare gli artisti di cui si vale la committenza genovese per le zone dell'Oltregiogo. Nel 1474 la sorella del Doge Campofregoso si fa raffigurare in preghiera davanti al gruppo della *Sant'Anna Metterza* ad affresco nell'abside della chiesa di Novi Ligure; nella Pinacoteca dell'Accademia Ligustica è gran parte del polittico con *S. Giacomo, la Vergine e Santi* che il feudatario Antonio Guasco fa eseguire con probabilità per la parrocchiale di Gavi Ligure. L'esile vena del Bosilio si muove come è naturale tra i modi del Piemonte e quelli di Lombardia.

Più deciso interprete della vigorosa corrente che nei domini sabaudi aveva unito culture nordiche e francesi avendo come interprete principale Jacopo Jaquerio fino alla metà del secolo, è Giovanni Canavesio, prete di Pinerolo che opera nel Nizzardo e nella Liguria orientale. Le *Crocifissioni*, le *Storie della Passione*, i *Giudizi Finali* che egli affresca coprendo le pareti delle cappelle (a Saint-Etienne-de-Tinée, inizi anni '70; a Taggia, Chiesa dei Domenicani, inizi anni '80; a Pigna, chiesa di S. Bernardo, 1482; a Peillon presso Nizza, Notre Dame de Douleurs; a Briga Marittima, Notre Dame des Fontaines, 1492) risultano estremamente coinvolgenti per lo spettatore per l'aggregazione quasi ossessiva che egli fa dei personaggi che incalzano e s'intersecano, con i volti e gli atti molto evidenziati dalla definizione dei tratti e dei contorni e dalla tesa espressività, tra fitte notazioni d'ambiente e risalti del lucido colore. Canavesio è anche energico miniatore, come si vede nei codici della Biblioteca Capitolare di Albenga, città dove lavora nel 1474-75. Tra i suoi politici è singolare quello per i Domenicani di Taggia, con *S. Domenico e i Dottori della Chiesa* in cui dispone nelle inquadrature i personaggi che risultano come fermati e sospesi in un'atmosfera irreale. Nei più tardi politici, della Pinacoteca Sabauda (1491), di Verderio Superiore nel Comasco nella chiesa dei SS. Giuseppe e Floriano (1493), a Pigna nella chiesa di S. Michele (1500) le figure appaiono più smorte e sparse nelle ricche incorniciature lignee di un tardogotico ormai superato.

Di Nicolò Corso (†1513), padre olivetano, la critica data per documenti dal 1489 al 1503 quanto rimane dei suoi affreschi in una cappella della chiesa, nel refettorio e nel primo chiostro del Convento appunto olivetano di S. Gerolamo di Quarto, presumendo anche la destinazione per questo convento del trittico con *S. Gerolamo*, della Johnson Collection di Philadelphia che ha *quattro Santi* ora all'Accademia Ligustica.

Opera iniziale del Corso è un politico con *Madonna col Bimbo*, già ad Amsterdam, proveniente dalla Parrocchiale di La Turbie, e, tra le opere conclusive, un politico del 1501 per i Domenicani di Taggia di cui il *S. Vincenzo Martire* e *S. Erasmo* sono custoditi presso la Soprintendenza ai Beni Artistici di Genova. Il Corso si muove nell'ambito della pittura ligure del periodo partendo da un lucido e un po' statico proporre le immagini, per influsso della pittura della Francia meridionale; raccoglie poi suggestioni fiamminghe che fan carichi gli ornamenti e i particolari preziosi, per giungere a un sempre più corposo imporsi in lui della figuratività lombarda, avendo a massimo riferimento il Foppa. Però, nel *Calvario* affrescato nel Convento delle Grazie

a Portovenere, che vede anche un suo fregio con *Santi*, il Corso si accosta ai modi del Maestro della *Annunciazione* del Louvre, sia o non sia Carlo Braccesco. Vi sono lo stesso senso del fluire delle azioni e dei sentimenti e analogo slontanante paesaggio. Del resto gli è anche attribuito l'affresco con la *Visione di S. Domenico* in S. Maria di Castello a Genova, che riteniamo invece del maestro dell'*Annunciazione* al Louvre.

Il genovese Giovanni Barbagelata nelle opere con cui si affaccia al nuovo secolo – ad esempio i trittici della Parrocchiale di Casarza Ligure, del Santuario di Nostra Signora di Pontelungo ad Albenga, della chiesa di S. Giorgio di Moneglia, degli anni 1499 e strettamente seguenti – si accosta progressivamente al Rinascimento fino a rendere la struttura della cornice del politico parte dell'edificio in cui stanno i personaggi, sull'eredità lontana del politico del Mantegna a Verona. I personaggi all'inizio fermi e levigati in ultimo un poco si ammorbidiscono in una luce più tenera. Perse le opere, anche ad affresco, che lo avevano impegnato a Genova, in queste per il Ponente il Barbagelata sembra un messaggero inviato in sede periferica.

Di altro impegno l'opera di Luca Bando, di origine novarese e di esordi lombardi, che nel percorso della sua attività, da lui esemplarmente datata, sembra perseguire quasi ossessivamente il compito di proporre ben chiaro il suo aggiornamento nel comporre strutture architettoniche illusorie in bella evidenza e figure di un nitidissimo, quasi metallico, definirsi negli abiti e nei visi. Così propone la capanna appoggiata all'edificio classico nella *Natività* del 1493 in Palazzo Bianco, come nella ormai cinquecentesca, di sapore al limite bramantiniano, *Natività* della Cassa di Risparmio di Torino. Nel 1497 si esibisce nella *Presentazione al Tempio* di Le Mans, Musée du Tessé e nella pala di S. Agostino a Genova, in S. Teodoro; la prima con edicola con archi e cupola, la seconda con la struttura quadrilatera mantegnesca, segnando puntualmente spazio delimitato e luminose lontananze. Nella *Natività* della Pinacoteca di Savona supera le atmosfere foppesche per sentire ormai suggestioni da Leonardo.

Del 1501 è la *Natività* del Mueso Poldi Pezzoli a Milano cui probabilmente si accompagnavano *Due Santi* della Cattedrale di Albenga; del 1503 è il trittico della Parrocchiale di Pontedassio (Imperia) con *S. Bartolomeo e due Santi*. Qui, con la cornice perduta, l'artista proponeva un singolare, originale raccordo tra monumento classico, figure e paesaggio.

Epigono della pittura dei pavesi a Genova e a Savona è Lorenzo Fasolo. Formatosi nell'ambito di cultura del Foppa, del Bergognone, dello Zonale,

dopo esser stato nel 1490 a Milano tra i pittori della *sala della Balla* nel Castello, lavora a Genova dal 1495 al 1518, per opere d'impegno, in Cattedrale, al Carmine, in S. Siro, ormai perse, e collabora col Baudo e col Brea. La sua modesta pittura ha qualche suggestione per l'atmosfera quasi incantata che riesce a creare, fermando i suoi personaggi in una dimensione sentimentale patetica, come isolata e proponendoli in un polito e accarezzato paesaggio, fatto di notazioni che nella loro semplicità prendono toni da favola. Così nel *Presepe* della Pinacoteca di Savona, nel polittico con i SS. *Fabiano e Sebastiano* del Castello di Fabiano, nella tavola in S. Francesco a Recco con la *Vergine, la Maddalena e S. Giovanni presso la Croce* del 1506 e nel *Compianto* della chiesa delle Clarisse di S. Bernardino a Chiavari, del 1508; nello stesso convento in un affresco di analogo tema la elementare sintassi del Fasolo giunge a toni quasi surreali.

I rapporti commerciali con le Fiandre sul finire del '400 garantirono ai genovesi l'afflusso di opere che dovettero essere oggetto per l'ambiente colto di ammirata contemplazione e per i pittori di accurata indagine. Ma se modi delle figure e attenzione a particolari naturalistici passarono in parte nella produzione ligure contemporanea, luminosità del colore, valori di ambientazione, vitalità della tramatura narrativa furono in gran misura avvertiti ma inattinti in una pittura che aveva come radice e nutrimento la cultura lombarda più attenta alla composta ritualità delle immagini.

Ancora anonimi sono gli autori dei polittici pervenuti dalla Fiandra cioè dagli ambienti di Hans Memling o di Hugo van der Goes: il polittico con l'*Adorazione dei Magi* ora alla Sabauda che ha i *Martiri di S. Agnese e di S. Caterina* a Palazzo Bianco, il polittico della *Messa di S. Giovanni Evangelista* di collezione privata a Novi Ligure che ha le *Quattro storie del Santo* pure a Palazzo Bianco, di ambito probabile di Dirk Bouts e probabilmente destinato alla chiesa dell'Annunziata di Portofino, fino al trittico con *Le nozze di Cana*, il *Martirio di S. Andrea* e la *Resurrezione di Lazzaro*, ordinato da Andrea Della Costa a Bruges nel 1499 e tuttora nella sede originaria nella chiesa di S. Lorenzo della Costa di S. Margherita Ligure. Giungiamo al 1506 quando Vincenzo Sauli, della fazione popolare dei *mercanti filo-francesi* – Genova alla fine del secolo è passata da Lodovico il Moro a Luigi XII – chiede a Gerard David a Bruges il polittico con *La Madonna dell'uva, S. Gerolamo e S. Mauro*, e con l'*Annunciazione*, per l'Abbazia di S. Gerolamo della Cervara sopra S. Margherita e Portofino; le prime tre tavole sono a Palazzo Bianco, le due dell'*Annunciazione* sono al Metropolitan di New York, e il *Padre*

Eterno di coronamento al Louvre. Sia stata o no parte del politico il *Compianto presso la Croce* pure a Palazzo Bianco, sia stato o no in Italia Gerard David, l'opera, per quanti la videro, dovette davvero avvisare del cambio della cultura sull'orizzonte europeo e avvertire della stretta in cui si trovava la situazione figurativa a Genova a fronte della monumentalità e insieme alla verità che nutrivano quelle immagini. Le richieste in Fiandra incalzarono fino alla presenza a Genova di Joos Van Cleve e all'iniziativa dei più avveduti di chieder opere ai raffaelleschi e far arrivare a Genova Perin del Vaga.

Per venire al Ponente ligure, degli anni prima della metà del '400 si mantengono alcune testimonianze di una produzione pittorica che unisce il permanere del gusto genovese a cavallo tra '300 e '400, sostanzialmente permeato dai pisani, e le incidenze irraggiate dal *gotico cortese* del Piemonte. Così è per il ciclo di Antonio da Montereale che nel 1435 affresca il presbiterio della chiesa di S. Maria della Bontà a Molini di Triora, affinando le figure di eredità genovese con ingenua eleganza; più colto e smagato invece il maestro di cultura piemontese degli affreschi dello stesso periodo del presbiterio e dell'arco trionfale della chiesetta di S. Nicolò nei pressi di Bardinetto, capace di comporre ariosamente le scene dell'intero complesso equilibrando gli spazi e dando risalto alle figure.

Del 1446 è l'imponente affresco con il *Giudizio Universale* del presbiterio della chiesa di S. Giorgio di Campochiesa presso Albenga. Esito di una cultura toscana avvertita e proposta in tutta la sua autorevolezza (dalle citazioni dantesche all'impianto della rappresentazione) e di una figuratività nutrita di spirito settentrionale che trova radici in Jaquerio ma anche nell'area lombarda della pittura e miniatura di fine '300, l'affresco è denso di tese ed efficaci notazioni, sapide ed anche orrوره, che appaiono popolari ma con probabilità originano dagli aspetti più vivaci dell'illustrazione miniata. Meriterebbe di essere indagata la figura del committente *Antonio Caresia, priore di S. Giorgio*, certo buon letterato, anche per verificare l'attendibilità della data, ripassata, in fondo all'affresco. Al priore sicuramente dobbiamo la circostanziata rappresentazione e il didascalismo che individuano meticolosamente i personaggi e i vizi.

Con gli stemmi del Vescovo Napoleone Fieschi e perciò degli anni appena dopo il 1460 sono gli affreschi frammentari della cappella del Palazzo Vescovile di Albenga con gli *Evangelisti* e i *Dottori* della Chiesa nella volta e alle pareti *Storie della Vergine e Gesù Bambino*. Sono ad evidenza connessi con il fiorire di cicli d'affreschi sviluppatosi negli anni dopo la metà del se-

colo nell'estrema Liguria occidentale, ora Francia, con le decorazioni di Notre Dame des Fontaines presso Briga Marittima e delle due cappelle presso Luceram di S. Grato e di Notre Dame du Bon Coeur, pure con *Evangelisti* e rappresentazioni della *Vergine*. Cicli che dan voce in modi delicati ed eleganti – con il ritardo di una cultura borghigiana – al proprio essere di una zona d'incontro tra il mondo figurativo piemontese, ligure e nizzardo. Questa cultura trova spazio anche nelle tavole, come nella *Annunciazione* della parrocchiale di Andagna, presso Triora, che mostra pure un ingenuo ma diretto richiamo ai modi fiamminghi.

Della particolare elaborazione dei temi per la religiosità popolare è testo di interesse la decorazione ad affresco della volta quadripartita del portico del Santuario di S. Maria delle Grazie di Calizzano nel savonese. Presenta *S. Michele che pesa le anime*; di fronte, *Cristo Giudice* che chiama a sé gli eletti nella resurrezione della carne, mentre da un lato un gruppo di sante e dall'altro di santi – in evidenza S. Giovanni Battista e S. Giorgio – guidano schiere di flagellanti che implorano la pietà divina. All'ingresso del tempio in sostanza viene messo in risalto il tema della salvezza. Gli affreschi, databili al 1480 circa, son con probabilità riferibili allo stesso maestro dei cicli di affreschi della chiesa di S. Giovanni Battista di Roccaverano (Langhe) e della chiesa di S. Lorenzo di Murialdo presso Calizzano. È un interprete un po' bamboleggiante del linguaggio attardato tra eleganze gotiche e aggiornamenti rinascimentali delle zone di confine tra Piemonte e Liguria.

Meno identificabile è un linguaggio diffuso a base comune nella Liguria orientale dove se mai giungono le opere dei pittori facenti capo a Genova o alle città della Toscana; notevoli però i politici con *Madonna e Santi* della parrocchiale di Manarola e della chiesa di S. Giovanni Battista di Riomaggiore, forse di un artista locale che risente dell'arte di Siena.

Opera di un artista lombardo e ormai del primo decennio del Cinquecento è il ciclo recentemente recuperato di affreschi con *Scene della vita della Vergine e della Passione di Cristo* nell'oratorio dei Disciplinanti a Moneglia. Le scene – le ultime però completate a mezzo Cinquecento – son viste tra le colonne di un porticato illusivo coronato da un fregio monocromo tipicamente lombardo. Gli edifici di sfondo mostrano carattere bramantesco, così che, pur tra le lacune, la narrazione prende un respiro monumentale.

Per tornare al Ponente, operosi nell'ottavo e nono decennio del '400 nella zona tra Albenga e Imperia sono i fratelli Tommaso e Matteo Biasacci, cuneesi. Probabilmente Matteo è sostanzialmente un esecutore al seguito

del fratello, che già agli inizi si mostra dotato di esperienze toscane, che danno un minimo di accento aulico alla sua pittura. Questo si avverte ad esempio negli affreschi con *Storie dell'infanzia di Cristo*, nella chiesa di SS. Pietro e Paolo a Sampeyre nel cuneese. Il bilanciarsi inquieto tra parlata d'origine e aggiornate suggestioni si osserva anche nella *Madonna col Bimbo* firmata e datata da Tommaso nel 1478, che è pervenuta a Palazzo Bianco. I due fratelli insieme firmano nel 1483 i cicli delle chiese di S. Bernardino ad Albenga e del Santuario di Montegrazie presso Imperia. Tali cicli, che trattano con sistematicità e complessità dottrinale i temi dell'oltretomba, dei vizi e delle virtù, del buono e del cattivo vivere si presentano particolari per la funzionale chiarezza, la forte icasticità, la resa di intense emozioni. I due fratelli dipingeranno ancora *Storie del Battista* nel Santuario di Montegrazie e *Storie della Vergine e Sibille* nel Santuario dell'Assunta di Piani di Imperia.

Vale richiamare l'attenzione sulla forte autonomia e specificità culturale dei cicli quali quello del Santuario di Montegrazie, così come, ad esempio, quello del *Giudizio Finale* di S. Giorgio di Campochiesa. Non valgono solo come testimonianze locali, legate alla mistura di linguaggi franco-liguri-piemontesi, né van letti in chiave popolare per le sapide notazioni; sono frutto del forte incontro tra capacità dei pittori e un sostrato dottrinale, parenetico e letterario di grande intensità e di larga esperienza da addebitarsi ai religiosi, con ogni probabilità predicatori, che energicamente stavano appresso a chi colorava le pareti.

II. Dal Manierismo al Barocco

1. *La scultura del Cinquecento*

Col papato di Sisto IV Della Rovere (1471) inizia una stagione fervida di iniziative artistiche per Savona che continua nel nuovo secolo col cardinale Giuliano, il futuro Giulio II, e che durerà fino al 1528, anno dell'interramento del porto ad opera dei genovesi. A Sisto IV si deve la cappella Sistina, col sepolcro dei genitori, a opera di Michele e Giovanni D'Aria (1481), esemplare per successivi monumenti savonesi. È per la distrutta Cattedrale di S. Maria sul Priamar il polittico di Foppa e di Brea (1490) ora nell'oratorio di S. Maria di Castello e che viene apprestato il coro ligneo di Elia de Rocchi, Anselmo de Fornari e Gian Michele Pantaleoni, ora in S. Maria Assunta, esemplato su quello della Certosa di Pavia ed eseguito tra 1500 e il 1521. Col 1514 gli fece

seguito il coro per la Cattedrale genovese, dello stesso Fornari. Dalla stessa cattedrale del Priamar provengono adattate nella nuova Cattedrale dell'Assunta le transenne marmoree scolpite con grifi di vivacissima resa da Filippo Solari nel 1518. Lo stesso è avvenuto per le lastre del pulpito del 1522 scolpito da Anton Maria Aprile e Gio. Angelo de Molinari, con gli *Evangelisti* e una *Predica* e per un ornato *Crocifisso* in marmo attribuito a Giacomo Molinari, opera finemente e riccamente elaborata della fine del Quattrocento.

A Genova il rinnovamento cinquecentesco avviene con la Villa del Principe di Andrea Doria; ne parleremo più distesamente trattando della pittura. Per gli stucchi è abbastanza aleatorio distinguere tra le maestranze al seguito di Perin del Vaga personalità definite. Per quanto riguarda la decorazione a stucco l'ideazione e i disegni dovettero essere principalmente del maestro; sembra però di poter cogliere almeno in alcune zone una più autonoma realizzazione ad opera di Silvio Cosini, sulla traccia delle due figure allegoriche in marmo poste sul timpano del portale centrale della Villa, che gli si danno per certe. Le vedrei appunto realizzate su suo disegno, mancandovi quel tanto di elegante vivace e al limite capriccioso che è invece individuabile nelle realizzazioni a rilievo o a tutto fondo ideate da Perino. Il Cosini sembra caratterizzarsi per lo strutturare le figure in modi allungati e fluenti e, a fronte del maestro, allentati, quasi snervati, però con un proprio ritmo compositivo. Nel Salone dei Giganti appaiono di piena impronta di Perino il delizioso fregio che circonda la scena principale, con riquadri con animate figurine a rilievo appena suggerito e circoscritte da esili contorni, e, pur diversa, la forte e rilevata cornice che delimita l'intero soffitto, densa di vigorose figure e di trofei tra le aquile araldiche; le figure invece delle lunette e dei pennacchi sembrano rispondere alla vena più calma, al carattere più disegnativo, al segnare più sottilmente le pieghe, del Cosini. Salvo le figure del lato est, che mostrano maggiore stacco dal fondo, più forte l'anatomia e più rilevate le pieghe, tanto da far pensare a un'equipe ancora diversa, forse la stessa che attese alla decorazione a stucco delle lunette e del soffitto della Sala del Naufragio, che si è pensata di provenienza lombarda.

Delle cinque volticelle della Loggia con al centro affreschi con *Eroi romani*, pare di riconoscere il Cosini negli stucchi dei rombi angolari e dei riquadri intramessi delle prime tre volticelle, da *Orazio Coclite* a quella centrale con *Marco Curzio*, dove il Cosini assiepa le sue figurette corsive in un fervore di ornato; le ultime due, con al centro *Camillo* e *Muzio Scevola*, mostrano una maestranza che usa di grottesche ad andamenti più convenzionali, più distesi e calligrafici.

Tra i marmi prende massima evidenza nell'interno della villa il monumentale camino nella Sala dei Giganti, in ardesia ma con in marmo i telamoni laterali, le due soprastanti figure femminili allegoriche in piedi, a tutto tondo, la Vittoria al culmine e il tondo centrale con *Prometeo che dona il fuoco agli uomini*, di sicura ideazione perinesca. Questo camino significò l'introduzione in Genova di una tipologia e di un genere che ebbe un fortunato seguito nei palazzi nobiliari genovesi. L'esecuzione, che quasi sicuramente ebbe a capo il Cosini, traduce nelle forme scultoree l'eleganza di Perino, il suo muovere con lievità gli andamenti, però con una ricercatezza, una grazia nelle minuzie che al limite stempera in descrittività il senso unitario dell'opera. Più essenziale e più in questo convincente l'analogo camino della Sala del Naufragio, che nel tondo centrale presenta con bella evidenza *L'officina di Vulcano visitata da Venere per le armi di Enea*, e due *Satiri* con flauto sulle volute alte di compimento. Per i modi dell'impianto e delle scelte figurali, l'equilibrio della composizione, la nettezza del segno a nostro parere l'attribuzione dell'opera va meglio riferita al Montorsoli, che nel 1540 c. è al servizio del Doria. La piena organicità dell'opera sembra mostrare che concepimento e realizzazione siano da addebitarsi ad un'unica personalità. Una vicenda analoga a quella dei due camini sembra presentarsi per le sculture delle fontane dei giardini ad ovest e ad est sul lato mare della villa. Quella dei *Delfini*, riferita ad un progetto di Perino e all'esecuzione del Cosini e quella del *Tritone* riferita al Montorsoli. Proposta con delicate minuzie, ma convenzionale quella dei *Delfini* ad ovest, con vasche sovrapposte; di un robusto proporsi per l'emergere icastico della figura mitologica la fontana riferita al Montorsoli.

Perino, Silvio Cosini e l'aiuto Giovanni da Fiesole nei primissimi anni trenta realizzano nel portale principale della Villa un prototipo per l'intera Genova. La concezione trionfale dello stesso, di pieno classicismo, con due colonne libere su piedistalli ornati da trofei guerreschi, e con sul frontone, accanto allo stemma Doria, le statue dell'Abbondanza e della Pace, dà inizio al programma iconografico di decorazione della Villa. In sintonia con questa nel 1529 il Cardinale Gerolamo Doria commissiona al Bandinelli una statua di Andrea Doria come *Nettuno*. L'esecuzione dell'opera, ottimamente ideata, ma piuttosto stenta nell'esecuzione e che ora è in piazza del Duomo a Carrara, si trascina fino al rifiuto del committente. Del 1539 è il primo pagamento al Montorsoli per una statua di Andrea Doria da porsi a Palazzo Ducale, e questa volta Andrea è in veste di condottiero antico. Ora della statua è là conservato solo il tronco privo della testa e degli arti. Gigantesca e posta su un alto basamento fu, per quanto si può indurre da ciò che resta,

non solo esempio per la scultura successiva di celebrazione, ma un punto fermo di riferimento nella resa dell'antico per i pittori che dopo Perino avviarono nei palazzi le grandi imprese di decorazione ad affresco. Il Montorsoli, va ricordato, era stato restauratore di marmi antichi alla corte papale.

In una lesena del presbiterio di S. Matteo Giovan Angelo Montorsoli si dichiara *architectus et statuarius* di tutta l'opera. Del progetto promosso da Andrea Doria di fare di S. Matteo il proprio pantheon a pianta centrale, vengono realizzate dal Montorsoli la cripta, il presbiterio e la cupola, con probabilità negli anni 1543-45. La statuaria in marmo delle pareti del presbiterio e del coro con la *Pietà*, *Profeti* e *Santi* e il sarcofago di Andrea della cripta, mostrano l'artista, come fu, collaboratore di Michelangelo in una interpretazione molto composta e quasi sussiegosa. È stata vista con buon fondamento contrastare in parte sia con la decorazione a stucco delle volte del presbiterio e della cupola, sia con quella della cripta, addebitando la prima alla non perfetta esecuzione degli aiuti, e quella della cripta, ricca invece di sensibilità esecutiva e di originalità d'invenzione all'intervento di Silvio Cosini, tornato a Genova in quegli anni. Ci pare però che la testura figurale ed esecutiva della cripta sia invece consona alle realizzazioni di maggiore energia del Montorsoli. Di conseguenza la differenza qualitativa ci pare sia da addebitare al più forte impegno dell'artista nella zona che fu con probabilità di avvio della decorazione, di maggiore interesse per il committente e di più ravvicinata visibilità.

Con la Villa del Principe e la chiesa di S. Matteo inizia per Genova un rinnovamento urbano che muta il volto della città.

La costruzione delle nuove mura, operata per la parte a monte dal 1537 al 1547 – quella a mare è iniziata nel 1553 e portata a conclusione a fine secolo – accompagna una serie di interventi nell'assetto della città quali il rifacimento della facciata del Palazzo Ducale del 1527, la creazione di piccole piazze, l'accorpamento di edifici con una nuova organica facciata, nonché numerosi interventi dopo la metà del secolo nelle chiese, con la ristrutturazione e la costruzione di cappelle che seguono i dettami della Controriforma. Di conseguenza abbondano le sculture, simboliche e di ornamento, delle porte delle mura. La porta dell'Acquasola avrà una statua e un rilievo dell'officina dei Della Porta; la *S. Caterina* è ora collocata negli scaloni del Palazzo dell'Accademia Ligustica e il rilievo con la *Veronica* è ora nel Museo di S. Agostino. Sempre intorno al 1540 la stessa bottega prepara per la porta di S. Tommaso un gruppo, ora frammentario nella chiesa omonima, con *Cristo e il Santo*. Con la collaborazione di Nicolò da Corte Gian Giacomo Della Porta mette a punto nel

1536 il barchile con delfini avvinghiati e vasca con mascheroni che mutilo e modificato ora si trova in Piazza Marsala. Gian Giacomo Della Porta, di famiglia del lago di Lugano, che è attivo alla Certosa di Pavia e dal 1524 al '30 *ingegnere e scultore* per il Duomo di Milano, è figura preminente e quasi monopolista per la scultura a Genova dal 1530 alla morte avvenuta nel 1555.

Numerose sono le sue statue dei Benefattori, o benemeriti che, continuando la tradizione iniziata nel 1460, onorati secondo i meriti con busti o statue in piedi o sedute, vennero a popolare le sale del Banco di S. Giorgio, di Palazzo Ducale e infine dell'Ospedale di Pammatone. Il Della Porta e Nicolò da Corte avevano rinnovato in Palazzo Ducale la Sala del Maggior Consiglio nel 1536 e il Della Porta vi aveva una statua distrutta di Ansaldo Grimaldi. Della Porta, Giacomo Valsoldo, Bernardino di Novo, Taddeo e Giacomo Carlone, Francesco Orsolino sono gli autori di molte delle statue delle sale risistemate dal D'Andrade agli inizi del Novecento in Palazzo S. Giorgio. Alcune statue provenienti da Pammatone sono ora nell'atrio del Palazzo di Giustizia. Nell'insieme finiscono per costituire quasi un *genere* artistico, con un unico tono imponente e magniloquente, con variazioni che vanno da una minor o maggiore scioltezza nell'impostazione, attenzione alla finitezza dei particolari e riuscita nella resa della fisionomia e dei carattere dei personaggi.

La scultura nelle chiese di Genova prima della metà del secolo vede le massime manifestazioni nella Cattedrale con la costante presenza dell'attività di Gian Giacomo della Porta. Datato 1532 è il baldacchino della Cappella del Battista, struttura che vedrà la conclusione del proprio assetto all'inizio del '600. Nel baldacchino il delicato fregio della copertura, con tralci vegetali e genietti, vien riferito a Nicolò da Corte; nel forte rilievo con Profeti nelle facce delle basi delle colonne si riscontra il lavoro di Gian Giacomo della Porta aiutato dal figlio Guglielmo. A questi tre artisti si accreditano le sculture della fronte del transetto di sinistra, fronte cui si provvedeva dal 1529. Nel 1534 i tre formano una società paritaria per il compimento del sepolcro, che ivi è posto, del Cardinale Giuliano Cybo; la critica è propensa ad attribuire a Gian Giacomo le statue centrali delle nicchie, cioè *Cristo*, *S. Pietro* e *S. Paolo*, *S. Gerolamo* e *S. Giovanni Battista*, al figlio le statue di *Abramo* e *Mosè* dinanzi alle colonne binate, la statua dell'orante inginocchiato e quella del defunto che ora giace sotto la statua di Cristo. Se così è, Gian Giacomo si caratterizzerebbe per una visione più elaborata, più minuziosa e più drammatica della scultura, del resto memore del cantiere della Certosa di Pavia, e Guglielmo per un respiro più semplificato e monumentale, traguardato sui moduli della diffusione del michelangiolismo.

Nel Duomo per il presbiterio appena dopo il 1550 Gian Giacomo scolpisce le statue di *S. Luca* e di *S. Marco* che si aggiungono alla statua di *S. Giovanni* del Montorsoli, già scolpita nel 1539-40; la statua di *S. Matteo* è poi firmata da G. Maria Cattaneo da Passallo. Dalla ricca e un po' superata espressività di Gian Giacomo della Porta si propone ben diverso il posato classicismo che informa le quattro statue delle *Virtù* che compiono la decorazione della cappella absidale di sinistra, iniziata nel 1564 su commissione di Franco Lercari da Giovan Battista Castello, Il Bergamasco. La *Prudenza* di Battista Perollo, la *Fede*, l'opera di scultura forse unica di Luca Cambiaso, la *Speranza* e la *Carità* di Gian Giacomo Parracca da Valsoldo compiute nel 1567, tengon fede al classicismo centroitaliano, al raffaellismo, che informa tanta parte dell'attività del Castello nel campo dell'affresco.

Fino alla metà del '500 è generale l'uso della lastra tombale terragna con raffigurato il morto giacente con le mani incrociate, reso diversamente secondo l'epoca. Col sepolcro di Andrea Doria a *S. Matteo* e poi col monumento Cybo in Duomo si afferma il monumento funebre con sarcofago e sculture che nelle cappelle diverrà elemento qualificante soprattutto per le pareti laterali.

La *Pietà*, attualmente al centro dell'abside di *S. Siro*, era destinata al disperso sepolcro di Giovanni Paolo Pinelli, commissionato nel 1557. Forse progettato dall'Alessi, segue, nel desumere da Michelangelo, la traccia del Montorsoli in *S. Matteo*. Nel santuario di *N. Signora del Monte* si conserva col basamento e la statua giacente l'urna del sepolcro di Flaminia Salvago Gentile, di cui abbiamo il progetto del Valsoldo datato 1600, conservato presso l'Archivio di Stato. È il Valsoldo che prende evidenza dopo la morte di Gian Giacomo della Porta nel 1555; seguace della vena più classicistica di G. B. Castello, intreccia prima la sua attività col Della Porta, di seguito con Taddeo Carlone, che avrà la prima scena a sua volta negli ultimi decenni del secolo. Lo si vede per quanto riguarda le tombe Doria in *S. Maria della Cella* a Sampierdarena. La tomba di Ceva Doria del 1574, a destra nel presbiterio, accomuna il lavoro del Valsoldo e di Taddeo Carlone; la tomba di Giovan Battista, a sinistra, nel 1577 è affidata al solo Taddeo. Questi sarà capomastro in *S. Siro* nel 1588 per le statue della Cappella Pinelli in fondo alla navata destra, e nel 1600 per le statue della simmetrica cappella Serra. Delle stesse due date sono l'avvio delle sculture per la cappella dell'Immacolata e per quella di *S. Giovanni Battista* in *S. Pietro in Banchi*. Nella cappella dell'Immacolata il Carlone divide il lavoro con Daniele Casella e di questo probabilmente sono il *S. Sebastiano* e il *S. Giorgio*, che si distinguono per più ricercatezza ed eleganza dai modi più composti e conformisti di Taddeo.

Nel giugno 1579 Luca Grimaldi di Francesco, futuro doge, commissionava al Giambologna, che era a Genova per consulti richiesti dal Senato, il rifacimento della propria cappella in capo alla navata destra della chiesa di S. Francesco. Dai conti del fonditore in Firenze si ricavano le date di fusione delle sculture bronzee. I *putti* in coppia che coronavano il timpano delle struttura al centro delle pareti, che recavano un dipinto e ancora sotto un sarcofago, furono iniziati nel 1582; le statue delle *Virtù*, poste ai lati dei dipinti, son state fuse dal 1583 al 1586; dei rilievi con *storie della Passione*, posti sotto le statue, cinque son stati fusi negli anni 1586 e 87, mentre il sesto, e un settimo con la *Deposizione*, dovettero aspettare l'anno 1590. È probabile che in questo lasso sia stato mutato il progetto per la parete centrale, prevedendo un Crocifisso al posto di un dipinto e il settimo rilievo destinato ad ornamento dell'altare. I due dipinti delle pareti laterali, poi eseguiti da Aurelio Lomi, ora sono nella chiesa francescana di Giaggiola, nello spezzino; del *Crocifisso* si han solo notizie dal Settecento all'Ottocento. Le sei statue delle *Virtù* e i sette *rilievi della Passione* sono ora esposti rispettivamente nell'Aula Magna e nella Cappella dell'Università, nel palazzo già dei Gesuiti, e quattro dei sei *putti* (due sono stati rubati nel 1982) sono conservati presso la Soprintendenza ai beni artistici e storici.

Perso ormai l'impianto scenografico e i ritmi di coordinazione che governavano le sculture nella cappella, certamente ideati dal Giambologna, la critica attuale tende ad accreditare la pratica realizzazione dei *putti*, delle statue con la *Fortezza*, la *Giustizia* e la *Fede* e dei *rilievi* al Francavilla, collaboratore del Giambologna; gli ultimi due rilievi con la *Salita al Calvario* e la *Deposizione* con ancora maggiore autonomia dal maestro. Riferisce invece ad Adrian de Vries, altro collaboratore, le statue della *Speranza*, della *Temperanza* e della *Carità*, destinate, come si suppone dall'andamento dei gesti, le prime due alla parete sinistra della cappella e la terza alla parete destra. Tra le statue la fusione di queste ultime è la più tarda. L'impianto più classicistico e compassato del Francavilla è ben avvertibile come ragione di diversità dai modi più sciolti e bilanciati delle statue riferite al De Vries. E nella serie dei rilievi gli ultimi due si affidano quasi a una grafia corsiva che si allontana dall'evidenza dell'azione e dal risalto dei personaggi imposta negli altri dal Giambologna. Nell'orizzonte della scultura genovese, dominata dagli scultori in marmo di origine lombarda, la specificità del bronzo, la accurata finezza esecutiva, il modellato delle figure della bottega del Giambologna dovettero proporre un forte termine di confronto.

Se la scultura a Genova nel Cinquecento trova grande impiego nelle cappelle e nelle tombe gentilizie, lo stesso continua ad avvenire per i portali dei palazzi. La decorazione ad affresco delle facciate dei palazzi nuovi o quali escono dagli accorpamenti si accompagna a un sostanziale rinnovamento della tipologia dei portali che nella successione non sempre organica degli interventi sono il primo e magari autonomo elemento di nobilitazione della casa, oppure, all'inverso, il punto che segna il momento massimo di coordinamento e unità della riagggregazione e della decorazione. In generale rimane evidente che più che la progettazione unitaria di un architetto sembrano valere il succedersi degli ambizioni dei committenti e le qualità specifiche dei lapicidi e degli scultori preposti alla realizzazione dei portali. La facciata dei palazzi con sculture e affreschi rimane più luogo di parata nobilitante e celebrativa che non proiezione della organizzazione interna dell'edificio.

Esemplare e punto di partenza, in ogni senso, è il portale della Villa del Principe, riferito a Silvio Cosini e Giovanni da Fiesole, degli inizi del quarto decennio del secolo. Si pone cardine dello sviluppo orizzontale dell'edificio e probabilmente non fu seguito dal previsto parato degli affreschi. Il portale, abbiám visto, propone trionfalisticamente colonne libere poste su basi ornate con armature; ha un timpano centinato cui soprastanno, oltre allo stemma, le statue della *Pace* e dell'*Abbondanza* con *putti* ed inaugura la tipologia di maggiore imponenza che si affermerà durante il secolo. Il portale del palazzo dei Salvaghi, in Piazza S. Bernardo, contemporaneo, ne propone una variazione, con basi ornate, colonne lisce e non rudentate, architrave con metope e triglifi e non mensole, senza centina ma con due uomini selvaggi soprastanti che dan conto del nome della famiglia. Son tra le cose più vivaci dell'officina dei Della Porta. Le coppie di figure femminili allegoriche di compimento trovano invece seguito nel portale di Palazzo Cicala in Piazza dell'Agnello e nel portale di Piazza De Marini 1, sempre con colonne. Il portale del palazzo di Antoniotto Doria Invrea al Campo, della metà circa del secolo, si propone esemplare per nitore strutturale includendo tra le colonne e l'architrave la profilatura di un arco, inaugurando una variante che sembra trovare la sua non frequente applicazione là dove il portale viene ad apparire come il luogo di massimo impegno dell'impresa decorativa.

Durante il secolo non viene dismessa la tipologia del portale a stipiti decorati i cui moduli continuano nell'architrave, sovrastato spesso da un fregio a motivi vegetali. In essi in particolare continua dal secolo precedente l'immissione di tondi con teste all'antica, cui la cultura antiquaria che prende sempre più piede fornisce modelli dai repertori o direttamente dalla numi-

smatica. Un esempio è in Piazza Pinelli n. 3, di appena dopo la metà del secolo. L'evoluzione di questa tipologia è quella che sostituisce gli stipiti con le lesene con capitelli. Il vano è modellato dal profilo di un arco e negli angoli alti si ripropongono le teste all'antica. Ne è esempio il portale in Piazza della Lepre n. 9. I portali con teste all'antica, a stipiti o a lesene, sono realizzati prevalentemente in ardesia. La funzione nobilitante delle teste è indubitabile e comportava l'allusione ai proprietari dei palazzi; talvolta ne erano il ritratto.

Possiamo invece vedere l'assoluto raccordo tra portale e facciata nelle soluzioni proposte da Giovan Battista Castello, da porsi al 1560 o appena dopo, e cioè la fronte di palazzo Vincenzo Imperiale in Piazza Campetto e di Palazzo Spinola Pessagno in Salita S. Caterina. In quest'ultima l'artista usa delle nitidezze degli elementi architettonici articolati in profondità, delle erme e del timpano quale chiave d'avvio della decorazione a stucco che cresce in ricchezza verso l'alto del palazzo; a Campetto fa del portale centro di convergenza del trionfo figurato dai putti e del decoro a stucco posto tra le finestre.

Il Valsoldo segue le forme del Castello nel proporre il portale di Palazzo Spinola Farruggia in Via S. Luca 14 e probabilmente è sua la rielaborazione di quelle forme nel portale particolarmente elegante di Piazza Sauli 4. I modi del Castello hanno anche altro seguito, ma nella seconda metà del secolo prende più ampia diffusione il modulo più semplice del portale a semicolonne scanalate e rudentate, con architrave ornato a metope con mensole o triglifi, oppure a fregio continuo o ancora con tabella centrale. Nei portali di minor impegno lesene scanalate prendono il luogo delle colonne. Sono queste le tipologie che più facilmente accompagnano la decorazione ad affresco.

Merita un posto a sé la struttura monumentale e altamente intonata del portale laterale est della Villa del Principe, che nel 1581 Pietro Antonio del Curto e Benedetto e Matteo da Novi regolano su esempi di tardo classicismo. Alla conclusione del secolo la personalità di Taddeo Carlone propone quasi stranamente due soluzioni opposte: il portale a colonne architettonicamente imponente, con figure eroiche quasi allineate in mostra sopra l'architrave, in Palazzo Tursi in Via Garibaldi e in Palazzo Antonio Spinola, della Prefettura, e invece la versione ben più organica e vivace con erme giganti e plasticamente coinvolgenti del portale di Palazzo Lercari in Via Garibaldi cui fa seguito, forse di ideazione dello stesso artista, il portale di Palazzo Giustiniani in Via S. Bernardo 21, che sono opere di un minimo presentimento barocco.

Una delle forme d'arte che fa di Genova particolare nell'orizzonte europeo, con Mantova, Venezia e Fontainebleau, è l'arte dello stucco. Affer-

matasi con l'arrivo di Perin del Vaga, principalmente con Silvio Cosini nella Villa del Principe e con il Montorsoli nella chiesa di S. Matteo, trova nella seconda metà del Cinquecento, in tempi successivi e distinti, interpreti come la vigorosa personalità di architetto e pittore di Giovan Battista Castello, il Bergamasco, e dell'urbinate Marcello Sparzo, la cui fisionomia artistica viene sempre meglio articolandosi con l'accertamento della sua attività tra Siena, Urbino e Genova. Il primo costringe la ricchezza ornativa dello stucco a divenire nesso strutturale, di limpidissima evidenza, tra architettura e pittura, il secondo si vale dello stucco per l'intera impaginazione degli ambienti, dando a quest'arte un'autonomia altrove raramente raggiunta. Da Perino allo Sparzo, Genova diviene uno dei massimi centri della diffusione dell'arte che si è diramata per l'Europa dopo il sacco di Roma del 1527 con la dispersione degli artisti dell'ambito raffaellesco.

L'attività del Bergamasco a Genova prende forma appena prima del 1560 e si addensa nel lustro successivo. A lui si deve quasi con sicurezza il mutato impianto architettonico di S. Matteo con navata e navatelle. Qui sviluppa e organizza la decorazione a stucco ed affresco su un ritmo serratissimo di contrapposizione-compensazione. Intreccia corrispondenze binarie tra architettura e stucco, stucco e pittura. Suo è l'affresco con la *Vocazione di S. Matteo* della volta della navata, che Luca Cambiaso accompagna con la *Cacciata dei Draghi*.

Tobia Pallavicino è il mecenate che ha inviato a Roma il Castello a perfezionarsi; aggiornato su quella cultura il Castello affina la propria arte, anche guardando le opere dell'Alessi a Genova. Nelle sedi di Tobia Pallavicino, la villa delle Peschiere e il palazzo di Strada Nuova, mette a punto una sempre maggiore capacità di nitore e profondità spaziale nell'uso coordinato delle tre arti dell'architettura, dello stucco e dell'affresco.

Fornisce i disegni anche per la scultura in marmo, come per il portale di Palazzo Spinola Pessagno e per il camino di Palazzo Vincenzo Imperiale a Campetto; i suoi disegni per la facciata a stucco del palazzo Nicolosio Lomellini in Strada Nuova saranno interpretati dallo Sparzo.

Il presbiterio della chiesa della Nunziata di Portoria, gli interni di Palazzo Grillo alle Vigne, la cappella Lercari in Duomo, il salone del palazzo della Meridiana, la galleria della villa Grimaldi *La Fortezza* a Sampierdarena vedono il suo intervento soprattutto come progettista e poi come inventore degli stucchi e/o frescanti. Col linguaggio esperito sull'Alessi, meditato e accresciuto in Roma soprattutto sul raffaellismo, e con elementi ricavati dalla cultura di

Fontainebleau, forse direttamente studiata, il Castello si pone come maestro di ineludibile confronto per quanto si è realizzato in Genova nel secondo Cinquecento. Anche per Luca Cambiaso, suo compagno in molte imprese, che come lui e dopo di lui, concluderà la sua vita alla corte Spagna. Il che ci dice come quella corte vedesse in Genova un centro per le arti figurative.

Marcello Sparzo viene definito nella natia Urbino nel 1589 quando inizia la decorazione della Cappella del Sacramento in Duomo «architetto e scultore perito nell'arte dello stucco». Allievo dell'eccellente Federico Brandani, nel 1573 orna di stucchi diverse sale del Palazzo Chigi della Postierla a Siena, dopo essere stato con ogni probabilità a Roma al seguito del maestro. Giunge a Genova nel 1579, ma mantiene rapporti di lavoro con Urbino dove ad esempio nel 1613 decora la chiesa di S. Francesco di Paola.

A Genova porta l'uso dello stucco per la modellazione di statue così come riesce a proporre quest'arte quale prevalente nella decorazione di interni. Erige il distrutto *Gigante*, di innegabile effetto scenografico sulla città, cioè la statua di Giove alta otto metri in una nicchia al compimento a monte del giardino della Villa del Principe. Il successore di Andrea, Giovanni Andrea Doria nel 1586 la vuole per dare testimonianza di continuità di autorevolezza. Per lo stesso committente lo Sparzo nel 1590 appresta le sei statue che animano eleganti il semplice interno della chiesa di S. Agostino a Loano. Questo per la statuaria; come decoratore valga l'uso del solo stucco per le sale aggiunte alla Villa dallo stesso Giovanni Andrea, e principalmente per la Galleria di Ponente; lo stucco diviene ragione di modulazione dello spazio dei vani. Effetto ben rilevabile anche nella galleria di Villa Imperiale Scassi di Sampierdarena, del 1602, che accoglie gli affreschi di Bernardo Castello. L'interno della chiesa di S. Rocco, dove l'intera architettura prende forma per via dello stucco, è un monumento pressoché unico. Mantenendo piena limpidezza nel rigoglio della decorazione lo stucco presenta statue e ornamenti con un'estrema densità di significati. Nel 1606 lo Sparzo realizzerà e ingentilirà il progetto del Castello per la facciata di Palazzo Lomellini in Strada Nuova; una vicenda quasi esemplarmente conclusiva di una speciale stagione dell'arte a Genova.

2. La pittura del Cinquecento

La pittura del '500 a Genova fino all'arrivo di Perin del Vaga vede l'attività di alcuni pittori quali Pier Francesco Sacchi, Agostino Bombelli, Simone da Carnoli, Antonio Semino e Teramo Piaggio che a seconda della diversa provenienza ed educazione più si appoggiano sui raggiungimenti lombardi



Figura 6 - Giovan Battista Castello, *Portale di Palazzo Spinola Pessagno* (particolare). Genova, Salita Santa Caterina.



Figura 7 - Marcello Sparzo, *Interno della Chiesa di San Rocco* (particolare). Genova.

oppure su quelli toscani, in una *koiné* linguistica però individuabile anche dal costante riferirsi alla cultura fiamminga.

Esemplare è il pavese Pier Francesco Sacchi, morto nel 1528, che, a Genova giovanissimo agli inizi del secolo, sul bergognonismo iniziale accolto nell'accezione più ferma e monumentale, ad esempio nei *Quattro Dottori* del 1516, al Louvre, riesce intorno al 1520 ad innestare le suggestioni del leonardismo con esiti di respiro narrativo e un certo naturalismo (*SS. Gerolamo, Benedetto e Martino* nello Staatliche Museum di Berlino) fino a far proprie cadenze peruginesche e raffaellesche (*Madonna Odigitria* e *Santi* in S. M. Castello di Genova, del 1526) e a presentare esercizi di natura e paesaggio di stampo fiammingo nell'*Annunciazione* e nella *Deposizione* della chiesa di Monteoliveto di Genova Multedo (1527).

In rapporto con il Sacchi appare Agostino Bombelli, da Valenza Po e documentato a Genova fino al 1545, che ripete per la committenza genovese in una composta e lucida visione le immagini ormai attardate del lombardismo protocinquecentesco (*Pietà e Santi*, a Genova, nel Museo Diocesano; *S. Francesco e S. Bernardo* nella Pinacoteca dei Cappuccini di Voltaggio). Il francescano Simone da Carnoli, nello *Sposalizio della Vergine* a Genova, in Nostra Signora del Monte del 1530 c., ispirato dalle incisioni di Dürer, e poi, nella grande *Ultima Cena* della chiesa degli Angeli di Voltri, propone un esercizio di architetture in prospettiva con una visione quasi allucinata che ingloba e trasfigura la sacra narrazione.

Antonio Semino e Teramo Piaggio, allievi di Ludovico Brea, firmano insieme nel 1532 la pala col *Martirio di S. Andrea* della Chiesa di S. Ambrogio a Cornigliano, che ha spunti nell'impaginazione dalla pala di S. Stefano di Giulio Romano. Un esempio non molto operante per ambedue, anche se miglior personalità ha il Semino, quale lo vediamo nelle *Deposizioni* dell'Accademia Ligustica, di appena dopo quell'anno, e della chiesa della Consolazione di Via XX Settembre, del 1547, tra le quali si pone il soggiorno di lavoro del pittore in Spagna. Egli usa con dignità delle due corde della sua arte, il patetismo dei personaggi e la minuzia accurata del paesaggio, che risuonano tranquillamente distinte. Meno varia e più ingessata la vena di Teramo Piaggio, di cui importa il vasto ciclo del 1539 affrescato sulle pareti della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Chiavari, con la *Vita della Vergine* e la *Passione di Cristo*, cui forniscono spunti d'impianto le incisioni di Dürer e del Raimondi.

Per il fiamminghismo è sintomatico che l'arrivo a Genova di dipinti durante il Cinquecento continui la tradizione quattrocentesca legata sostan-

zialmente alla commissione di polittici destinati alle cappelle gentilizie, cioè funzionale al culto, cui si aggiunge l'affermazione familiare del ritratto dei committenti in veste di oranti. Questo però solo fino a tutto il terzo decennio del secolo, fino cioè all'avvento della cultura classicistica promossa dal Doria; poi, salvo casi sporadici legati ad artisti, l'arrivo riprende in funzione del collezionismo, significativo di un'elezione del gusto e del grado sociale. La nazione genovese, fortemente affermata prima a Bruges e poi ad Anversa e che durante il Cinquecento passa dalle attività commerciali alle finanziarie, rimane comunque punto di snodo per la diffusione della civiltà artistica fiamminga in Italia, e questo anche per le arti dell'oro e degli argenti e particolarmente degli arazzi. Abbiamo detto della commissione di un Sauli del 1506 a Gerard David di Bruges del polittico dell'Abbazia di S. Gerolamo della Cervara, i cui principali pannelli si conservano a Palazzo Bianco. Polittico molto significativo del momento italianizzante del pittore, testimonianza conclusiva della civiltà di un secolo, ma anche, per lo spazio e per i valori di luce realizzati, di grande apertura e avvio per il nuovo.

Appena successivo dovette essere il trittico con l'*Annunciazione* riferito a Jan Provost ora nella galleria di Palazzo Bianco, che continua quei valori. Probabilmente commissionato dalle famiglie patrone della Chiesa in Genova dedicata al Santo è il trittico ad ante con *S. Pancrazio*, opera monumentale densissima di particolari narrativi e simbolici e interprete della più puntigliosa tradizione fiamminga. È di controversa attribuzione, attualmente incentrata sul bruggese Adriaen Ysembrant, intorno al 1530.

Due trittici con *L'Adorazione dei Magi* sono nelle Gallerie Comunali di Genova e nel museo della Cattedrale di Savona; il primo, riferito a Pieter Coecke van Aelstad appena dopo il 1520, è ben specifico per la nettezza polita e incisa delle immagini, mentre il secondo, commissionato da un nobile savonese per la propria cappella nella commenda di S. Giovanni Battista alla metà del secondo decennio del secolo, ha modi più aperti per impaginazione e cultura.

Artista esemplare per la fortuna della pittura fiamminga a Genova prima dell'affermarsi della cultura dell'ambito di Andrea Doria, è l'anversese Joos van Cleve che negli anni dal 1515 al 1525 dovette fornire un polittico con *L'Adorazione dei Magi* in S. Donato per Stefano Fieschi Raggio che ritrasse anche in una tavola della Galleria Spinola, una pala con lo stesso soggetto per S. Luca d'Albaro, ora a Dresda, e una tavola con cimasa e predella, col *Compianto del Cristo*, per S. Maria della Pace, ma ora al Louvre. Son sue anche due *Madonne col Bimbo*, nella Galleria Spinola e a Palazzo Bianco.

Delle grandi opere sono stati identificati i committenti, ma questo non ha ancora risolto il problema se davvero il pittore abbia soggiornato a Genova, come a lungo ipotizzato. Considerati l'italianismo nella struttura dell'opera ora al Louvre e l'incidenza leonardesca nella *Cena* della relativa predella la tesi più recente è quella di un soggiorno a Milano dell'artista. Rimane comunque indubitabile che il gusto più qualificato della nobiltà in Genova, non ancora presa dalla proposta culturale del tutto coinvolgente di Andrea Doria, fosse volto alle preziose immagini della cultura fiamminga, scandite in una sontuosa successione narrativa e in una micrografica analisi naturalistica. Di questa cultura, abbiam detto, v'è qualche accento in Pier Francesco Sacchi, in Antonio Semino e negli inizi del figlio Andrea, ancora nel 1553. Ma con Andrea Doria prenderà campo il raffaellismo annunciato con l'invio, da Roma, della *Lapidazione di Santo Stefano* intorno al 1520, da parte del commendatorio della chiesa del Santo. L'opera di Giulio Romano sarà di riferimento per almeno un secolo per gli artisti liguri.

Intanto, nei territori liguri, Savona con gli inizi del 500 vede giungere una serie di artisti dalla Lombardia, ad iniziare dal leonardesco Marco d'Oggiono, chiamato dal Cardinal Della Rovere ad affrescare il Duomo; dovette fornire anche alcuni cartoni per il coro ligneo. Nel secondo decennio del secolo è a Savona Alberto Piazza da Lodi che pure con probabilità fornì dei cartoni; da Savona proviene la sua *Visitazione* del Museo di Wiesbaden e nella Cattedrale v'è la pala con *Vergine, Bimbo e Santi*. Girolamo da Brescia appresta nel 1519 il trittico con *la Natività e due Santi* ora nella Pinacoteca Civica di Savona e probabilmente soggiorna varie volte nella città. Infine negli ultimi anni del quarto decennio del secolo vi opera il leonardesco Giampietrino le cui testimonianze figurative sono frammentarie. Più organica la traccia proposta dalle tarsie del coro, già citato, collocato nel 1603 nella Cattedrale dell'Assunta. Eseguito con probabilità tra il 1508 e il 1515 vede all'opera Anselmo de Fornari di Castelnuovo Scrivia ed Elia de Rocchi da Pavia, sull'esempio del coro della Certosa di Pavia; al compimento dell'opera partecipa Michele Pantaleoni. L'esecuzione delle specchiature figurate con *Cristo, la Vergine, Apostoli, Evangelisti, Martiri e Dottori* sembra seguire gli sviluppi della pittura lombarda, dal luminismo foppesco alle forme più dolci e soffuse d'ombre del leonardismo fino a quelle più classicheggianti e costruite del seguito di Raffaello.

Il Ponente vede nel 500 una pluralità di pittori che con notevole lentezza si adeguano alle novità, diversificandosi nell'adesione ai modi franco-fiamminghi, piemontesi, lombardi diffusisi all'inizio del secolo. Nell'estremo

Ponente e nel nizzardo permane a lungo la preminenza della bottega di Ludovico Brea (ad esempio nel polittico di *S. Devota*, post 1515 nella Parrocchiale di Dolceacqua) e poi dell'attività dei seguaci. Centri di vivace iniziativa ad opera dei notabili locali sono Albenga, Taggia, Ventimiglia, mentre la signoria di Dolceacqua si distingue per la feracità nel promuovere cicli di affreschi nelle chiese del contado.

Nel dianese emerge la figura del fiorentino Raffaele de Rossi che si stabilisce, provenendo da Genova, a Diano nel 1539. Nella *Crocifissione* della Cattedrale di Albenga della fine del terzo decennio del secolo mostra ad evidenza le sue radici nel primo 500 a Firenze e nel più tardo polittico della *Salita al Calvario* in S. Antonio Abate di Borgonaro (Imperia) ripete i suoi modi con spunti dalle incisioni dureriane. Nel Ponente la zona di Taggia e di Pieve di Teco divengono presto luoghi di commissioni per Giovanni e Luca Cambiaso e la chiesa del Canneto a Taggia mostra ad esempio, accostate e ben diverse, le opere ad affresco di Francesco Brea e Giovanni Cambiaso.

Nella Liguria orientale prende evidenza, nel secondo quarto del secolo, la figura di Antonio Carpenino, spezzino in contatto con l'ambiente lucchese, che accoglie suggestioni da Fra Bartolomeo, proponendo una pittura altamente intonata e lievemente stucchevole, come nella grande pala con *l'Apoteosi di S. Nicola da Tolentino*, del 1539, ora nel Palazzo Comunale di La Spezia. Verso la Toscana e verso Genova del resto muove la committenza durante il secolo, gravitando sempre più verso la seconda. A metà del secolo trova fortuna il modesto Nicolò Vespesiano, con bottega a Genova; un'opera sua è il trittico con *S. Giovanni Evangelista*, del 1561, nella Chiesa Nuova di Levanto. Più tardi si affermeranno Luca Cambiaso e la sua bottega.

La svolta ligure nel campo delle arti si ha con la personalità di Andrea Doria (1466-1560).

Determinanti per Genova non furono solo la sua condotta e le scelte politiche, ma anche la sua cultura, tali da avviare una stagione del tutto nuova sia nel settore architettonico e urbanistico, con la costruzione, iniziata nel 1521, della villa principesca nel sobborgo di Fassolo con i relativi giardini, sia in campo figurativo, con la decorazione della stessa, implicante marmi, stucchi, affreschi, arazzi e arredi tali da diventare oggetto di emulazione per la nobiltà genovese almeno per l'intero secolo. La sua esperienza militare avviata a Roma e nel Montefeltro e poi quale ammiraglio di Francesco I, di Clemente VII, di Carlo V, lo pone in rapporto con gli ambienti della più avanzata cultura del tempo, e questo vale e per il versante politico, che lo

condusse a configurare per Genova un modello di stato moderno, e per le conoscenze e le iniziative artistiche. Per queste egli ha ormai chiara la valenza politica, quali occasioni per testificare sia il potere e la gloria propria e della propria famiglia, sia per affermare un ideale e un programma politico. In questa doppia intenzione sono le molte rappresentazioni di se stesso in chiave storica e mitologica e il parallelismo affermato nei cicli decorativi della villa tra la Roma antica e la Genova rinnovata.

Dopo una iniziale committenza a Gerolamo da Treviso che lascia presto il campo a Perin del Vaga, giunto a Genova nel 1528, sempre che prima non sia intervenuto nella progettazione architettonica della villa, giustamente Andrea Doria si affida a questo artista e ai suoi collaboratori. Il sacco di Roma del 1527 ha reso disponibile uno dei principali interpreti della cultura raffaellesca. Valersene significa togliersi del tutto dai modi e dai repertori delle maestranze lombarde e lombardeggianti e proporre una trasposizione della cultura romana, decisamente la più in vista in Europa, e valersi del mondo figurativo classicistico, da sempre e anche in seguito rappresentativo dell'autorità e della potenza politica. Più occasionalmente Andrea Doria si varrà del senese Domenico Beccafumi, intorno al 1532, per gli affreschi della facciata meridionale della villa, con *Storia di Giasone e gli argonauti*, allusive al Toson d'Oro conferitogli. Alla conclusione di queste affreschi attese con probabilità Perino, ma ormai essi sono del tutto perduti.

Dei due saloni principali e simmetrici della villa è perduto il soffitto con *Nettuno che placa il mare dopo il naufragio di Enea*, mentre il salone di ponente conserva egregiamente l'affresco con *Giove che fulmina i giganti ribelli*. Se per il Nettuno non è discussa l'allusione ad Andrea Doria, la critica è divisa circa il Giove, se alluda ancora al Doria oppure a Carlo V. Uno studioso (G.L. Gorse) ha scritto che « durante le normali funzioni cerimoniali della villa questi saloni rappresentavano il potere augusteo di Andrea Doria all'interno della repubblica e del Mediterraneo, mentre nelle visite statali di Carlo V simboleggiavano eccezionalmente l'autorità universale dell'Imperatore nella terra e sul mare ». Affacciamo qui un'ipotesi che va discussa nei particolari e che per essere accettata dovrà trovar conferma in dati documentali, cioè che l'indicazione tematica da sempre invalsa di *Giove fulmina i giganti* sia una indicazione politicamente funzionale ai rapporti di omaggio a Carlo V; di fatto le descrizioni letterarie e le trasposizioni figurative danno dell'affresco una lettura difforme dalla sua reale stesura.

Un'interpretazione che veda nell'affresco protagonista ideale almeno sotteso Enea al suo arrivo nel Lazio sembra pienamente coerente con i temi

delle serie principali di affreschi della villa. Nell'atrio, nella volta è presentato un trionfo romano e nelle lunette sono la fondazione di Roma e la storia dei suoi re. Nella loggia sulle pareti i personaggi illustri di casa Doria sono posti in parallelo con gli eroi della storia romana figurati nel soffitto. Nel salone orientale il soffitto, abbiám detto, presentava *Nettuno che placa la tempesta* per consentire alle navi di Enea, capostipite dei Romani, di giungere in Italia. È il tema del primo canto dell'*Eneide*. A un esame analitico la scena con *Giove che lancia i fulmini* sembra trovare riferimento in ogni particolarità nei canti conclusivi dell'*Eneide* che vedono nell'inafausto destino di Turno, colpito da Giove, l'affermazione di Enea nel Lazio. Da Enea prende origine una nuova età dell'oro, che si realizzerà, secondo la IV Egloga, con Augusto; sarà annunciata dal ritorno della costellazione della Vergine. Di Augusto il busto marmoreo è posto sopra la porta della sala in una nicchia. Il consesso degli dei nella parte superiore dell'affresco sembra appunto indicare nella fascia zodiacale l'avvento della Vergine e il tramonto dell'Ariete, segno di Marte. Enea avvia la nuova età dell'oro. Il parallelismo Genova-Roma ed Enea-Doria si completa con le statue della *Pace* e dell'*Abbondanza* poste su un timpano del portale della Villa. Il Doria nell'affresco viene celebrato sotto la tutela di Giove, e del resto egli, nato il 30 novembre (1466), nella prima decade del Sagittario, si trovava posto sotto la massima protezione di questa stella. Il nome del casato era poi d'impegno per l'avvento della nuova età aurea. In conclusione, Nettuno e Giove non starebbero a significare il Doria e/o Carlo V; il Doria si identifica con Enea, e i due dei col destino glorioso di Andrea e di Genova per mare e sulla terra. Se rimane vero che il tema della *Caduta dei Giganti* trova esplicito supporto nella nudità di questi e nel tipo delle loro armi, rimane da segnare la presenza del tutto sottolineata dello Zodiaco, che, nell'indicazione degli dei e per l'assenza della Libra, dopo la Vergine, nel posto che Virgilio indica per la costellazione di Augusto, allude all'avvento dell'età dell'oro, consonante col nome del Doria e in pieno accordo con la decorazione del salone. Nei disegni, negli arazzi e nelle ceramiche in qualche misura in connessione con l'affresco, lo Zodiaco appare sempre e solo appaiato al destino di Enea.

Nel nucleo centrale della Villa, dell'epoca di Andrea, Perino con l'esteso aiuto di pittori quali Luzio Romano, Luca Penni, Prospero Fontana e Domenico Zaga e di scultori e stuccatori quali Giovanni da Fiesole, Silvio Cosini, Guglielmo della Porta attese alla decorazione delle stanze dell'appartamento occidentale del Principe, ed orientale, della moglie Peretta Usodimare. Tali soffitti, di cui alcuni son persi ed altri che son stati fatti oggetto di un recente restauro, sono prevalentemente scompartiti da stucchi in modo fitto; mostra-

no cicli a tema mitologico rispettivamente eroico ed amoroso. Andranno ancora accertati i nessi tra questi temi che minuziosamente articolati ed elegantemente distribuiti mostrano molto evidente la vena creativa di Perino, fatta di raddensata cultura, meditata eleganza, raffinatezza esecutiva. Una vena che trova la sua massima espressione nel grande affresco del salone con Giove, che nella sua partizione tra le zone del cielo e della terra chiede una distensione dei tempi di lettura e l'apprezzamento di ogni particolare.

A Genova Perino consente ancora ad apprestare politici, per confraternite di mestiere, come quello con *S. Michele*, nella chiesa del Santo a Celle Ligure, quello all'Accademia Ligustica, già per S. Francesco di Castelletto, con *S. Erasmo*. Dipinge anche una pala d'altare, nel 1534, per la Chiesa della Consolazione a Genova e che ora è a Washington, National Gallery, che più mostra quella verità e tenerezza del lume che dovevano essere lo stimolo più innovativo dell'eredità di Raffaello.

Le realizzazioni della Villa del Principe condizionarono in modo pressoché totale la produzione artistica successiva, assunte come esemplari sia per la organizzazione del lavoro sia per le scelte tematiche e per le partizioni strutturali e distributive della rappresentazione.

Tale produzione, che investì la città e gli edifici suburbani in modo molto esteso e pervasivo trova fondamento nella espansione imprenditoriale e soprattutto finanziaria della nobiltà, che nel periodo tende a qualificarsi fortemente come tale, anche per la polemica tra *nobili vecchi* e *nobili nuovi*. La nobiltà trasforma la fisionomia urbana continuando nell'accorpamento degli edifici dell'insediamento familiare medievale, ma soprattutto creando nuovi assetti con la realizzazione di Strada Nuova e di nuclei quali quelli di Soziglia e Campetto, di S. Pietro di Banchi, della zona tra la Nunziata e la Zecca, e altri ancora. Scultura, pittura, stucco investono sistematicamente i nuovi palazzi, come era avvenuto nella Villa del Principe. Paritariamente tra facciate ed interni, poiché il palazzo è rappresentativo del grado sociale e della potenza della famiglia sia per l'imponenza sulla pubblica via sia per la suggestione degli ambienti interni. Questo è funzionale alla vita sociale e politica cittadina e ai rapporti commerciali, finanziari, politici con gli ospiti di tutta Europa. Genova è divenuta snodo di vasti interessi italiani ed europei ed è su questo orizzonte che si confronta la cultura della nobiltà; Roma soprattutto, Fontainebleau e le Fiandre sono esemplari punti di riferimento.

La nuova progettazione del palazzo, di tipo alessiano, centrica, compatta, unitariamente concepita sia nell'impianto che nell'applicazione delle

più diverse arti, impone una nuova organizzazione dei cantieri; non si chiede più l'apporto specifico di una bottega per circoscritti interventi ma il concorrere coordinato di specialisti dell'affresco, del marmo, dello stucco, dell'arredo, e chi ne è a capo deve avere capacità almeno progettuale nei diversi settori e una preparazione che giunga alle attuazioni più avanzate, tanto che divengon d'obbligo per i rampolli delle famiglie dell'arte gli anni di educazione a Roma. L'importazione di opere d'arte e soprattutto l'uso delle incisioni, strumento principe per la divulgazione artistica, garantiscono l'aggiornamento e il confronto. All'interno delle arti si articoleranno gli specialismi; l'apprestamento di busti all'antica, ad esempio, nella scultura, la pittura di *grottesche*, tanto presenti nel vasto estendersi delle pareti affrescate, la distinzione tra progettisti ed esecutori nella decorazione a stucco.

I temi della rappresentazione ad affresco vedono protagonisti gli eroi dell'antichità: Enea, che trova la prima celebrazione per le ragioni indicate nella Villa del Principe; Giasone, in consonanza con la vocazione marinara della città, ed eroe esemplare, Ulisse. Gli eroi della Roma repubblicana, ma anche Alessandro Magno vogliono essere rappresentativi di specifiche virtù civili mentre cicli mitologici, come la Storia di Amore e Psiche, le Storie di Ercole sono più significativi di ideali morali e culturali. Naturalmente altri cicli celebrano le imprese militari del committente o dei suoi avi, oppure sono occasione per celebrare le fauste unioni matrimoniali tra casati. Nell'ultimo quarto del secolo, con la riforma cattolica prende piede anche la tematica biblica, con Davide, ad esempio, quale protagonista, così riferibile alla piccola Genova a fronte degli stati europei. Elemento non trascurabile di queste figurazioni, e generalmente a questo aspetto è dedicato con più evidenza un ambiente dell'intero edificio, è la rappresentazione di paesaggi, peraltro non con riferimento a giardini e natura esterni, come altrove avveniva, ma idealizzati e come sfondo dei miti e delle storie eroiche. Con la conclusione del secolo si esploreranno ambienti con pareti interamente decorate da paesaggi intravisti tra architetture dipinte.

Elemento di grande evidenza nella decorazione ad affresco sono le *grottesche*; il loro uso, affermatosi a Genova con Perino, diminuisce progressivamente col correre del secolo. Si va da ambienti minori col soffitto decorato esclusivamente a grottesche all'uso assai articolato della *grottesca* ad affresco mista a cornici e rilievi in stucco quando il soffitto mostra un grande riquadro centrale dipinto e altri di contorno oppure scene paritariamente ripartite. In sostanza cornici a stucco, grottesche, nicchie illusive divengono l'elemento di raccordo tra i *quadri riportati* che offrono la narrazione storica o mitologica

che è impaginata a veduta frontale, non di sotto in su; sono grafismi su uno spazio piano che rintessono gli spazi illusivi dei riquadri. Le grottesche, proposte con tocchi di pennello lineari, quasi a guizzo, ricche di richiami e ripercorrenze, col percorso inframmezzato da piccole creature ibride e mostruose, sono uno dei più liberi campi della fantasia artistica, opera di specialisti ma spesso ideate e al limite non disdegnate nell'esecuzione anche dai maestri.

Il più limpido ed inventivo interprete della decorazione a Genova nel XVI secolo fu Giovanni Battista Castello, detto il Bergamasco, architetto, progettista per marmi e stucchi, pittore ad affresco e su tela, artista davvero capace di usare delle diverse arti per concepire e realizzare organismi di cui l'evidenziata coerenza della struttura e delle scansioni spaziali si accompagna ad una estrosa ricchezza di invenzioni ornative e figurali. Nato a Crema intorno al 1525, è a Genova probabilmente ventenne; deve a Tobia Pallavicino la possibilità di soggiornare a Roma per apprendere e questo è del tutto determinante per la sua arte. Probabilmente fu anche a contatto con Perin del Vaga, operoso fino al 1547 negli appartamenti papali. Con la metà del secolo è a Genova dove diviene attivissima personalità fulcro delle imprese artistiche. In queste Cambiaso gli sarà accanto spesso come collaboratore e continuatore per le opere di pittura. Nel 1567 si trasferisce, al servizio di Filippo II, a Madrid, dove muore dopo due anni. In Spagna le sue opere non esistono più. Tobia Pallavicini, grande imprenditore per l'Europa del commercio dell'allume e anche personalità della politica genovese, affida al Castello la continuazione dell'opera dell'Alessi per la villa delle Peschiere e la direzione nella costruzione del palazzo di Strada Nuova, ora Camera di Commercio, avvenuta tra il 1558 e il 1561.

Nei due complessi è possibile individuare l'evolvere dell'arte del Castello, che muovendo dal riferimento alessiano giunge ad articolare le strutture spaziali reali ed illusivo in modo sempre più minuzioso ma netto, con un rigore geometrizzante e però sempre di maggior respiro. La sua pittura, inizialmente di stampo raffaellesco e accordata con i modi del Salviati e del Tibaldi del periodo romano, a Genova presto giunge a confrontarsi con la cultura settentrionale che ha per base Correggio e Parmigianino e a modificare la pennellata verso una stesura più vibrata, libera e fragrante di colore. Nel marmo il portale di Palazzo Spinola in Salita S. Caterina 13 realizza su suo disegno del 1560 un capolavoro per equilibri compositivi e limpidezza di immagini; sulla facciata verso l'alto cresce il tramato degli stucchi, densi della fantasmagoria di forme e figure che apprestava il manierismo, probabilmente verificato a Fontainebleau e rivisitato sulle incisioni.

Più scenografico il trionfo celebrato a stucco sulla fronte del palazzo di Vincenzo Imperiale a Campetto, degli stessi anni. Nel progetto tramandato da Rubens e realizzato agli inizi del Seicento dallo Sparzo, di Palazzo Nicolosio Lomellini in Strada Nuova, G.B. Castello arriva a proporre la consistenza della facciata solo col tracciato a struttura aerea del correre degli stucchi, quasi non esistesse il piano di fondo. Ma capolavoro per la perfetta compiutezza sono le volte delle navate della chiesa di S. Matteo, che, abbiám detto, egli organizza con un ritmo binario di contrapposizione e compensazioni: navata e navatelle, stucco ed affresco, figure e ornamenti, figure tra loro in un continuo ricambio ottico di profondità.

In S. Matteo per la volta centrale Castello dipinge il grande ovato con la *Vocazione del Santo* mentre del Cambiaso è l'altro ovato con la *Cacciata dei draghi*. Il confronto della stesura pittorica caratterizza il Castello per gli andamenti compositivi a curve chiuse e il colorismo sfumato; l'operare per stacchi di colore con figure dai panneggi a bordi aperti e sventagliati il Cambiaso. Si tramanda che Vincenzo Imperiale li abbia messi in gara tra loro negli affreschi del suo palazzo a Campetto. Per quanto si può vedere Cambiaso affresca accettando gli impianti a sfondato castelliani. L'impaginazione del Castello del 1563 per il coro della Santissima Annunziata di Portoria diviene esemplare per Cambiaso e gli altri pittori delle diverse cappelle della chiesa, e sarà il Cambiaso a proseguire e concludere la decorazione della Cappella Lercari in Duomo quando il Castello la tralascia per l'andata in Spagna. Se nella decorazione della chiesa dell'Annunziata di Portoria Castello si vale ancora di un impianto palesemente geometrizzante, in S. Lorenzo, dove presumiamo che l'intera organizzazione illusiva dello spazio e delle architetture della cappella Lercari debba essere addebitata al Castello, cui va riferita l'*Assunzione* e l'*Incoronazione della Vergine* della volta, di piena prosecuzione correggesca, varrà segnalare dove nel rapporto architettura-decorazione il Castello abbia raggiunto uno degli apici più vigorosi e di organica compensazione dell'elaborazione manieristica.

Il periodo di apprendimento a Roma è indubitabile per gli artisti di palese educazione su testi raffaelleschi, e cioè G. B. Castello e i Semino, più Ottavio che Andrea; dubbio è invece tale soggiorno per gli artisti quali Luca Cambiaso e Nicolò Granello che chiaramente hanno come punto di partenza Michelangelo. In assenza di notizie si può supporre un rapporto attraverso le stampe o la mediazione di più diretti seguaci.

Per Luca Cambiaso il disegno è base costitutiva della conformazione delle figure, che nella loro consistenza e compattezza e con il vigore del loro

moto e dei loro scorci impongono lo spazio. Spazio di fondamento michelangiolesco a fronte dello spazio prospettico raffaellesco di cui il Castello esplora con estrema ricchezza le capacità di scansioni in profondità e di sfondati illusivi, con anticipazioni quasi barocche. Quanto al colore, per il Cambiaso è campo di inquieta ed elaborata ricerca che sappia dare *verità* e *naturalezza* alle figure, poiché il naturale si presenta sempre più variegato e indefinibile rispetto agli schemi intellettuali e formali.

Così il disegno tende a circoscrivere zone cromatiche ben individuate che nel loro stacco o contrasto propongono l'articolarsi interno delle figure e il loro disporsi reciprocamente e in profondità. Tale costruzione per via di stacchi cromatici impone come problema strutturale il problema della luce e dell'ombra, problema davvero centrale e unificante nell'opera cambiasca. Luce ed ombra divengono emblematiche di una coglibile presenza e di un'inquietante indefinitezza. Se contrapposte travolgono la certezza umanistica.

La problematica luce-ombra, se poniamo attenzione, diviene protagonista anche e soprattutto nei disegni di esercizio del Cambiaso, con la sua tanto nota costruzione della figura umana per *cubi*, proprio perché le relative facce sono campo esattissimo e contrapposto per la luce e per l'ombra. Ha un senso che Lomazzo abbia scritto che il Cambiaso si ritrovò ad avere un libro di Bramante composto su esempi di Vincenzo Foppa «che disegnò assai di figure quadrate», del Foppa cioè che la critica riconosce innovatore attentissimo nella resa del rapporto luce-ombra.

Il rapporto luce ombra, primo orizzonte d'indagine per Leonardo e strumento per Raffaello per dar realtà alla dimensione ideale, usato a contrapposto nella prima attività tizianesca e indagato a fondo dal Correggio e dai veneti, può portare al di là dello spazio prospettico e dello spazio imposto dalle figure al senso e alla concezione dello spazio vuoto preesistente in cui viene a collocarsi problematicamente la vicenda umana. È un valore che Cambiaso soprattutto nei notturni sembra raggiungere e che avrà assoluta affermazione in Caravaggio.

Il padre pittore, Giovanni, trasmette a Luca Cambiaso l'ammirazione per Michelangelo e il riferirsi alla pittura del Beccafumi. Per Michelangelo va ricordato che il suo linguaggio era testimoniato in Genova dal Montorsoli e che di questo si conoscevano i disegni.

L'affermazione alla grande dei due Cambiaso insieme avviene nei saloni del Palazzo di Anotnio Doria (Prefettura) appena prima del 1550, con gli affreschi con *Ercole in lotta con le Amazzoni* e *Apollo saetta i greci davanti a*

Troia. Nel secondo sembra più attivo il figlio; gigantismo, scorci violenti, sottolineature di ombra, l'emergere verso lo spettatore delle figure massicce regolano le scene. Nel 1541 Michelangelo aveva scoperto il *Giudizio Finale* della Sistina. Luca era stato a Roma? Le fonti tacciono di un periodo di apprendistato per Luca, ma, se non di un soggiorno di formazione, è ipotizzabile un viaggio di informazione, che rafforzasse la conoscenza di Michelangelo avvenuta attraverso le stampe. Del *Giudizio* della Sistina, probabilmente nel 1550, Luca presenta una composizione a ritagli antologici nell'affresco di controfacciata in Nostra Signora delle Grazie a Chiavari. La sostanziale monocromia di questo affresco fa dubitare circa la visione diretta dell'originale. Del contatto con Pellegrino Tibaldi è intanto testimone la tavola alla Pinacoteca Sabauda di Torino con l'*Adorazione dei Magi*.

Nel 1548 è a Genova Galeazzo Alessi che invita Luca alla moderazione, cercando più *grazia e leggiadria*. Con gli anni Cinquanta inizia anche il confronto con G. B. Castello. Gli affreschi di Palazzo Grillo Cattaneo alle Vigne con *Psiche e l'Eternità* mostrano in Cambiaso il ripensamento su Perin del Vaga e sul Beccafumi; nella *Diana-Notte* affrescata a fronte del *Sole-Giorno* di Castello nella loggia della Villa Giustiniani dell'Alessi puntualmente la pittura *luce ed ombra* di Cambiaso si esplicita rispetto alla pittura *solare* di Castello. Lo stesso vale per la pittura a zone di chiari e di scuri che definisce le figure, proiettate in avanti, della *Diana in lotta con un Satiro* del salotto della Villa delle Peschiere, apporto del Cambiaso ai cicli del Castello. Forse il primo notturno appare in questo periodo con l'*Adorazione dei Pastori* della Pinacoteca di Brera a Milano.

Giustamente è stato indicato come nel passaggio dagli anni '50 agli anni '60 Cambiaso trasferisce la propria attenzione dall'area padana (Correggio, Parmigianino) all'area veneta (Tiziano, Veronese) e passa dall'uso del supporto su tavola a quello su tela; progressivamente il colore, da ricco e prezioso, dall'evidenza materica a tocchi e sprezzature, si fa più disteso e smorzato, e con la stesura sottile viene alla vista in modo caratteristico la grana, il tramato della tela, che diviene elemento di vibrazione. Ricordiamo per gli anni '50 la *Vergine col Bimbo e S. Giovanni* di Palazzo Bianco, il *S. Rocco e Santi* per S. Maria della Castagna, dove su un tramonto d'oro cala la nera notte che avvolge la testa dei santi, la *Resurrezione* e la più tarda *Trasfigurazione* per San Bartolomeo degli Armeni, gli approdi veronesiani nei dipinti con *Venere con Amore* e *con Adone* della Galleria Borghese a Roma. Intorno al '60 è l'affrescare col Castello nel palazzo di Vincenzo Imperiale a Campetto e nella chiesa di S. Matteo dei Doria.

Della metà degli anni Sessanta sono gli affreschi nei saloni di Villa Cattaneo-Imperiale in S. Fruttuoso, con *Il ratto della Sabine* e in Palazzo Grimaldi della Meridiana, con *Ulisse saetta i Proci*; scene di molte figure in movimento, ricche di scorci e di balenii di colore, ma un poco raggelate nella vastità dell'impianto architettonico illusivo, a veduta dall'alto, esemplato sul Castello e sul Veronese. Più felice invece l'esito nel *Matrimonio della Vergine* e nella *Presentazione al tempio* della Cappella Lercari in Duomo, dove tra le serliane di probabile paternità del Castello, ormai partito per la Spagna, Luca, nella veduta ribassata, presenta in una colloquiale serie sposi, genitori, astanti in una sequenza di più fragrante presenza, anche psicologica. Più tardo è l'affresco con la *Costruzione del fondaco a Trebisonda* ordinata sempre da Franco Lercari nel Palazzo di Via Garibaldi; la lettura diacronica della scena propone un Cambiaso non altamente intonato e di più meditata ricognizione.

Tralasciando però ogni ipotesi di ricerca di un versante naturalistico, in Cambiaso conviene osservare come egli muovendosi tra la struttura geometrizzata, razionale di uno spazio di immediata appropriazione e la presenza dell'ombra, elemento di irrealtà e di inquietudine, negli anni dal '60 all'80 a Genova, col crescere della cultura controriformistica, esplori in una accezione intellettuale e sentimentale insieme le corde della sensualità e della tenerezza, oppure della vocazione di fede e della dimensione sacrale.

Antologicamente si possono citare il *Suicidio di Lucrezia* a Madrid, al Museo del Prado, la *Vergine col Bimbo e il Battista* in S. Maria della Cella a Genova, la *Decapitazione di S. Giorgio* nella chiesa del Santo, gli *Eletti* e i *Reprobi* all'Annunziata di Portoria. Dei notturni dove l'immagine si recupera dall'ombra, il *Presepe* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, la *Allegoria* della collezione di Casa d'Alba di Madrid, le tele della Accademia Ligustica con la *Madama della Candela* e *Cristo dinanzi a Caifa*. Tra le ultime tele genovesi, nella *Deposizione* in S. Chiara in Albaro e nel *Compianto* nella chiesa di Carignano Cambiaso riesce a far risuonare in lontananza uno spazio vuoto e amplissimo tale che le figure si dispongono sul proscenio con un dolore del tutto chiuso e individuale. È lo spazio cioè preesistente cui si è accennato all'inizio. In Spagna Cambiaso ripeterà questo spazio nelle tele per l'Escorial. Nella volta del coro dell'Escorial, con la *Gloria del Paradiso* le gerarchicamente allineate sequenze dei Beati faran diventare questo spazio sostanzialmente simbolico.

Almeno pari all'inizio per doti e vocazione pittorica al Castello e al Cambiaso è Ottavio Semino (Genova 1527 - Milano 1604) che il padre, col fratello Andrea, spedisce ad apprendere a Roma, appena prima del 1550, perché di-

venga maestro con lo studio di Raffaello, delle pitture più ammirabili, dei marmi antichi. Questo probabilmente dopo l'esordio nel Palazzo di Antonio Doria (Prefettura), dove è probabilmente sua la decorazione della sala con *Venere, Marte e Amore*, che mostra attenzione per Perino, Giulio Romano e anche Beccafumi. Di ritorno a Genova Ottavio riceve da Adamo Centurione l'incarico di affrescare le sale della sua villa in Pegli (ora Museo Navale). Ottavio mette al proprio fianco il pittore Nicolò Granello, che progressivamente lo sostituisce nel concludere i lavori. La conduzione ben diversa dei due artisti indicati dal Soprani appare palmare. Per Ottavio è esemplare Raffaello; la sua pittura ha una sostanza disegnativa, modellazione accurata ed elegante delle figure, colore chiaro, sfumato e un sostrato archeologizzante. Per Granello è Michelangelo il riferimento, con esiti molto analoghi a quelli del Tibaldi, che probabilmente conobbe. Una pittura di tesa espressività, proposta con forti contrasti cromatici, forzature e scarti di luminosità, nelle anatomie e nelle impostazioni sceniche. È singolare, si è detto, la comunanza nel raffaellismo dei due artisti di cui è indubitato il soggiorno romano, G.B. Castello e Ottavio Semino, e il forte rivolgersi a Michelangelo da parte di Luca Cambiaso e del Granello, dei quali non è data notizia di una permanenza in Roma. Al Granello, salvo l'attribuzione di alcuni disegni, non è riferita altra opera che l'intervento in Villa Centurione dove nel piano nobile partecipa solo alle parti decorative della piccola galleria con le *Divinità*; trova campo invece nella metà sinistra dell'affresco del salone con *Giasone prende congedo da Pelia* e nella maggior parte degli *Dei* dei pennacchi e nella Loggia collabora all'affresco con *Perseo e Andromeda*. Semino ha lasciato l'impresa quando si attende alle sale terrene, dove Granello dipinge nell'atrio scene dall'*Orlando Furioso* e nelle salette con *Marte e Giove*. La distinzione delle parti nella Villa Centurione tra Ottavio Semino e Nicolò Granello più individua la singolare e alta qualità della pittura di quest'ultimo, che muove tra richiami romani e cultura emiliana, e consente di definire distintamente l'attività iniziale di Ottavio.

Ad appena dopo il 1560 va riferito ad Ottavio il grande affresco con *L'Elba attraversata dalla truppe di Carlo V, cui si sottomette l'Elettore di Sassonia*, nel palazzo ora Spinola Pessagno in Salita S. Caterina, già attribuito al fratello Andrea oppure a un artista non individuato. Con l'affresco Tomaso Spinola di Luccoli ricorda il suo vanto di aver appoggiato finanziariamente l'Imperatore, di cui nei riquadri laterali fa celebrare anche le imprese contro i turchi e la *Presa di Tunisi*. Nel grande riquadro centrale Ottavio Semino mostra una straordinaria consonanza con i pittori della sala Regia in Vaticano (Siciolante, Agresti, Sammacchini) tanto da convincere che li abbia



Figura 8 - Niccolò Granello, *La spedizione degli Argonauti* (particolare). Genova-Pegli, Villa Centurione Doria.

conosciuti. È poi probabile che il Semino sia stato chiamato più tardi, dal proprietario subentrato, ad inserire le figure allegoriche negli ovati nella fascia dei riquadri laterali, poiché tali figure mostrano ad evidenza il michelangiolo che Ottavio nella più matura età non manca di far proprio.

Lo stato di conservazione esemplare dell'affresco con *Carlo V* consente un apprezzamento pieno del mondo eroico, robusto, coloristicamente felice e di impaginazione ben calibrata, anche se paratattica, di Ottavio; non altrettanto è possibile per le facciate e gli affreschi interni di palazzo Spinola Faruggia in Via del Campo e del Palazzo di Stefano Squarciafico in Piazza Invrea, però ancor oggi atte ad indicare come Ottavio dovette essere l'interprete migliore della pittura con architetture illusivo e sfondati nel decoro esterno dei palazzi genovesi, mentre Castello si valeva dello stucco. Meglio conservata, e ancora con forti accenti raffaelleschi, la *Incoronazione della Vergine* nell'Annunziata di Portoria. Lo stato di conservazione, invece e come spesso, rende difficile dirimere le parti col fratello Andrea in Palazzo Agostino Pallavicino poi Cambiaso in Via Garibaldi. Sono perse proprio le opere ad affresco che più mostravano la stima goduta dal Semino in Lombardia, dove lavora almeno dal 1567. Dipinge la controfacciata della Certosa di Pavia, dove troviamo solo una *Ultima Cena* ad affresco in Sagrestia e nel distrutto salone con *Psiche accompagnata da Mercurio* del palazzo del genovese Tommaso Marino, ora sede del comune di Milano. Nella città Ottavio ha un successo notevole; le chiese di S. Maurizio, di S. Angelo Nuovo, di S. Maria della Grazie hanno cappelle da lui completamente decorate. Progressivamente Ottavio si appropria della vena michelangiotesca del tardo manierismo e soprattutto si accorda con i modi piuttosto gravi, di una pesante espressività, della pittura milanese del periodo. Esempio per questo la *Gigantomachia* del soffitto della loggia del palazzo di Franco Lercari in Via Garibaldi a Genova, frutto di un ritorno nella città e datato 1578.

Soprani dà notizia che Antonio Semino inviò a Roma i due figli Andrea ed Ottavio, ma perché non credere che questo, per le esigenze della attività della bottega, non sia avvenuto in tempi diversi? In sostanza, tenuto presso di sé il più valido aiuto, al ritorno del figlio più giovane ma ormai esperto, visto il risultato, Antonio avrebbe inviato a Roma anche Andrea. In realtà Andrea sembra estraneo al nodo antitetico michelangiolo-raffaellismo che contrappone Luca Cambiaso e Nicolò Granello al Bergamasco e ad Ottavio e quando, del 1553, troviamo la prima opera datata e firmata da Andrea, il trittico con la *Comunione di S. Gerolamo* in collezione privata genovese, vediamo

solo e puntualmente specchiata la cultura genovese, e cioè sulla radice perinese le forme paterne con influssi di Giulio Romano e Beccafumi e un minuscolo paesaggio con architetture di stretta derivazione da Joos van Cleve. Andrea Semino ignora il tono altamente “eroico” dei pittori già citati, ed è, intorno al '60, pienamente riconoscibile, per il confronto col trittico citato, negli affreschi della sala al primo piano di palazzo Spinola Pessagno con *Clelia e le compagne che fuggono dal campo di Porsenna*, nel palazzo dove è operoso anche il fratello. La scena è ricavata da una stampa in controparte di un affresco di Villa Lante a Roma. La vasta successiva produzione di Andrea continua la sua vena rivolta ad una linea sinuosa ed elegante, a ricercatezze coloristiche, in sostanza a uno sviluppo dell'arte di Perin del Vaga, osservando gli emiliani ed i senesi fino a Marco Pino. Affresca nella cappella Pinelli della Nunziata di Portoria (1567) nel catino *Angeli in volo*, e anche Michelangelo, nei *Profeti* dei pennacchi, è occasione per un esercizio di attorta e pur vivace calligrafia; nel 1570 affresca in Palazzo Baldassarre Lomellino (Campanella) nella sala con *Le storie di Scipione*, tutta rintessuta di guizzi coloristici. Seguono negli anni, dopo Palazzo Marino dove ha dipinto col fratello, vasti interventi con i figli Alessandro e Cesare, ad esempio nei palazzi di G. Battista e Andrea Spinola (Doria), di Franco Lercari (Parodi) e di Angelo Giovanni e Giulio Spinola, tutti in Via Garibaldi. Una produzione da parata, sempre gradevole, con narrazioni mitologiche e celebrative che mantiene in sostanza gli stessi modi fino al concludersi del secolo. Andrea ebbe fama anche come ritrattista: su un *Ritratto di Poeta*, del 1579, in Palazzo Bianco. Dei dipinti su tavola o tela ricorderemo *Cristo tra i SS. Mauro e Matteo* in San Matteo, col ritratto dei committenti; del 1580 è *l'Immacolata* in S. Pietro dei Banchi e del 1584 è *l'Adorazione dei Pastori*, nella Pinacoteca Sabauda di Torino. Infine *l'Annunciazione a Savona* nel santuario della Misericordia, del 1585. Opere tutte non particolarmente innovative, anche perché alla vena di Andrea era più consono il correr veloce del pennello sull'affresco.

I due figli del pittore Agostino Calvi, di cui non conosciamo opere, furono certamente più anziani dei massimi frescanti del '500 genovese. Pantaleo e Lazzaro Calvi e i quattro figli di Pantaleo furono operosissimi in una bottega di cui la prima testimonianza è quanto resta sulla facciata di Palazzo Cicala in Piazza Agnello, opera di Lazzaro del 1545. Secondo il Soprani lui e il fratello furono al seguito di Perino, operoso alla Villa del Principe. Tale credenziale convince probabilmente Antonio Doria appena prima del 1550 ad affidare principalmente a Lazzaro la decorazione del suo palazzo all'Acquasola; pre-

sto però chiede l'opera di Ottavio Semino e dei Cambiaso. Lazzaro attende alla facciata che ora mostra altre pitture. Quanto resta all'interno del Palazzo – una parte dell'affresco con *l'Apoteosi di Antonio Doria* e l'affresco con *l'Apollo-Sole e Diana-Luna* delle sale del piano nobile – mostra l'aggiornamento di Lazzaro sullo stile eroico dell'eredità perinesca; si muove con un po' d'impaccio e tenta qualche notazione psicologica. Queste ultime saranno l'aspetto più significativo della pala con la *Deposizione* del 1577 dell'Annunziata di Portoria e della *La predica del Battista* in Nostra Signora del Monte, che esemplificano l'artista ormai pienamente condizionato dalla Riforma Cattolica e che dà assetto con ogni attenzione agli elementi di un antico repertorio. Lazzaro interviene negli ambienti aggiunti da Gio. Andrea Doria nella Villa del Principe, nel palazzo di Franco Lercari in Via Garibaldi, in Palazzo Grimaldi la *Meridiana* e in Villa Grimaldi la *Fortezza*, avendo per collaboratore il fratello Pantaleo. Questo si può più individualmente conoscere nel *Dio Padre e i profeti* della Cappella Rotolo Pallavicino nella Nunziata di Portoria e, ponendo però attenzione ai molti rifacimenti, nella sterminata decorazione di Palazzo Interiano (Pallavicino) in Piazza Fontane Marose, dove del 1585 opera con il figlio Benedetto. La produzione di Pantaleo e dei figli è un poco, per così dire, l'eccipiente della fecondissima attività pittorica a Genova del secondo '500.

Converrà un attimo sostare per dar luogo ad una considerazione più generale sulla cultura figurativa a Genova con l'addentrarsi del Cinquecento. Muove dal grande esempio della Villa del Principe e poi dal fenomeno di Strada Nuova, ambedue spazi “privati” di un “principe” e di un'oligarchia. La città si ricompone e si riaggrega in nuclei ad opera più che di architetti, di capi maestri di fabbrica; si orna di sculture funzionali a porte cittadine, portali, fontane; ma l'unica facciata a Genova con vere statue, quattrocentesche, è in piazza Fontane Marose. Le facciate dipinte, quasi sempre elemento di unificazione di vari corpi di fabbrica preesistenti, sono organizzate secondo assi di visione che si adattano agli spazi reali e insieme li coordinano, in coerenza anche con il diradamento operato nel tessuto urbano e con le zone aperte per la vista più libera e per quella da un palazzo all'altro. Perin del Vaga e l'Alessi, artisti di fuori, hanno iniziato le vie di una cultura che progressivamente diviene campo di una miriade di artisti che la frazionata committenza locale promuove ed alimenta. Però Castello e Cambiaso si recano alla corte di Spagna. Il sogno di Andrea Doria di Genova come “nuova Roma” si realizza, oggi si direbbe, in modo prevalentemente virtuale. Rimane con ogni probabilità nella coscienza

della oligarchia cittadina; gli eroi romani, i Cesari, la storia antica rimarcano gli aspetti esterni più che gli interni dei palazzi, che comunque col progredire del secolo vedono, per il processo di unificazione civile tra nobili *vecchi* e nobili *nuovi* il passaggio dalla celebrazione familiare a quella di esaltazione delle virtù civiche, anche per l'incidenza della morale controriformistica. L'immagine di Genova-Roma è ancora viva nel 1618; nella *Modestia politica celebrata nella persona di Gio. Giacomo Imperiale* stampata da un accademico in Venezia si trova scritto che con la realizzazione di Via Scurreria, del 1584, «le meraviglie delle fabbriche del grande Imperiale in questo nobilissimo e angusto sito ordinate, fornite e con gentilissime pitture abbellite e rinnovate, fan sì che non più *campetto*, ma gran campo, una gran Città della gloria Imperiale con giusto titolo debbasi nominare».

Il percorso urbano si presenta sempre di più in un'integrazione tra spazio reale e spazio illusivo, quest'ultimo tramato da suggestioni storiche, affermazioni ideologiche, al limite da dichiarazioni etico politiche. Memorie e ambizioni prendon campo e occultano l'incertezza individuale, l'inquietudine religiosa, l'irrequietezza sociale e la coscienza della limitatezza politica. Genova diviene esempio di una condizione culturale tipica del manierismo, di confronto tra intellettualismo utopico e condizione individuale e collettiva. Significativo l'impianto ambiziosamente scenografico della costruzione di S. Pietro in Banchi, nato sopra l'edificazione di piccoli negozi e coi proventi di questa, e ancora la distesa di loggiati aperti su vasti orizzonti dipinti sulle pareti di diversi palazzi. Spazio reale e spazio illusivo; abbiamo cercato di notare come tra i due massimi artisti, Castello e Cambiaso, abbia campo questa antinomia. Castello li fonde passando dall'architettura all'illusività in una successione in profondità minuziosamente e però rigorosamente e limpidamente segnata, con un possesso intellettuale vigoroso e programmaticamente affermato. Per lui l'uso dello stucco nelle facciate è esemplare per la mediazione operata tra dimensione reale e spazio illusivo. Per Cambiaso la luce serve a segnare la consistenza presente e viva della realtà più prossima; lo spazio lontano è sostanzialmente inespugnabile e l'ombra avverte dei limiti e della precarietà del conoscere. Se questa lettura della Genova cinquecentesca ha fondamento vien naturale interpretarne l'aspetto urbano quale quello di un grande teatro. Alla fine del '500 un viaggiatore scriveva: «I palazzi vi sono innumerabili ... e pare di vedere tante prospettive di scene». Charles De Brosse nel 1739: «Si potrebbe affermare che Genova è tutta dipinta a fresco. Le vie non sono altro che immensi scenari d'opera ...».

3. *La scultura della prima metà del Seicento*

Quando nel 1582 il visitatore apostolico monsignor Francesco Bossio, vescovo di Novara, fu inviato da papa Gregorio XIII perché anche nella Diocesi di Genova trovassero piena applicazione le norme del concilio tridentino, non mancò di notare come alla magnificenza dei palazzi nella città si contrapponessero la povertà e lo squallore degli edifici del culto. La ricchezza dei Genovesi si fondava su un'attività non fino in fondo legittimata dalla Chiesa. Era ricavata dal denaro dei cambi e dei prestiti; almeno fosse redenta dal suo impiego nella devozione e nella carità. Quei cambi e quei prestiti imponevano intensi rapporti con paesi infetti dall'eresia protestante e anzi in quei paesi soggiornavano membri rappresentativi delle più ricche famiglie. L'ampia autonomia che aveva goduto la chiesa locale in un rapporto organico con l'aristocrazia andava regolata; la vita religiosa doveva trovare stimolo e forza dallo stabilirsi in città o dal riorganizzarsi degli ordini religiosi nati o riformati a seguito del Concilio. Per naturale conseguenza dovevano essere rinnovati l'edilizia e l'arredo sacro nelle forme e nella dignità convenienti al culto e alla lode del divino, come prescritto dalle *Instructiones* di Carlo Borromeo del 1577. Ciò avvenne non senza resistenze, soprattutto per problemi di giurisdizione e probabilmente anche per il numero di preti spagnoli giunti all'inizio e non ben visti; ma con il finire del secolo la diocesi vide una sempre più intensa attività di fondazione e di rinnovamento di chiese e conventi. E ancora una volta per Genova fu determinante l'impegno finanziario non pubblico o delle istituzioni, ma delle singole famiglie che col progredire delle costruzioni delle chiese fecero a gara per aggiudicarsi il patronato, se possibile, del coro, riconoscimento ottimale del loro grado, o comunque delle cappelle che divenivano sede delle tombe gentilizie.

I Teatini, a Genova dal 1572 e presto insediatisi nell'antica ex-cattedrale di S. Siro, nel 1586 ne iniziarono la ricostruzione che nelle strutture murarie si conclude nel 1613. Con il patrocinio di molte delle più nobili famiglie genovesi si attese assai presto alla decorazione delle cappelle che prevedeva anche l'impegno nella decorazione della volta antistante, delle navatelle; Spinola e Pallavicini provvidero rispettivamente alla decorazione del coro e della cupola, della navata e della controfacciata. Marmi, stucchi, affreschi trovano nell'imponente interno un forte respiro unitario, anche perché l'uso delle sottili colonne binate che dividono le navate consentono percorsi prospettici e rimandi strutturali. Nel decennio intorno alla metà del '600 ebbe sistemazione ad opera dei Ferrandino la ricca decorazione marmorea

della zona del presbiterio e del coro; nel ventennio sempre intorno al '50 la controfacciata, progettata da Rocco Pellone, e adorna al centro della statua di S. Pietro di Tomaso Orsolino, del 1661, statua che ha accosto Agostino e Ansaldo Pallavicini inginocchiati.

I Gesuiti iniziano a prender stanza a Genova non senza contrasti a metà Cinquecento; è nel 1590 che, a complete spese del padre Marcello Pallavicino, inizia la costruzione della chiesa intitolata al Nome di Gesù, di cui si arriva alla copertura nel 1603. Il Pallavicino volle accomunati i fratelli come fondatori, facendo quasi patronato della famiglia l'intera chiesa e accollandosi anche la spesa per la costruzione della casa professa. La chiesa, progettata quasi certamente dal gesuita Giuseppe Valeriani, ha un organismo quasi centrico che si articola intorno alla cupola luminosa; si propone instante e avvolgente per gli stucchi con gli ori che evidenziano la struttura, per la ricchezza delle superfici variegata anche coloristicamente dei parati marmorei trattati specificamente a tarsia di tessere accostate di pietre di molto pregio, per le campiture delle storie ad affresco fortemente inquadrature. Ma nell'interno della chiesa al fedele s'impone la scenografia dell'altar maggiore contro la parete conclusiva del capocroce, interamente scandita dalle quattro grandi colonne distanziate e dal timpano coronato da sculture. Tale evidenza della mensa eucaristica, realizzata secondo i dettami dell'ordine, ha un rimando negli altari del transetto, con quattro colonne abbinata e prominenti ai lati dell'altare; due colonne, nere come quelle del capocroce, sono usate nelle cappelle minori. La celebrazione eucaristica è il nodo centrale del fedele.

Del resto in tutte le chiese, anche nelle cappelle, viene messa particolare attenzione al tabernacolo – spesso a tempietto – e all'altare, che avrà funzionali proporzioni e preziosità di ornati. Tra l'alzato delle colonne ci sarà la pala avente per tema la dedicazione dell'altare e, ancora sopra, il timpano con eventuale aggiunta di sculture. Sempre per le cappelle le pareti saranno ad incrostazione marmorea policroma, non senza prevedere nicchie con statue e riquadrature per dipinti. L'ambiente sarà reso gradevole e anche stimolante usando gli elementi con simmetrie e rimandi, somiglianze e accordate dissomiglianze, ma nulla di sconveniente o estraneo deve turbare la preghiera, fossero anche i simboli del patronato gentilizio. Particolare per la decorazione del prospetto della mensa è la rappresentazione del *Presepe tra angeli reggicortina* realizzata in marmo nel 1523-25 da Tomaso Orsolino nella chiesa del Gesù; è all'altare del Crocifisso e veniva scoperta solo per le feste natalizie. Altari con angeli che reggono le mense sono anche in S. Siro, alla Nunziata e in S. Anna.



Figura 9 - Tomaso Orsolino con Francesco Falcone e Pietro Bianco, *Cappella di Claudio Spinola*. Genova, Chiesa di Sant'Anna.

Altra occasione per la scultura di figure non infrequente è la sostituzione della pala con una incorniciatura di angeli a rilievo intorno ad una antica venerata immagine; v'è un esempio nella Cappella Spinola in S. Siro ad opera di Tomaso Carlone, databile latamente intorno al 1530.

La più ricca di opere di scultura e pittura in Genova è la Chiesa della Annunziata al Vastato. I Francescani, da sempre in città, verso la metà del Cinquecento tornarono nell'antica sede presso Castelletto lasciando al ramo degli Osservanti la sede da poco riattata dell'antica chiesa degli Umiliati detta del Guastato, nella zona dei Lomellini. Alla fine del secolo i Lomellini Tabarca ne assunsero il patronato, ma è con Giacomo detto "il Moro" e i suoi tre fratelli che dal 1616 si procedette a far avanzare di una campata la fronte della chiesa e a mutarne completamente la veste interna con il rivestimento marmoreo delle colonne e delle pareti, che con gli stucchi di completamento, abbondanti d'oro, fanno la suggestione del correre quasi indefinito delle arcate centrali, delle navate piccole, delle fronti delle cappelle. La fasciatura marmorea richiese una decina d'anni e le più diverse qualità di pietre furono usate dalla schiera degli artigiani con a capo Domenico Scorticone e Giacomo Porta. Alle cappelle si attese fino alla conclusione del secolo e pur nella armonizzazione strutturale ciascuna mostra nell'arredo e negli ornati dell'interno una propria individuata caratterizzazione. Nella Nunziata trova la massima celebrazione il grande tema controriformistico della Gloria della Vergine con l'organico ciclo di affreschi che investe il coro, il presbiterio, la cupola. La Vergine diviene protagonista dell'arte a Genova.

Varrebbe indagare quanto anche la necessità di allontanare e dichiarare allontanato il pericolo protestante abbia influito sulla proclamazione del 1637 da parte del governo della Repubblica di Maria Vergine quale Regina di Genova, fundamentalmente motivata dalla necessità di affermare la propria autonomia e di rivendicare la dignità di Regno nei rapporti interstatali e diplomatici. Il Duomo, che è pure investito dal fervore di costruzioni e riassetti del periodo, nel 1624 poteva presentare l'abside ampliata, con il parato marmoreo progettato da Rocco Pellone, con nei lati le nicchie con le statue preesistenti degli Evangelisti immesse nella robusta decorazione architettonica e plastica delle pareti; nell'anno stesso della proclamazione venne collocata una statua lignea della Vergine Regina con la conveniente iconografia. Questa nel 1652 sarà sostituita dalla statua bronzea apprestata sulla base di progetti del Fiasella da Giovan Battista Bianco, che negli anni seguenti la completerà degli elementi minori.

La proclamazione del 1637 modificò stendardi, apparati pubblici, l'iconografia sulle monete; la *Vergine Regina col Bimbo* fu posta nelle nicchie a sommo delle porte cittadine; tali opere, dello Scorticone, di Bernardo Carlone, di Tomaso e Giovanni Orsolino ora hanno la più diversa collocazione nella città. Su tale tematica fu vasta anche la produzione di affreschi e tele, per la città e per le comunità genovesi fuori di Genova. Il culto di Maria, fortemente propugnato, vide pressoché immancabile la statua della Vergine col Bimbo nelle chiese e fece la grande affermazione popolare dei Santuari dedicatili, quali il Santuario della Misericordia a Savona e di S. Maria della Guardia a Genova, che ha un'intitolazione che anche richiama la protezione dei confini. Vi è rappresentata la Vergine che mostra al Pareto, cui appare, il luogo dell'edificazione del Santuario. L'iconografia della Vergine prende queste e diverse altre accezioni iconografiche, nelle chiese e nei molti santuari; l'iconografia varia anche di più nelle tele, e spesso secondo i diversi ordini religiosi. A proposito di questi, quando di clausura, converrà ricordare come occasione di specifica attività scultorea la delimitazione del passaggio al coro, ai lati dell'altar maggiore; hanno porte coronate da statue, ad esempio nel Santuario del Monte, in S. Gerolamo di Quarto, al Carmine, in S. Anna, in genere di delicata fattura. Più segnate dall'intenzione insieme ritrattistica e celebrativa le rare statue e i molti busti dei patroni posti con le arche funebri nei lati delle cappelle, finché con la metà del secolo non tornerà l'uso della lastra tombale terragna.

La pittura chiede per la realizzazione tonachino o tela, leganti e colori, e quindi un supporto materialmente esiguo; anche a Genova alla conclusione del Cinquecento prenderà evidenza la rivendicazione dei pittori di vedere considerata la propria attività come attività propriamente intellettuale. L'impresa invece della decorazione lapidea e della produzione scultorea già a partire dalla disponibilità dei materiali richiede investimenti finanziari, organizzazione del lavoro – dalle cave al trasporto, all'apprestamento, alla messa in opera – strutture produttive e commerciali decisamente complesse. Un artista del marmo nella Genova della prima metà del Seicento è prevalentemente e innanzitutto un imprenditore; lo vediamo in possesso di cave o nel regolare le estrazioni, appaltare, dirigere, commerciare la produzione anche seriale di elementi architettonici e decorativi. Nella bottega familiare mettere a punto parati lapidei, rilievi, statue con tale apporto di collaboratori da rendere difficile identificare gli specifici interventi; lo vediamo mutare facilmente i settori di intervento, la collaborazione con altre imprese, le aree di destinazione di preminente interesse.

Genova diviene certamente un porto di arrivo per la relevantissima utilizzazione cittadina, ma anche un porto di transito per il marmo carrarese e per il materiale lapideo colorato proveniente dalle cave che sempre più vengono individuate e sfruttate nella stessa Liguria. Tra le destinazioni principali la Spagna. A Genova si procede alla sbazzatura, quando non effettuata all'origine, e generalmente alla prima finitura dei marmi e anche delle pietre di ogni colore cavate in Liguria. A Genova la policromia lapidea trova una prima affermazione in S. Matteo e alla fine del Cinquecento è generalizzata. Il colore viene diversificato nell'intero ambiente o nelle cappelle per evidenziare funzionalmente ogni elemento rispetto ai contigui o a marcare il rimando esatto ad elementi equivalenti, consentendo un concertato sempre più suggestivo, avvolgente, persuasivo.

Il trattamento prezioso della fronte dell'altare raddensa l'attenzione, l'evidenza delle colonne ai lati della pala segna il raccordo tra la terra e il cielo, le figurazioni a rilievo e a tutto tondo dal chiaro del marmo prendono risalto sul campo colorato o scuro dei piani di fondo o delle nicchie. L'uso esteso dell'intarsio a lastre policrome inserite negli alveoli del marmo e delle tarsie a tessere policrome accostate, che può apparire di insistita frammentazione, nell'insieme, con i suoi andamenti distributivi, in genere fornisce una più intensa sensazione e sottolineatura dei valori spaziali e architettonici.

Da quanto detto e per quanto si vedrà, per la pittura una conclusione di massima è che esista quasi una contrapposizione tra la cultura figurativa della stagione post 1530 e quella che si impone dal 1580 in avanti. Quanto la prima vede una produzione prevalentemente laica e pienamente fruibile solo nella ristretta cerchia che l'ha promossa, densa come è di richiami colti, di un apparato classicistico e fortemente tesa ad esaltare l'illusività, l'evocazione, l'utopia, la produzione artistica con la fine del Cinquecento, sulla base della teoria gesuita del fondamento della conoscenza sostanzialmente *per sensibilia* e della tradizione francescana della rappresentazione religiosa come coinvolgimento didascalico ed emotivo del fedele anche incolto, tende ad esaltare l'appercezione, al limite la sensazione della materia e traduce la ferma convinzione dei dati di fede in termini presenti e concreti che coinvolgono l'esperienza stessa dello spettatore e lo traspongono in un ambiente che totalmente promuove e regola la sua spiritualità.

La prima metà del Seicento per la scultura sembra non vedere a Genova artisti con capacità interpretative di forte innovazione; le opere hanno una certa ripetitività favorita certamente dal riconoscimento sacrale degli apparati e

delle immagini. L'esecuzione è però sempre sostenuta da una grande qualità. Segnalata la presenza in Genova del fiorentino Francesco Fanelli, che per la città valse di raccordo con la statuaria fiorentina e che si distingue per la drammatica espressività, ad esempio, nelle statue di *S. Giovanni Evangelista* (1619), del *Redentore* e dell'*Ecce Homo* (1625-26) nella chiesa del Gesù, è qui possibile enumerare solo le famiglie che – alcune dal Cinquecento fino al Settecento e tutte di “nazione lombarda” – tennero botteghe e per l'imprenditoria e per la decorazione e per la statuaria. Sono principalmente gli Orsolino, tra cui si evidenziano Battista (†1605), Giovanni (†1660) e particolarmente il cugino di questi Tomaso, molto longevo, morto nel 1675, una delle personalità al momento più definite e assai apprezzabile per la finezza del trattamento della materia e la delicatezza della resa. Ancora i Ferrandino, con Alessandro operoso agli inizi del secolo, e poi i figli Giuseppe e Giambattista, e forse Leonardo, se è lo stesso di cui si ha notizia come Leonardo Mirano. Numerosi sono i Carlone di Scaria, imprenditori del commercio dei marmi e specialisti dell'ornato architettonico e decorativo, e i Carlone di Rovio, invece prevalentemente attivi per la statuaria, fino alle diverse famiglie dei Casella, diramate oltre che a Genova in diversi luoghi dell'Italia.

4. *La pittura della prima metà del Seicento. Gli apporti esterni*

Tra Cinque e Seicento si pongono le figure di Bernardo Castello e Lazzaro Tavarone, la cui arte non è particolarmente innovativa.

Bernardo Castello (1557 c.-1629) esordisce come frescante sulla traccia dei Semino nel 1588 nel salone di villa Lomellini Rostan con *Coriolano che incontra la madre e la moglie*; sulle esperienze centro-italiane poi irrobustisce forme e colori nel 1592-93 nelle sale con *Storie romane* del Palazzo Angelo Giovanni e Giulio Spinola in via Garibaldi, che vede impegnate pressoché tutte le botteghe operanti nel periodo a Genova. Nei cicli successivi (Villa Musso - Piantelli, villa Centurione, del “Monastero”) fino al 1602, quando opera con lo stuccatore Marcello Sparzo in Villa Imperiale-Scassi alle *Storie di Davide* nelle sale terrene e alla *Gerusalemme liberata*, la sua impresa di maggior impegno, nel salone del piano nobile, e fino ancora al 1622, quando è presente nella Villa Saluzzo Bombrini ad Albaro, dopo aver affrescato a Bassano di Sutri nella Villa Giustiniani nel 1605 e a Roma in Quirinale e in Palazzo Rospigliosi Pallavicini nel 1616, Bernardo Castello stende le sue narrazioni con piena evidenza, chiari colori, calcolato ritmo distributivo ma anche con tali ripetizioni negli elementi di sfondo e nei modi delle persone e negli atti da fargli

accreditare un colto mestiere ma ben poco estro innovatore. Persona centrale nella cultura genovese a cavallo tra i due secoli, amico e illustratore del Tasso – i suoi disegni illustrano la *Gerusalemme liberata* incisi da Agostino Carracci e Giacomo Franco in edizioni che si susseguono – e per molti anni in corrispondenza con G.B. Marino e intrinseco del Chiabrera, cui chiede temi, ad esempio, per gli affreschi di Palazzo Angelo Giovanni Spinola in Strada Nuova, di fatto Bernardo Castello assomma e aggiorna, in ultimo anche con suggestioni venete, in una pacata temperie il “mondo eroico” della tradizione cinquecentesca. Nella pittura ad olio, cui riserva la tematica religiosa, troviamo la tradizione sorvegliata con tutti i precetti della dottrina controriformata.

Quanto Bernardo Castello è meditativo, puntiglioso, evocante un’aria di compunzione, Lazzaro Tavarone (1556-1640) è immediato, estroso, corsivo, talvolta anche corriivo. Si innesta sulla cultura decisa e ricca del Cambiaso e nelle impaginazioni si avverte il suo esser stato addentro all’ambiente di Giovan Battista Castello, tanto riesce ancora a movimentare in profondità nicchie illusive, inquadrature di scene, srotolarsi di volute illusive. Le sue esperienze sono vaste, ha seguito il Cambiaso in Spagna nel 1583 e vi ha operato. Quando torna a Genova nel 1592 Giulio Spinola lo impegna nel Palazzo di Strada Nuova (via Garibaldi 5) accanto a Bernardo Castello, e molto vince al confronto per la capacità di suggerire sfondi densi di notazioni e dare un senso movimentato a scene drammatiche, cortei, battaglie nella sua sala con il *Trionfo di Cesare* e storie relative. Probabilmente è l’efficacia nella resa psicologica che gli vale la scelta di Giovanni Andrea Doria per la decorazione con *Gli amori infelici di Giove* nelle stanze che il successore di Andrea ha fatto aggiungere alla villa già di Adamo Centurione, a Pegli; qui, nel 1595-96, Lazzaro Tavarone celebra l’appassionato ricordo che il Doria ha della moglie Zenobia del Carretto. Per il primo quarto del nuovo secolo Tavarone avrà alcune delle più importanti commissioni pubbliche a Genova; del 1606-1608 è il rifacimento della facciata di Palazzo S. Giorgio, ora ridipinta, nel 1612 affresca il presbiterio di S. Maria delle Vigne, dal 1622 in avanti attende alla volta del presbiterio e del catino absidale di S. Lorenzo. Soprattutto diviene l’altisonante illustratore delle gloriose memorie delle nobili casate genovesi, in particolare dei fasti militari, come per i Grimaldi in Palazzo Spinola ora sede della Galleria Nazionale, per i Saluzzo nella villa *Il Paradiso* di Albaro, per gli Adorno nel palazzo di via Garibaldi 10 fino a divenire non indegnamente il primo a celebrare in patria per immagini *Cristoforo Colombo e le sue gesta* nel salone di Palazzo Belimbau all’Annunziata. Di fatto Tavarone non innova ma enfatizza le risorse cinquecentesche. Im-

pianta con forza la scena, dà corposità e caratterizzazione ai personaggi e molto sa valersi della stesura corsiva del colore.

Il ventennio che ha per centro l'anno 1600 vede in Genova l'esteso realizzarsi dell'affresco celebrativo di Bernardo Castello e di Lazzaro Tavarone, sostanzialmente sulle tracce di G.B. Castello, Cambiaso e dei Semino; in tale periodo però si ha anche per l'iniziativa di personalità illuminate e di religiosi quali i Gesuiti dagli orizzonti culturali aperti il confluire di apporti e di attività di artisti dai centri più avanzati della ricerca pittorica. La presenza di pittori toscani, le prime fortune dei milanesi, l'affacciarsi del caravaggismo, il rivelarsi di Rubens nella chiesa del Gesù saranno di base al complesso e ben caratterizzato sviluppo della pittura genovese della prima metà del '600.

Una presenza artistica esemplare per il tardo manierismo è quella del lucchese Benedetto Brandimarte. Giovanni Andrea Doria lo prende a stipendio, lo invia in Spagna e poi lo fa operare per le chiese da lui promosse; del 1590 sono *La Natività* e *l'Assunzione* per S. Agostino di Loano, di poco dopo le ante d'organo ora smembrate in S. Benedetto di Fassolo. Il banchiere del Doria G.B. Saluzzo commette al Brandimarte la *Decollazione del Battista* in S. Pietro in Banchi. La pittura del Brandimarte dovette sembrare – e tale apparve nei secoli seguenti – quasi bizzarra, certamente sregolata nel disegno per le sue forme fatte essenziali, ora tese, ora avvitate; ha colori cangianti, al limite luminescenti. Il suo estro intellettualistico è cresciuto in Toscana ma è singolarmente affine nelle realizzazioni alla pittura napoletana del periodo, quella del seguito del senese Marco Pino.

Massima manifestazione di una cultura raddensata capace di permeare di simbologia intellettuale e di richiami emotivi ogni aspetto delle forme e dei colori dovette apparire al suo arrivo da Urbino nel 1596 la pala con *Il compianto presso la Croce, con S. Sebastiano* ordinata al Barocci da Matteo Senarega per la cappella absidale destra in Duomo. Propone un percorso tutto da meditare che dalle carni lattescenti del S. Sebastiano a quelle del corpo del Cristo in alto fa giungere, col ruotare dello sguardo di questo, al concludersi del dramma nel nodo cromatico e sentimentale proposto dalle figure di S. Giovanni e la Vergine.

Sullo scorcio del Cinquecento la parte più avvertita della nobiltà genovese e della Chiesa, in particolare gli ordini monastici, sembra avvertire da una parte l'esigenza di volgere le proprie preferenze sulla cultura più affermata, quasi ufficialmente riconosciuta come la più autorevole, quella della pittura toscana e di valersi per i dipinti degli altari di artisti direttamente interpreti dei

dettami che venivano realizzandosi nell'ambito di influenza diretta della curia pontificia. Una pittura che fosse di chiara comprensione e preciso effetto didascalico, e quindi di impaginazione accurata, di narrazione drammaticamente esplicita, ben regolata nell'effetto dell'atteggiarsi delle figure e del flusso dei sentimenti. È a Domenico Passignano, colto, riconosciuto ed eccellente pittore in Firenze, che Giovanni Andrea Doria, sicuro più che col Brandimarte, si rivolge per la pala in S. Benedetto, con *Un miracolo del Santo* ancora prima dello scadere del secolo. L'artista fornirà nel 1608 la *Predica del Battista* e il *Martirio di S. Andrea* per il Carmelo di Loano, e ai Gesuiti, per la chiesa metropolitana, un quinquennio circa più tardi il *Battesimo di Cristo*. In Firenze Passignano rimane come un riferimento sicuro per i genovesi; i nobili ne collezionano i dipinti, i pittori gli sono amici, e in tempi diversi, sono suoi discepoli Giovanni e Giovanni Battista Carlone. Ci si valse della sua consulenza per gli affreschi della cupola della Nunziata.

Soggiorna invece a Genova dal 1596 al 1598 e forse anche in un secondo momento il senese Pietro Sorri e vi ha per discepolo Bernardo Strozzi. Quanto il Passignano poteva essere assunto come esemplare per il disegno, il Sorri fu certamente ammirato per il colore, di molta evidenza nella tradizione pittorica della sua città. Tra i senesi nel periodo svolse l'attività in Genova per breve tempo anche Ventura Salimbeni e numerose opere furono richieste a Francesco Vanni. Poco è rimasto a Genova del Sorri. Molto significativo è l'affresco del lunettone interno della Loggia dei Banchi, o dei Mercanti, che dà un primo assetto alla iconografia celebrativa della *Vergine Maria e il Bimbo con S. Giovanni e S. Giorgio*, cioè con i protettori di Genova, avviando un tipo di rappresentazione che diventerà patrimonio cittadino.

È del pisano Aurelio Lomi la presenza toscana ancora oggi più percepibile nel tessuto figurativo genovese del periodo. A Genova dal 1597 ritorna a Pisa nel 1604. Ignota o quasi la sua pittura a carattere profano, per quanto resta a Genova egli sembra esser quasi la voce degli ordini riformati; forse non c'è chiesa di questi che non abbia un suo dipinto. Varrà ricordarne le pale in S.M. di Castello con l'*Assunta*, il *Martirio di S. Biagio*, la *Vestizione di S. Giacinto*, e ancora, da S. Francesco di Castelletto, la *Nascita del Battista*, in S. Siro. Esperto della pittura fiorentina e romana, è artista tipico di mediazione. Della cultura manierista mantiene l'attenzione intellettualistica al colore, anzi dà della stesura pittorica un'elaborazione puntigliosa, variata, impreziosita. Sulle suggestioni anche del Cambiaso non manca di valersi dell'ombra per esplorare sottigliezze. Ma va soprattutto notata la sua capa-

cià di impaginare la scena con regulate cadenze che esplicitino con pregnanza il momento dell'azione; ha persuasività nel proporre gli spazi e sicura determinazione nel rendere atteggiamenti e gesti.

Tenuto conto delle esperienze fiorentine del Paggi, del discepolato dello Strozzi presso il Sorri e quello del Fiasella presso il Lomi, della educazione dei fratelli Carlone a Firenze presso il Passignano, s'intende che l'incidenza della cultura toscana sulla pittura genovese non fu occasionale. Durante la prima metà del Seicento però vale notare che i pittori genovesi a una considerazione generale sembrano aver raggiungimenti più validi che i fiorentini stessi, fatti come sono più ricchi dalle esperienze lombarde, caravaggiste, fiamminghe e quindi con inflessioni più variegate; il sedimento toscano permane ed è coglibile con continuità, come una caratterizzazione comune, nella struttura della rappresentazione, nel proporla con impianto narrativo. Si può dire che ogni pittore sfacetterà a suo modo questo iniziale patrimonio di andamenti e di personaggi.

Nel 1590, quasi compiutosi il rinnovamento edilizio delle residenze nobiliari urbane e di villa e nel pieno delle iniziative ecclesiastiche, viene in evidenza politicamente il problema dell'assetto della produzione e della acquisizione di opere di pittura, che degli edifici sono naturale integrazione. Poli della questione sono: limitazione corporativa locale o libera circolazione di artisti e di opere? Il tentativo dei consoli dell' "Arte della Scutaria e Pittoria" di far sottoporre a una fiscale approvazione l'esercizio della pittura da parte di forestieri e l'importazione di qualsiasi opera, anche a stampa, vince presso i Padri del Comune ma viene conclusivamente sconfitto presso il Senato. Prende così forma giuridica la distinzione tra pittore-artigiano che "terrà aperta bottega" anche per la coloritura e la doratura, per il quale varranno le limitazioni, e l'esercizio della professione di pittore, di cui è implicitamente riconosciuto il carattere intellettuale. Dalla parte vincente sono i pittori più colti e diversi intellettuali di spicco ma si legge sotto il sostegno della nobiltà più aperta agli interessi di Lombardia, di Napoli, di Fiandra. Nel periodo è fortissimo l'afflusso di opere a stampa, e di qui il sostegno dei librai. Gli esponenti degli ordini religiosi anche nella gestione culturale sono naturalmente avversi all'autarchia cittadina. Animatore e teorico nel contrasto con la corporazione è il pittore, nobile di nascita, Giovan Battista Paggi (1554-1627) che da Firenze, dove è esiliato, muove il fratello. Egli non ha praticato l'apprendistato settennale; in Firenze si è perfettamente convinto dell'eccellenza e della natura intellettuale della professione del pittore e si è

convinto che il suo esercizio non solo dev'essere consentito ai nobili, ma che proprio i figli dei nobili debbano dedicarsi ad essa, perché più educati, colti e di indole migliore e condizione più libera. E con questo dà voce anche all'esigenza di dare spazio alle professioni intellettuali nella società genovese che vedeva nel periodo l'economia cittadina concentrarsi nelle poche mani che gestivano gli investimenti e la rendita finanziaria.

Appassionatosi di pittura frequentando il Cambiaso, per un omicidio è in fuga da Genova nel 1579, e fino al 1599 starà bandito in Firenze, peraltro con la protezione della corte medicea, ottenendo parità di commissioni col Cigoli, l'Empoli, il Passignano. Egli molto li osserva per raggiungere qualità nell'invenzione, nel comporre, così che nell'ultimo decennio del secolo ne sa riproporre i modi, integrando il patrimonio di colorista che ha ricavato a Genova agli inizi da Cambiaso e dai veneti, e anche dai senesi. Colto – è anche letterato e musico – egli teorizza la libertà di apprendere dalle opere dei migliori artisti e nel percorso successivo in Genova non mancherà di porre attenzione al forte impianto dei lombardi Cerano e Morazzone e sperimentare in ultimo effetti di luce, non tanto caravaggeschi quanto in sintonia con la ormai diffusa ricerca pittorica in proposito. Delle opere ricorderemo, dovute alla protezione dei Doria, il *Martirio di S. Andrea* in S. Agostino a Loano del 1590, l'*Invocazione alla Trinità* in S. Maria delle Grazie a Pegli del 1592, le *Stimate di S. Francesco* al Carmelo di Loano del 1608. Del nuovo secolo sono l'esemplare *Martirio di S. Orsola* del Duomo di Savona e a Genova l'*Annunciazione* in Duomo, *Il Martirio di S. Stefano* nella Chiesa del Gesù, *La morte di S. Vincenzo Ferreri* in S. Maria di Castello, la *Vergine col Bimbo*, *S. Giovanni e S. Giorgio* (1613) in Palazzo S. Giorgio. Del 1615 sono *La Madonna del Rosario* all'Accademia Ligustica e la *Comunione di S. Bonaventura* all'Albergo dei Poveri e del 1620 il *Viatico di S. Gerolamo* in S. Francesco da Paola.

Paggi, artista non eccelso, oltre che culturalmente anche pittoricamente ebbe funzione determinante per la pittura a Genova, anche attraverso i discepoli diretti. Mantenne la più attenta indagine sul colore con una pennellata, lui toscaneggiante, assolutamente non disegnativa; mantenne a colore le finezze dei passaggi d'ombra traslucide e i controtuce e variegò a tocco le superfici luminose. Con questo riuscì a trasporre i moduli rappresentativi e narrativi toscani, proponendo con questa mediazione la linea successiva di sviluppo.

Il riconoscere l'equivalenza della pittura con la poesia e con la musica e il suo esercizio quale professione intellettuale significava anche riconoscere la dimensione culturale dell'interesse per la pittura e motivare il collezioni-

simo per il valore autonomo dell'opera piuttosto che per la sua funzione decorativa, devozionale o celebrativa.

In Genova come uomo di cultura e collezionista agli inizi del secolo risalta Gian Carlo Doria (1576-1625), figlio di Agostino che fu doge nel 1601. Anche il fratello di Agostino, Nicolò, era stato doge nel 1579 ed era stato ritratto da Tiziano, così come suo padre Giacomo. Nella famiglia, diversa da quella dei Doria di Melfi, i molti ritratti richiesti a pittori di fama fan credere in una consapevolezza del ricavar lustro non tanto dal ritratto in sé, ma dalla paternità del dipinto. Gli interessi finanziari di Gian Carlo, anche se per scelta si era piuttosto defilato dall'amministrazione del patrimonio, volgevano piuttosto verso la Lombardia; il fratello Marcantonio (1572-1651), a lui maggiore, e pure appassionato di pittura, si era invece interessato degli affari di Napoli e del Meridione, con lunghi soggiorni; e così mentre il primo valse a far conoscere e ad immettere il gusto della pittura degli artisti borromaici, il secondo significò l'approdo in Genova di opere e artisti di ambito caravaggesco.

Dagli elenchi testamentari della vastissima collezione di Gian Carlo – da cui emerge la notizia di un dipinto fatto fare allo Strozzi che accomunava i ritratti del Marino, del Chiabrera, dello Stigliani, poeti amici e corrispondenti del committente – si ricava un'attenzione che investe il Cinquecento veneto, gli autorevoli pittori fiorentini e senesi apprezzati a fine secolo in Genova, e gli artisti operosi in Genova, da Perin del Vaga a quanti si muovono nell'ambiente del Doria, e cioè il Paggi e gli allievi, il Borzone, con cui nel 1615 Gian Carlo si reca a Milano, dove visita i pittori, lo Scorza, e, significativamente con opere molto numerose, lo Strozzi. Ma colpisce che circa novanta opere siano riferite a Giulio Cesare Procaccini, ospitato a Genova a lungo dal 1618, ma in rapporto col patrizio almeno dal 1611 al 1622. Numerose anche le opere del Cerano. Quanto al Morazzone Gian Carlo doveva apprezzarne appieno le qualità di frescante, per proporlo nel 1618 per la decorazione dell'abside della chiesa di S. Domenico, poi conferita allo Strozzi.

Cercando di leggere nei gusti del Doria si individua l'interesse per diversi aspetti della pittura dei protagonisti a Milano che saranno anche all'attenzione dei pittori genovesi. Dobbiam tener conto anche delle riunioni della "Accademia" che si teneva presso il Doria, di cui si ha notizia e che senza avere forme istituzionalizzate doveva esser sede di esercizio di pittura anche "del nudo", ad utilità degli artisti, ad istruzione dei dilettanti e di colta discussione per gli appassionati e gli intenditori. Per le scelte di poetica Gian Carlo Doria è in

rapporto documentato con il Cardinale Borromeo; i temi della collezione di Gian Carlo sono prevalentemente religiosi ed egli dovette pienamente aderire agli assunti borromaici. Con un'innegabile tensione religiosa ne sono interpreti Procaccini e Cerano, che più che al narrativo volgono ad una espressività immediata ed intensa, che espliciti piuttosto sulle persone che sul tramato compositivo l'esperienza delle sensazioni e degli affetti. Ogni immagine è strettamente intersecata con le vicine e reca una notazione che prende evidenza dall'accostamento, dal confronto. L'ambiente generalmente scuro dei lombardi non ha tanto valore di spazio come in Caravaggio, quanto di neutro sfondo per il risalto dei personaggi. E coerentemente nella collezione del Doria hanno molto campo le teste e i mezzi busti di Santi.

Il Doria è intenditore e collezionista e come tale dà campo a personali preferenze anche per la tecnica e per i generi, ancora una volta incidendo sul seguito della pittura. Raccoglie disegni, macchie, bozzetti del Procaccini; vedremo come la pittura con visibile l'elaborazione della pasta del colore e il tracciato della pennellata avrà molto ruolo nella pittura successiva a Genova. Va notato che se è certa l'incidenza degli "abbozzi" del Procaccini, con i loro guizzanti grafismi, il Cerano operò più dall'interno, perché in lui il trattamento del colore si gioca stratigraficamente variando filamenti, tocchi, velature, con capacità di fermenti e vibrazioni che passeranno nello Strozzi e nell'Assereto.

Gian Carlo Doria ha interessi naturalistici, possiede alcune curiosità zoologiche, e promuove in pittura la rappresentazione di animali, tanto da avere una nutrita raccolta di quadretti "bassaneschi". Apprezza al massimo i dipinti di questo interesse del Cerano, e con ogni probabilità stimola nello Strozzi la messa a punto di quadri con pecore, cani, cavalli, uccelli, e ancora fiori e funghi. Se è vero che questo si accompagna al gusto diffuso per la pittura fiamminga, è vero anche che con lo Scorza, che frequentava Gio. Carlo Doria, prende inizio un settore specifico della pittura seicentesca a Genova, e notazioni realistiche di animali e di oggetti si affacceranno spesso nei dipinti fino alla metà del secolo.

È esulata a Milano, a Brera, una delle prime opere a Genova di Giulio Cesare Procaccini, significativamente rappresentante la *Gloria di S. Carlo Borromeo*. Numerose però sono le opere in città; tra queste il *Martirio di S. Bartolomeo* in S. Stefano, con quasi un tumultuoso incalzar di figure, la famosa e monumentale *Ultima Cena* della Chiesa della Nunziata, del 1618, di cui è l'abbozzo nella Galleria Nazionale di Palazzo Spinola che si contrap-

pone ai larghi toni della grande tela per una pittura fatta quasi a guizzi di luce. In Palazzo Rosso sono quattro gli *Apostoli* della serie eseguita per Gian Carlo Doria nel 1621, in cui è sensibile la presenza di aiuti, e, ancora, delle commissioni del Doria, la *Vergine col Bambino*, *S. Giovanni e i Santi Francesco d'Assisi e Carlo Borromeo* nella chiesa di Carignano, successivamente ingrandita per l'altare da Domenico Piola, calibrata in un respiro barocco.

Del Morazzone è nell'Assunta di Sestri Ponente la *Visione di S. Carlo Borromeo* e forse sua è una *Decollazione del Battista* in Palazzo Bianco. Cerrano non ebbe commissioni pubbliche di rilievo e solo derivazioni dimostrative della sua fortuna sono due tele delle raccolte dei civici musei.

Caravaggio in Genova gode invece dell'apprezzamento di Marcantonio Doria. Ma forse la prima opera del Caravaggio in Liguria fu, degli inizi del secolo, un *S. Giovanni Battista giovane* ordinatogli, come attestano le fonti, dal banchiere genovese Ottavio Costa, banchiere presso la corte pontificia, per l'oratorio dedicato al Santo nel proprio feudo di Conscente presso Albenga. La copia che ha sostituito il dipinto, con probabilità settecentesca, è ora nel Museo Diocesano di Albenga; non è escluso che il Costa abbia mandato a Conscente una stesura autografa dell'artista, come del resto fece per i dipinti di Guido Reni e del Lanfranco. Caravaggio quando ripara a Genova tra il luglio e l'agosto del 1605 è già molto apprezzato, se Marcantonio Doria gli offre per un alto compenso di affrescare nel casino della villa della famiglia in Sampierdarena; nel 1606 il Marchese Vincenzo Giustiniani, ligure che abita a Roma e grande estimatore del Caravaggio, vede presso Orazio Di Negro una copia dell'*Incredulità di S. Tommaso* che aveva in casa. E forse è proprio dovuta ad Orazio Di Negro la copia della *Incoronazione di spine* che è nella Certosa di Rivarolo, dove il patrizio ha la tomba. Per una possibile connessione si ricorda che in casa Gentile, a Genova, tra Sette e Ottocento è inventariata una *Coronazione di spine* del Caravaggio. L'unica opera in Liguria oggi che si presume autografa del Caravaggio è l'*Ecce Homo* di Palazzo Bianco; la letteratura critica in proposito è ormai enorme. Qui valga solo ricordare che alcuni indizi sembrano connettere questa redazione anche alla committenza di Marcantonio Doria, attraverso il suo procuratore in Napoli, Lanfranco Massa. Che è quello che nel 1610 spedisce a Genova al Doria la *S. Orsola confitta dal tiranno* del Caravaggio, opera ora a Napoli presso la Banca Intesa. Un capolavoro che a Genova fu studiato dai più diversi pittori.

La lezione spaziale e luministica di Caravaggio giungerà nella pittura genovese attraverso originali, copie, e in particolare con l'opera dei seguaci,

ma è singolare che proprio la *S. Orsola trafitta dal tiranno* dell'ultimo Caravaggio sia in particolare consonanza con gli sviluppi più specifici della pittura a Genova. Ivi la costruzione dell'immagine è frantumata, le pennellate chiare sono fratte, l'ombra è densa di vibrazioni; la violenza del martirio si rivela in un reticolo di luce.

I rapporti genovesi con la pittura dei caravaggeschi fanno centro, si è detto, intorno alla figura di Marcantonio Doria. Nel 1618 il napoletano Battistello Caracciolo affrescherà per lui nella "casa piccola e loggia" che era aggiunta alla villa di Sampierdarena una *Storia di Abramo*, mentre nel 1624 Orazio Gentileschi vi affrescherà un *S. Gerolamo e la tromba del Giudizio*; è in questa villa che Marcantonio ospita nel 1621 Simon Vouet, all'epoca ancora molto caravaggesco. A Napoli Marcantonio protegge e ha per amico il modesto pittore Bernardino Azzolino, e la raccolta genovese è piena dei suoi quadri. Diversi ve ne sono anche di Battistello Caracciolo, compreso il ritratto del committente; si conosce il dipinto con *Qui vult venire post me* ora del Rettorato dell'Università di Torino. Del 1614, ripropone il senso del tragico spazio vuoto dei dipinti meridionali del Caravaggio e dei primi seguaci e che invece non sarà tanto all'attenzione dei genovesi. Marcantonio ha anche dei dipinti del Ribera; dei genovesi ha due Strozzi e mostra di avere impegnato il Borzone particolarmente come ritrattista.

Su invito di Giovanni Antonio Sauli nel 1621 è a Genova Orazio Gentileschi, che poi sarà impiegato da Marcantonio Doria per Sampierdarena. Il Sauli era di ben diverso temperamento che non il religiosissimo Marcantonio, perché le prime commissioni sono una *Maddalena*, una *Danae*, un *Lot e le figlie*. Simili sono i soggetti cui attende a Genova il Gentileschi, fatta eccezione per un'*Annunciazione* inviata alla corte dei Savoia la cui replica è in S. Siro. Gentileschi va in Francia nel 1624. Le sue opere genovesi, ora disperse in molte collezioni, dovettero essere interpreti di un momento del gusto abbastanza insolito per la cultura genovese. Un gusto orientato verso temi "laici" e ricerche di raffinatezza, che l'artista, con la sua luminosità cristallina, le figure eleganti, i panni serici, i freddi e politissimi colori realizzava appieno.

Simon Vouet, parigino di nascita e romano di adozione, soggiorna a Genova nel 1621. Del caravaggismo di avvio è testimonianza il *David con la testa di Golia*, in Palazzo Bianco, fatto per Gian Carlo Doria, di cui esegue il ritratto ora al Louvre. Sono dipinti di sintetica pregnanza, di un'evidenza psicologica pienamente fermata nell'impatto con l'immagine. Tornato a Roma, Vouet da qui invia a Genova la pala col *Compianto presso la Croce*

della Cappella Raggi nella chiesa del Gesù, di grande forza drammatica. Vouet mostra di entrare appieno nella cultura del “gran secolo” componendo nello spazio caravaggesco quanto ricavato dalla cultura emiliana, ligure e lombarda esperita nei suoi viaggi. Nel dipinto della chiesa del Gesù – come del resto farà anche in Francia, dove sarà pittore di corte, con la *Crocifissione* del Museo di Lione – egli riprende con una nuova regia il percorso di rimandi quasi a flusso di sentimenti del *S. Sebastiano e il Crocifisso* del Barocchi nel Duomo di Genova.

Resta da parlare dei fiamminghi a Genova. Si può dire che Rubens durante il suo soggiorno italiano degli inizi del Seicento attui una sintesi di quelle che erano le componenti della pittura italiana del secolo precedente più aperte per gli sviluppi futuri della pittura barocca, e cioè, detto semplicemente, l’elaborazione del colore dei massimi pittori veneti e gli andamenti compositivi correggeschi e dei maestri emiliani, tanto appunto da divenire parametro di riscontro per la parte più altamente intonata della pittura europea.

Fu pronta anche la ricezione della svolta che il Caravaggio attuava negli anni ancora romani, ed è stato osservato che il riferimento al Merisi ebbe periodi ricorrenti in Rubens, soprattutto nel senso di quel che il lume valeva per imporre uno spazio vero ed esperibile e nel proporre un’immagine di densità presente e viva, di piena consistenza umana. Rubens seppe approdare a una regia che vedeva la scena rappresentata come naturale, anzi dilatata, continuazione dello spazio praticato dall’osservatore. La pala della *Circoncisione* messa in sede nel 1606, presente l’artista, sull’altare maggiore della Chiesa del Gesù a Genova, probabilmente diminuita ai lati nel 1615 in occasione del rifacimento delle architetture della parete di fondo, doveva, ancor più che ora, con la continuità delle strutture del tempio rappresentato con le strutture dell’ambiente reale, con l’apertura di sfondo che scopre un cielo di nubi e sull’alto le luci della gloria angelica, costituire l’approdo, il raggiungimento conclusivo e centrale dell’appercezione e del senso dello spazio dell’intera chiesa. Si ricordi come nella *Trinità adorata dai Gonzaga* a Mantova Rubens stravolga i termini consueti d’impianto. La Trinità è proposta come dipinta su un sospeso velario; a livello terreno i Gonzaga sono nel loro palazzo presso una balconata che si apre sul paesaggio. Il principio di rappresentare un dipinto precisato come tale per asseverare la verità dell’intera scena, si ritrova nello stesso periodo nella *Madonna col Bimbo in cornice, adorata dagli angeli* in S. Maria in Vallicella, a Roma. Nel 1620, con Rubens da tempo stabilitosi in Anversa, per la Chiesa

del Gesù a Genova giunge il dipinto con *I miracoli di S. Ignazio* in cui l'artista continua organicamente il raccordo spaziale della *Circoncisione*. Una balaustrata, disposta parallelamente all'andamento della chiesa, divide i miracolati, intesi nella chiesa stessa, dal Beato Ignazio di Loyola, che ha un ambiente proprio. Osservato da lontano e rapportate le sue arcate alle arcate della chiesa, tale ambiente si rivela come ambiente organico a questa, sua continuità; il Beato volge il viso alla gloria dell'altar maggiore. Questo concetto della continuità dei templi illusivi con il tempio reale troverà a Genova la massima esplicazione nel decoro delle pareti absidali della chiesa della Nunziata al Vastato.

Intorno al 1606 Rubens soggiorna più volte a Genova; diviene ricercato ritrattista della nobiltà tra cui la casa dei Doria, i protettori dei pittori lombardi e napoletani. Il *Ritratto di Brigida Spinola Doria*, nuora di Agostino, che pure ebbe un ritratto, si conserva ora alla National Gallery di Washington; è decurtato in basso e sulla sinistra, dove erano rappresentati la balconata e il paesaggio che, in coerenza con quanto indicato, si aprivano dinanzi alla nobildonna posta sull'esterno del palazzo. Una tipologia di ritratto a piena figura che avrà molto seguito. Il fascino del ritratto Spinola Doria si estrinseca nella giovanile avvenenza del viso della donna, indagato in una pienezza di luce che lo circoscrive come solo dopo Caravaggio e nella fratta luminescenza dell'esporsi a pieghe dell'abito, che trova il vero e forse unico precedente nelle spezzature della pennellata di Jacopo Bassano. Nel *Ritratto di Gio. Carlo Doria a cavallo*, della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, con l'impianto veneto delle forme e del colore va letto il caravaggismo nel rivelarsi del volto del cavaliere e della parte frontale del cavallo, ma forse anche una precisa meditazione sul Caravaggio della *Conversione di Saulo* della prima stesura su tavola, giocati come sono ambedue i dipinti sui baluginii e le lamine di luce che fanno intuire il terreno aperto, gli alberi e il mosso proporsi delle figure. Durante il Seicento a Genova le opere di Rubens saranno ambite dai più prestigiosi collezionisti e oggetto di studio dei migliori pittori, in particolare durante la svolta del linguaggio pittorico della metà del secolo.

Ad istanza di genovesi non ancora individuati Rubens nel 1616 si impegna a fornire i cartoni per due serie di arazzi con la *Storia del console romano Decio Mure*, poi tessuti a Bruxelles; dell'impresa restano diversi modelli per i cartoni apprestati da Rubens. La scelta del tema è nella linea della celebrazione dei valori del cittadino di Repubblica, tema frequente nell'affresco genovese. Nel 1622 Pietro Paolo Rubens pubblica ad Anversa il volume con piante e alzati di *Palazzi di Genova* che definisce « cose concernenti l'onore » della Città;

li aveva raccolti nei suoi soggiorni a Genova e li propone come esempio per l'abitazione di gentiluomini; non sono regge, ma palazzi dimostrativi di una cultura di cittadini di repubblica.

È singolare come il processo di autodefinizione e di consapevolezza della aristocrazia finanziaria di Genova dalla metà del Cinquecento al terzo decennio del secolo seguente proceda, per quanto riguarda l'ambiente e l'immagine, per flussi principali, per quasi compatte tipologie di promozione e intervento, dimostrando alla fin fine una forte comunanza culturale. Questa è alla base del reggimento della cosa pubblica e si nutre dell'intersecarsi degli interessi finanziari e dell'intreccio assai compatto dei legami familiari a quelli coerenti. Dopo l'avvio con la "reggia" del Palazzo di Andrea Doria, con la metà del Cinquecento si ha l'inserimento nel tessuto urbano medievale di vie e zone nuovamente e organicamente qualificate in corrispondenza degli interessi finanziari e dei nuclei familiari; a questo fa seguito tutto il processo di decoro, a scultura ma più a stucco e soprattutto ad affresco, delle facciate e degli interni dei palazzi che utilizzando temi mitologici, di epica e di storia antica, di glorie genealogiche e di tematiche bibliche, costituisce un coinvolgente apparato di nobilitazione e di identità culturale cittadina. Con la conclusione del secolo e la fervida edificazione ecclesiastica sono le cappelle familiari a dar luogo alle celebrazioni e al culto del casato; nella età della riforma cattolica il fasto devozionale e l'onore dato agli avi e da questi ricevuto è l'impegno principale ed estesissimo delle famiglie.

Agli inizi del nuovo secolo prende campo il genere ritrattistico a piena figura e anche equestre con Rubens e diviene ambito suggello di nobiltà con Van Dyck. È la celebrazione dell'identità individuale, ma proprio l'insistenza nella rappresentazione femminile e infantile con notazioni di amabilità fa capire come sia tenuta in conto anche una funzione sociale come, nel caso, la famiglia. Va notato come l'affermarsi specifico di ogni tipologia veda l'apporto iniziale e determinante di artisti tutti chiamati da fuori; Alessi e Perino per l'architettura e l'affresco, il Giambologna per l'apparato scultoreo, Rubens e Van Dyck per il ritratto. Se Van Dyck non operò molto per la pittura religiosa a Genova, penso che più che all'ostilità dei pittori locali sia dovuto al completo impegno nel genere ritrattistico; resta da chiedersi come il genere, anche se non disertato, non abbia avuto poi un seguito degno nella produzione pittorica locale.

Dalla fine del 1621 al 1627 Van Dyck, venuto da Anversa dove aveva a lungo collaborato con Rubens, inizialmente ospite dei pittori fratelli De

Wael vive prevalentemente a Genova con un'interruzione romana e viaggi in Italia settentrionale. L'artista mette a punto una formula per il ritratto che avendo a fondamento i veneti e Rubens, non prende i toni celebrativi quali avrebbero potuto essere per un ambiente autocratico, ma segna un equilibrio tra affermazione di autorevolezza e dimensione individualmente e familiarmente paritaria per l'aristocrazia e accostante per ognuno. Non ritualità e sacralità, ma neanche realismo, si intende. La nobiltà è appena accennata da elementi architettonici monumentali che danno sullo sfondo il tono di base; la natura, quali fiori, animali e il più delle volte sfumate lontananze di orizzonti è come evocata ad indicare insieme partecipazione e spirituale distacco. Il ruolo sociale è precisato dall'abito, che con le accuratissime e splendide variegazioni per i fanciulli e per le giovani si fa simbolo di nativa elezione, nei gentiluomini e nelle signore con le scurissime mazzature accentua l'autorevolezza e la riservatezza della persona. Il viso infine e le mani rivelano una confidente umanità, presente e viva, delicatissima nei fanciulli, meditativa e consapevole negli adulti.

Negli anni a Genova anche tecnicamente Van Dyck appresta una stesura pittorica sempre più raffinata che da un impasto piuttosto corposo volge ad un'elaborazione di calde velature fino a capacità di uso a riserva del fondo e, all'inverso, di tocco che animano in modo vibrato gli ultimi ritratti genovesi. Tra i primi esempi indichiamo la *Luigia (?) Cattaneo Gentile* e l'*Agostino Pallavicino* del Getty Museum di Malibu e la cosiddetta *Marchesa Balbi* della National Gallery di Washington; a mezzo, nella stessa Galleria, l'*Elena Grimaldi Cattaneo* e il giovanissimo *Ansaldo Pallavicino* della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola. Conclusivamente i due ritratti femminili di Casa Brignole Sale e il *ritratto equestre di Anton Giulio*, a Palazzo Rosso. Il confronto di questo con il ritratto equestre di *Gio. Carlo Doria* di Rubens a Palazzo Spinola indica appieno quanto Van Dyck si distacchi dal maestro. La *Dama d'oro e i figli* e gli altri quattro dipinti con fanciulli della Collezione Durazzo Pallavicini di via Balbi esemplificano l'esplorazione di un mondo, quello infantile, non del tutto solito nella pittura.

L'affermazione della ritrattistica di Van Dyck documenta il gusto e la curiosità intellettuale dell'aristocrazia genovese che sempre di più, dopo la fine delle pastoie corporative, per l'arte sembra mostrare preferenze e interessi per la produzione fiamminga, compresi anche l'importazione e il commercio delle opere. È una scelta intesa anche come apertura ad orizzonti culturali più variegati, non stretti tra devozione religiosa ed eredità della tradizione classicistica. Sembra significativa la facilità con cui si installa

in Genova verso il '20 una colonia di pittori provenienti da Anversa che hanno tra loro legami familiari e di amicizia, con attività organizzate in modo solidale, che finisce con il fare l'affermazione in Genova e da Genova di generi artistici quali la natura morta, la pittura di fiori, le scene con ambienti particolari popolate da "figure piccole", e ancora marine, paesaggi. Le "figure piccole" possono interpretare soggetti mitologici e biblici.

Così ha pronta fortuna dal 1616 l'anversano Jan Roos, allievo di Frans Snyder, che giunto a Genova da Roma di passaggio si ferma nella città fino alla morte, nel 1638. Collaborerà con Van Dyck per i brani di natura nei ritratti e ne sarà anche imitatore se è suo il *Ritratto di fanciullo* a Madrid, Museo del Prado e se è del tutto sua la *Bimba come Diana* apparsa alla mostra vandeyckiana a Genova del 1997. Probabilmente la sua fortuna iniziale fu il ritrovato di accomunare in grandi tele i personaggi della tematica mitologica e biblica alla prorompente presenza di elementi naturalistici: quadrupedi e volatili, vegetazione e fiori variamente diramati, frutti e ortaggi raccolti e ammassati. Insomma si riduceva la pittura altamente intonata delle sale a qualcosa di più immediata e fruibile affabilità.

In questo senso uno degli esercizi più alti è il *Narciso al fonte* in Palazzo Reale, di una pittura ricca di morbido colore creato con intense velature e come ricamata dal trapuntare il terreno e l'aria con racemi, foglie, fiori; altri due dipinti del genere, con *Sileno ebbro* e *Abramo dolente* sono a Palazzo Bianco. È con Jan Roos, italianizzato Giovanni Rosa, che conclusivamente prende piede a Genova il genere della natura morta. Del tutto vicino al maestro Snyder è il *Canestro di frutta e una scimmia* della National Gallery di Londra, con le cose nette nella luce e puntualizzate, mentre ambiente e atmosfera più italianizzati appaiono ad esempio nella *Selvaggina* della Galleria di Palazzo Rocca a Chiavari e nella *Frutta, ortaggi e fiori* di Palazzo Bianco, più spazialmente costruiti per un percorso visivo che esplora tattilmente le forme e mostra delicati i colori. Il discepolo Giacomo Legi svilupperà con impianti di vera imponenza il tema della natura morta, usando di un gioco luministico di tipo pressoché caravaggesco.

L'aperta e vivace disposizione della società genovese agli inizi del '600 a valersi e promuovere diversi specifici aspetti della cultura figurativa trova conferma nel successo avuto dai fratelli anversani De Wael, da Cornelis specificamente. Lucas è pittore di paesi e sostò relativamente poco a Genova mentre Cornelis vi svolse dal 1616 al 1657 la sua attività pressoché continuamente. Cornelis fu commerciante di stampe e con questo si inserì

nella fortuna anche commerciale che queste avevano avuto ed avevano nella città. Fu valido incisore egli stesso ma soprattutto come pittore, sulla base degli apprendimenti e del gusto della cultura d'origine e più tardi confrontandosi con la cultura dei "bamboccianti", sviluppò « il proprio genio di fare figure piccole » puntualmente caratterizzate, in scene d'ambiente o paesistiche. E benissimo scrive il Soprani: « Nelle sue opere osservasi una propria naturalezza e verità non ordinaria ». Naturalezza e verità di uno sguardo diretto, senza il distacco intellettuale delle "scene di genere" e piuttosto con la partecipazione e condivisione di valori che nel periodo emergono nella cultura di quelli che vogliono essere "cittadini di repubblica". Le sue battaglie terrestri e ancora più le navali, capaci di figurare coraggio e tragicità, sembrano dar voce alla sentita esigenza di dar più forza alla politica cittadina. Le "elemosine", le "celebrazioni di sacramenti" mettono avanti valori di solidarietà e vita sociale, così come le serie (in Palazzo Bianco a Genova, in Palazzo Rocca a Chiavari, ad esempio) delle *Opere di misericordia* che sono rappresentazioni corali di riti pienamente sentiti.

Le sue serie delle *Vicende del figliol prodigo* sembrano d'istinto appaiare all'ammaestramento del peccatore l'esortazione ad un corretto comportamento economico. In Palazzo Ayrolo-Negrone di Piazza Fontane Marose sarà Cornelis De Wael coi suoi collaboratori a dipingere sulle pareti della galleria che illustra allegoricamente il *Buon Governo per Genova* ad opera di G.B. Carlone i risultati del detto Buon Governo, con *Viandanti in un paesaggio montano*, *Musica e conversazione in un giardino*, *Approdo e cantiere navale*, *Battaglia navale vittoriosa per i Genovesi*.

5. La pittura della prima metà del Seicento. I pittori locali

È sintomatico che la restituzione del percorso stilistico della pittura di Bernardo Strozzi (1581-1644) operata dalla critica, nella scarsità di puntuali riferimenti cronologici, ne scandisca i tempi proprio secondo il succedersi dei maggiori apporti determinati nella cultura figurativa locale da artisti non liguri, e proprio secondo il carattere più specifico e significativo delle diverse culture regionali. Nell'ordine, nel secondo decennio del secolo, si sono visti determinanti i toscani, in particolare i senesi, e poi la triade lombarda; nel passaggio dal secondo decennio al terzo incidenze romane e un appoggio sul caravaggismo. Più avanti il riferimento ai fiamminghi della pittura di genere e ancor più il confrontarsi con Rubens e Van Dyck. Conclude poi lo Strozzi dal 1632 la sua carriera a Venezia con impianti e respiro di colore e atmosfera nutriti sull'esempio di Tiziano e Veronese.

Ma tale ipotesi ha fondamento e non sfocia neppure nell'accusa di eclettismo perché viene evidente che a una natura prensile che costantemente si appropria di quanto appare all'orizzonte lo Strozzi accompagna diremmo una quasi istintiva capacità di individuazione e definizione originale ed icastica dell'immagine, in cui quanto assorbito viene rifiuto. La pasta del colore, elaborata ma proposta con energia ed immediatezza, il tratto che si trasporta sulla tela ancor vivido costruendo le immagini, il risalto di queste nel loro comporsi sono costanti che costituiscono l'ordito che dà originalità, continuità e coerenza all'intera vastissima produzione dell'artista.

I primi esercizi di pittura dello Strozzi furono guidati da Cesare Corte e da Pietro Sorri. Confluivano così le tradizioni di protagonismo del colore venete e senesi. Preminenza data al colore che lo Strozzi, ad esempio a fronte del luminismo caravaggesco e del chiaroscuro disegnativo toscano, mantenne coerente in tutto il suo percorso artistico, tanto che con ogni probabilità si deve a lui la forza della componente coloristica che governa la pittura genovese del Seicento. Tra le suggestioni di avvio per lo Strozzi ci sono anche il liberissimo estro formale di Brandimarte e la densa cultura del Paggi, intesa ad indagare, per così dire, la "luminosità dell'ombra". Presto si incontrano con l'osservare gli andamenti tortuosi, variamente illuminati a guizzi di Giulio Cesare Procaccini, l'impeto a contrasto di masse e luci della forte regia del Morazzone, e, con esiti più interni, il patetismo del Cerano tramato dalla pennellata stesa intersecando con vibrazioni sottili gli andamenti policromi dei filamenti e dei tocchi della pasta del colore. Allo Strozzi si deve l'affermarsi a Genova della tecnica del dipingere a pennellata corsiva e fratta, che frammischia sulla tela i colori, e che sarà seguita, ad esempio, dall'Assereto e Valerio Castello, fino al Magiasco.

Il *Compianto sul Cristo* dell'Accademia Ligustica, la *Vergine col Bimbo e Santi* della Parrocchiale di Borzoli, *S. Teresa e l'angelo* di Palazzo Reale a Genova, *La Vergine del Rosario* della Parrocchiale di Framura, quest'ultima databile intorno al 1617, densa di stacchi luminosi e di colori freschissimi, possono esemplificare il primo periodo dello Strozzi. Vi possiamo trovare anche dipinti che mostrano desunzioni caravaggesche, quali *L'adorazione dei Pastori* di Baltimora alla Walters Art Gallery, la *Vocazione di S. Matteo* del Worcester Art Museum, ma sono desunzioni più nelle figure che nel procedere del fare pittorico. È con la conclusione del secondo decennio del secolo, con l'apporto a Genova di esperienze romane e l'arrivo di caravaggeschi, soprattutto di Battistello Caracciolo ma anche del Vouet e del Gentileschi, che la pittura dello

Strozzi muta nell'aderire ad un luminismo più avvolgente e segnato e verso un impianto che mostra più imponenti le forme. Possiamo ricordare la *Madonna della Giustizia* al Louvre, la *Madonna col Bimbo e S. Giovannino* a Palazzo Bianco, il *Beato Salvatore da Horta* del Palazzo Comunale di Novi Ligure, e, di sicuro calco su Battistello Caracciolo, la *Vocazione di Pietro e Andrea* apparsa alla mostra genovese dello Strozzi del 1995.

Con l'avanzare del terzo decennio si fanno pressanti le suggestioni dei fiamminghi e di Rubens come nella *Cuoca* di Palazzo Rosso, dal colore estremamente tramato, lieve e sensibilissimo allo stendersi della luce. Più caldo e mosso è nella *Annunciazione* delle Interiane, nella *Vergine con Santi* di S. Ambrogio a Voltri, nel *Sant'Agostino lava i piedi a Cristo* dell'Accademia Ligustica, e nella pala, questa datata 1629, con *La Vergine, S. Lorenzo e S. Giovannino* della Chiesa dei Sordomuti a Genova. In parallelo, troviamo i dipinti con *L'incredulità di S. Tomaso* e *Il Pifferaio* di Palazzo Bianco. Strozzi ha interpretato il caravaggismo con il far emergere sempre più delicato le figure dall'ombra; e però Rubens lo ha confermato nella sua vocazione al colore, così che anche l'ombra si mantiene colorata e nei lumi la pasta del colore si stende grumosa e come in fermento. A Venezia, nel confronto con Tiziano e Veronese, Strozzi prenderà colore splendente, respiro di spazi calcolati su misure architettoniche, una pennellata se possibile ancora più ricca e più corsiva. Continuerà ad inviare opere a Genova, ad esempio per S. Domenico *La Vergine assunta e S. Raimondo*, del 1640 circa e che ora è nella Parrocchiale di Laigueglia, così da favorire l'evolvere della pittura genovese fino a Valerio Castello.

Un cenno particolare meritano gli affreschi. Esiste il bozzetto all'Accademia Ligustica della decorazione del coro di S. Domenico con la *Visione del Paradiso*, per la quale lo Strozzi fu pagato nel 1622. Per lo stesso committente, Gio. Stefano Doria, Strozzi ha dipinto almeno un soffitto nella casa all'angolo tra vico Chiossone e vico Falamonica, con *Davide che ritorna con la testa di Golia* e, attorno, *Figure allegoriche*. Dal 1623 al 1625 attende alla sala del Palazzo Nicolosio Lomellini in Strada Nuova con *L'evangelizzazione del Nuovo Mondo* e ad altre due; il committente Luigi Centurione, in lite, farà scialbare gli affreschi, ora in parte recuperati. Gli affreschi per Gio. Stefano Doria e Luigi Centurione non pongono problemi cronologici; diversa invece la questione per gli affreschi, al contrario degli altri eccellentemente conservati, di palazzo Centurione Carpaneto a Sampierdarena, per i quali la critica è divisa nel darli tra la metà circa del secondo decennio op-

pure agli anni 1622-23. Un'ipotesi è che la prima data si addica ai soffitti con *Enea e Didone* e *Orazio Coclite* e che nel 1625, lo Strozzi che ha trovato riparo presso i Centurione di Sampierdarena (non della famiglia di Luigi) attenda al soffitto con *Curzio Rufo*. I primi due soffitti hanno figure dagli andamenti attorti o sinuosi, eredità del manierismo, e colore sfaccettato e ancora acidulo. Il *Curzio Rufo che si butta nella voragine* ha colore caldo, l'atmosfera aperta e luminosa, figure più distese con un disegno meno elaborato e modi invece più monumentali.

Dello Strozzi frescante va comunque precisato che a fronte delle due correnti già viste e che rivedremo, del colorire seguendo il disegno e modellando i volumi, e del colorire campendo zone cromatiche a contrasto, egli costruisce le immagini col correre manifesto del pennello intriso di colore, a tratti, a rivoli, a chiazze tanto da proporle quasi vibrassero alla luce.

Strozzi fu anche molto efficace ritrattista, in particolare a Venezia, e attese con gli allievi anche alla pittura di fiori. Circa il suo collocarsi tra il manierismo e il barocco, varrà cercare di individuare la sua poetica, almeno del periodo a Genova. Il suo spazio figurativo non è quello della percorribilità dell'ambiente e della accentuazione realistica, né quello della veduta dal basso e slontanante in cui si compongono le glorie religiose o politiche. Gli interessa lo spazio che sta tra le immagini e lo spettatore. L'evidenza di queste e la tensione empatica che propongono sono vivissime già nelle prime opere religiose; la ricerca dell'artista dovette genuinamente essere orientata dai dettami della spiritualità cappuccina, nota da sempre per la ricerca del più immediato colloquio con il divino, dell'estasi, dell'adesione mistica. A Genova di giunta molto aveva significato il misticismo di S. Caterina Fieschi e si diffondeva il culto di S. Teresa d'Avila, sante che lo Strozzi ha rappresentato. Lo spogliare la rappresentazione da quanto allontani dal nucleo emotivo sembra condizionare Strozzi anche nei temi profani e le sue figure che emergono dall'ombra colorata hanno una straordinaria vivezza.

Di temperamento quasi opposto a quello dello Strozzi si potrebbe definire il Fiasella (1589-1669). Quanto quello sembra ideare d'istinto ed imporre l'icasticità dell'immagine, con rifusa ogni suggestione raccolta, questo appare meditativo ed attento a trascogliere il meglio nella cultura più affermata. Strozzi appare insofferente di costrizioni, Fiasella teso a far proprie le commissioni più prestigiose e a costituirsi quasi pittore ufficiale della Repubblica. La stesura pittorica di Strozzi, pur elaborata e accortissima, sembra proporsi di getto, per immediata coerenza; Fiasella lavora con minuzia,

calibrando ogni pennellata così che l'immagine si costruisca con pacata persuasività.

Domenico Fiasella nasce a Sarzana, e dopo un lungo periodo di apprendistato romano, vi ritorna nel 1616, ma presto trova apprezzamento a Genova, così che vi rimane.

Nell'ambito della sua pittura colta e accurata, che compendia "naturalismo" e "retorica", potremmo distinguere nel percorso del Fiasella dei periodi. Fino al 1620 circa, assunto come esemplare Raffaello, che segue anche nel condurre le pennellate modellando l'andamento delle forme, Fiasella si muove aggiornandosi sulla cultura che è confluita a Roma, dal Domenichino ai numerosi toscani dalla esemplare perspicuità narrativa. Non mancano, nelle notturne *Adorazioni del Bambino*, spunti dai caravageschi. Negli anni venti e trenta immette nella sua pittura più deciso il gusto del colore, attinto dalla tradizione genovese, intenso e vibrato quale originato dai riferimenti veneti e senesi e dall'apporto fiammingo e a Genova elaborato dai suoi contemporanei nelle più diverse accezioni. Probabilmente dal Caracciolo prende una più robusta costruzione delle figure.

Con gli anni quaranta sfuma in parte lo stimolo per la elaborazione coloristica e Fiasella riprende il suo studiato rapporto col disegno e la calcolata e ben circoscritta definizione di scene e figure. Probabilmente si aggiorna sui fiorentini attento anche ai testi letterari e alle realizzazioni teatrali. L'ultimo decennio di vita vede notevolmente scadere la qualità dell'opera dell'artista.

La critica sta cercando di dar più corpo alla attività del Fiasella a Roma e a Sarzana; converrà ricordare le due documentate pale del 1613, con la *Annunciazione* e l'*Assunzione* in S. Maria Assunta di Roccasecca dei Volsci, le due della collezione di Vincenzo Giustiniani a Roma e ora al Ringling Museum di Sarasota, con *Il miracolo del cieco* e *La Resurrezione del figlio della vedova di Naim*, e ancora la *Fuga in Egitto* a Greenville, Bob Jones University. A Sarzana *La preghiera di S. Lazzaro alla Vergine* nella chiesa del Santo, è del 1616.

Fiasella si ferma a Genova per compiacere il Magnifico Giacomo Lomellini e gli decora le principali sale del Palazzo della Zecca, tanto da apprestare una sorta di percorso imponente di significato educativo, religioso e civile. Illustra il poema di Ansaldo Cebà *La Reina Esther*, pubblicato a Genova nel 1615. La scelta è in onore di Maria Vergine, e Giacomo Lomellini è tra i massimi patroni della nuova veste della chiesa dell'Annunziata, in cui per tele e affreschi è pure coinvolto il Fiasella. Esther prefigura la Vergine salvatrice. Il ciclo, col suo intenso tramato narrativo, traspone con una complessità altrove

non esperita i valori aristocratici-repubblicani dell'affermazione dell'autonomia di Genova, delle virtù del "cittadino", dell'insofferenza dell'intrigo e della sopraffazione. È il maggiore esempio a Genova della grande decorazione ad affresco in un palazzo privato, messo a punto dopo la riforma cattolica. Dagli affreschi del secondo piano a quelli del terreno evolve lo stile del Fiasella, che passa dalla iniziale tecnica disegnativa che profila i contorni e usa il tratteggio, al maggior possesso del colore, disteso, limpido, a vaste campiture e modulazioni interne, aggiornate sulle preferenze genovesi.

Il Fiasella affresca oltre che per i Lomellini per i De Franchi, in Piazza Posta Vecchia 1, in Palazzo Ducale (1622), in S. Maria della Cella a Sampierdarena, in S. Agostino nella Cappella degli Afflitti. Quivi illustra la *Vergine Regina di Genova*, tema interpretato da lui e dalla sua bottega nelle più diverse sedi, a dimostrazione della sua figura di pittore quasi ufficiale. Come tale fornisce il progetto per le statue delle porte cittadine e per la statua della Vergine fusa da Bartolomeo Bianco per l'altar maggiore del Duomo di Genova. Sue le pale con la *Vergine Regina* a Napoli nella chiesa dei Turchini e a Palermo in S. Giorgio dei Genovesi, più autografa la prima.

Del Fiasella ricorderemo tra le tele ancora della prima maniera, a Genova in Palazzo Reale *La cena in casa del Fariseo* e nella chiesa della Consolazione *L'elemosina di S. Tomaso di Villanova*; del passaggio a maggior colorismo sono *Il martirio di S. Barbara* (1622) di S. Marco al Molo, le tele del ciclo della Nunziata (tre nelle raccolte civiche e una nel Battistero di S. Lorenzo), *La Morte della Vergine* nella chiesa di S. Rocco. Del 1626 sono le due tele con *Tre Santi* ciascuna nel Duomo di Sarzana. Del 1632 è *L'assunzione della Vergine* per i Saluzzo in Nostra Signora del Monte a Genova e del periodo sono *Sansone e Dalila* ed *Isaia ed Ezechiele* in Palazzo Bianco. Del tutto sotto l'influenza di Van Dyck per la delicatezza dei trapassi coloristici è la *Annunciazione* della Cattedrale di Novi Ligure, mentre il più rubensiano *S. Nicola che riceve lo Scapolare* mostra una colata di sontuoso colore. Apre la stagione del colore più chiaro e deciso, le forme più rassodate e la regia un po' fredda delle immagini la *Vergine che appare a S. Bernardo*, nella chiesa del Santo a Piacenza, del 1643, cui seguono, del 1647, *Abramo e i tre angeli* della Collezione della Cassa di Risparmio di Genova, dove si trova anche un dipinto con *Silvio e Dorinda* e le lunette col *Martirio di S. Andrea* e *La strage degli Innocenti*, del 1653, nella Cattedrale di Sarzana. Sono opere costruite per parti assegnate ed accertabili equilibri, dove la "retorica" del Fiasella si misura con la letteratura e col teatro tralasciando il "naturalismo" che pur era presente tra i suoi riferimenti iniziali.

Il secondo quarto del Seicento vede affrontate in Genova le grandi imprese di affrescare le coperture delle più importanti chiese degli ordini messe a punto dopo la riforma cattolica e ormai ricche di decorazioni scultoree negli altari e nelle cappelle: le chiese del Gesù, della Nunziata dei Francescani osservanti, di S. Siro dei Padri Teatini. Vi hanno gran parte i fratelli Giovanni e Giovan Battista Carlone, esponenti di una pittura di radice toscana, più disegnativa, allievi come sono del Passignano. Ma il nucleo più significativo per ideazione iconografica e per qualità sono gli affreschi della cupola e dell'abside della chiesa della Nunziata, opera di Andrea Ansaldo e Giulio Benso, "pittori e prospettici", e però appoggiati sulla tradizione veneta e comunque settentrionale, tesi a costruire le immagini sostanzialmente per via di colore.

Si deve alla mariologia francescana, "Maria arca e tempio del Signore", ed alla ideazione progettuale dell'Ansaldo il grandioso concepimento iniziale di comporre in unico tempio illusivo e articolato in altezza e al livello terreno la celebrazione di Maria, così che stando sotto la cupola vediamo nel catino absidale l'*Immacolata* scendere verso terra; più alta, sopra l'altare, l'*Annunciata* benedetta dal Padre. Infine, nella cupola, l'*Assunta* accolta dalla corte paradisiaca. Il tutto composto in un *continuum* che sviluppa volta a volta, per ogni visione, una parte dell'edificio illusivo (un tempio appunto) che si apre verso il cielo. A livello terreno, di fronte, la fuga prospettica del tempio dove si abbracciano Gioacchino ed Anna per il casto concepimento, scena distrutta e ora riproposta dal dipinto di Raimondo Sirotti, e ai lati lo sviluppo dei templi della *Presentazione* e della *Disputa*. Dell'Ansaldo è l'*Assunta*, del Benso il resto; nei due templi laterali all'altar maggiore operò Giovanni Battista Carlone, che fraintese nella *Disputa* la coerenza del primo progetto, perché qui il tempio cambia orientamento e non dà sfogo come gli altri nello spazio aperto.

Le decorazioni della cupola della Nunziata è opera conclusiva dell'Ansaldo, che muore nel 1638. Egli coinvolge nella composizione anche il tamburo della cupola, figurandovi gli Apostoli volti verso Maria. Sopra è presentato un magnifico tempio a tre ordini, con nicchie, arconi traforati e lucernario che conclude la visione con il Padre Eterno sull'alto. L'*Assunta* sale al cospetto dei progenitori, dei profeti, degli eroi e delle eroine bibliche, mentre Cristo e il suo seguito le vengono incontro. Il corteo di Cristo quale si vede è di rifacimento di Gregorio De Ferrari, di restauro degli inizi del Settecento. La cupola, di grande effetto scenografico, è l'approdo di Ansaldo frescante, che si manifesta inizialmente nel 1622 con la *Gloria di S. Carlo Borromeo* nella chiesa di S. Maria della Concordia di Albissola Marina e nelle di poco

anteriori *Storie di Perseo* e *Le imprese di Ambrogio Spinola* nella villa degli Spinola di S. Pietro a Sampierdarena. Quasi saggi di prova per l'impegno della Nunziata sono gli affreschi che lo precedono con l'*Assunta*, nella cupoletta dell'oratorio in Palazzo Ayrolo-Negrone a Fontane Marose, e la decorazione dello scurolo del Santuario di N. Signora del Monte. La pittura dell'Ansaldo ha un robusto impianto ed esiti vigorosi. Di fatto esprime e mantiene saldamente due linee di forte risalto nella pittura genovese: la decorazione proposta con una complessa architettura illusiva, già avviata da Giovan Battista Castello e che troverà interprete di grande innovazione in Valerio Castello e il mantenimento del protagonismo del colore a contrasto, per stacchi che definiscono la profondità, come in Cambiaso e Tavarone.

Con la linfa della cromia seneseggiante, Ansaldo supera le tentazioni del caravaggismo quali si avvertono nelle prime tele: in S. Nicolò ed Erasmo a Voltri il *Viatico di S. Lucia*, la *Decollazione del Battista*, del 1615, della Parrocchiale di Recco, i due ovati con *Cristo sofferente* nella Consolazione a Genova. Si fa avvertito delle delicatezze penombrate dei lombardi, ad esempio nella *Pietà* dell'Accademia Ligustica e comunque nella produzione della prima maturità. L'ultimo decennio vede opere di completa luminosità del colore, ricco di inflessioni, quali la *Fuga in Egitto* della Galleria Nazionale di Arte Antica a Roma, l'*Erodiade con la testa del Battista* di Palazzo Bianco, e, sperimentato appieno l'esercizio prospettico, opere con interni monumentali permeati da luce avvolgente come a Genova il *S. Tomaso battezza i Re Magi* in S. Fede e le ante d'organo con *Storie di S. Lorenzo*, in Duomo, del 1635.

Altro "pittore prospettico" è Giulio Benso (1592-1668). Andrà confermata la tesi della sua educazione presso i lombardi se si riconoscono al suo periodo di avvio due opere sinora ritenute lombarde, e cioè la *Decollazione di S. Giovanni Battista* di Palazzo Bianco e l'*Adorazione dei Magi* della Collezione del Seminario di Savona; la prima è stata attribuita anche a Cerano. Il lombardismo è ben spiegabile se si pensa che il Benso, allievo del Paggi, trovò il primo mantenersi all'arte con l'aiuto di Gian Carlo Doria, amantissimo della pittura di Cerano e Procaccini. Le prime opere datate del Benso, del 1622, sono le tre ardesie ora conservate nel Museo di S. Agostino con *L'ingresso a Gerusalemme*, *La cena* e *La lavanda dei piedi* che mostrano appunto lo studio sui pittori detti, quasi più che sul Paggi. Non molte sono le tele dell'artista conservate in Liguria; sono in particolare a Genova e a Pieve di Teco. Ricordiamo le ante d'organo in Duomo, con *Davide e Santi Protettori*, corrispondenti a quelle dell'Ansaldo. Notevole invece il gruppo di pale d'al-

tare che con una sorta di rapporto privilegiato l'artista ha fornito alla abbazia benedettina di Weingarten presso Ravensburg, per la predilezione mostratagli del padre Gabriele Bucelin che con competenze nel campo dell'arte s'interessava al rinnovamento della basilica.

In tutte le pale si avverte l'aspirazione ai grandi spazi e al tono monumentale propria del Benso che si accompagna a una stesura di marcato impianto disegnativo. È singolare in lui come, in termini temporali ravvicinati, accentui il suo riferimento ad artisti sempre diversi. Al Procaccini nelle eleganze della *Madonna col Bimbo e Santi* del 1629; una energica ripresa dallo Strozzi è nella *Trinità* del 1631, che mostra un efficace e aereo calcolo compositivo. La *Crocifissione*, *La lapidazione di S. Stefano* e *L'ultima comunione di S. Benedetto*, del 1632, mostrano una meditata rilettura rispettivamente del Barocci, di Giulio Romano, del Paggi, con esiti però personali e capaci di un tono diverso - dall'enfasi drammatica all'accentuazione realistica - per ciascuna opera. Le due tele del 1634, il *Martirio di S. Giacomo* e *S. Sebastiano curato da Irene*, sembrano rivelare un momento di studio del Benso sulla pittura di Venezia dei grandissimi di fine Cinquecento e su quella a lui contemporanea; studio che motiverebbe anche la sorta di "tenebrismo" che vi è immesso. L'ultima tela, del 1667, *La cacciata di S. Stefano dal tempio*, chiude la serie con molto distacco di tempo e mostra precisa sintonia con i modi messi a punto negli affreschi della Nunziata al Vastato.

Qui dal 1640 attende alla decorazione ad affresco della volta sopra il presbiterio e il coro e sulla parte di fondo della parete absidale, rispettivamente con l'*Annunciazione*, la *Immacolata che scende in terra* e il perso *L'abbraccio di Gioacchino ed Anna*. Qui Benso si vale dei suggerimenti d'impianto del tutto prebarocchi di Paolo Veronese a Venezia nei dipinti con la *Vergine* ora in S. Zanipolo, scalando su più piani in altezza le strutture architettoniche illusorie e le presenze figurate, così che dal tempio reale al centro si sviluppa un continuo, scalato aprirsi e disvelarsi verso il cielo della vicenda mariana, dal concepimento dell'abside alla gloria della cupola, con Maria sempre a fronte del Padre come Immacolata, Annunziata, Assunta.

Sono tali la varietà e l'accortezza usate dal Benso anche nelle particolarità dell'architettura a rilievo e a stucco e nelle sue connessioni con gli ambienti illusivi delle scene dipinte da far porre il problema capitale ma ancora sostanzialmente irrisolto dell'origine di tale abilità quadraturistica. Ma forse, dato anche che si conosce la sua passione per la "prospettiva" studiata anche sui testi più accreditati, è forse più corretto riconoscere in lui una originale e fortis-

sima capacità di innovatore con il merito di aver messo a punto una macchina scenografica non seconda ad altre nell'età in cui si manifestava l'arte di Pietro da Cortona. Quanto alla celebrazione di Maria come "Tempio di Cristo" vi si riconosce l'apporto dottrinale dei più autorevoli mariologi francescani, impegnati a fondo contro le aborrite teorie luterane.

La sapienza quadraturistica del Benso si estrinseca anche nella sala del castello dei Grimaldi a Monaco, intorno al 1648, con la *Caduta di Fetonte* e probabilmente nelle architetture illusivie della Cappella di Palazzo Ducale a Genova, che ha le scene affrescate da Giovan Battista Carlone. Quasi una divisione di competenze, perché Giambattista (1603-1684), e prima il fratello Giovanni (1584-1631), furon lontani dall'essere "pittori e prospettici".

Furono i pittori cui toccarono le più vaste imprese di decorazione e di narrazione religiosa nella Genova del primo Seicento. Non stupisce, data la sostanza disegnativa e il modellare col chiaroscuro, plasticamente, della loro arte, che siano figli di uno scultore, certo il loro primo maestro, l'affermatissimo Taddeo Carlone. Se l'Ansaldo e il Benso sono interpreti di una innovazione compositiva e spaziale ben evidente, l'uno esaltando la vocazione per i colori a contrasto, l'altro l'esercizio quasi spericolato dell'illusività architettonica, i due Carlone attuano, nelle sequenze delle riquadrate scene che pervadono soffitti e pareti, la più sistematica, cadenzata illustrazione degli episodi evangelici che l'impegno dei Gesuiti, dei Francescani e dei Teatini vedeva come mezzo tra i più efficaci per l'istruzione religiosa; e questo con la chiara evidenza delle immagini e degli accadimenti, composti con la netta definizione dei contorni, dei rilievi, dei rapporti spaziali delle figure.

Si realizzava così conclusivamente la riforma toscana della pittura, con una lieve differenza tra i due fratelli. Erano stati sì ambedue al seguito a Firenze del Passignano, ma Giovanni, nato nel 1584, nei primissimi anni del secolo, quando il Passignano è reduce da Venezia, e quindi con maggiore attenzione coloristica. Giovanni, nato nel 1603, intorno al 1616 è stato col Passignano che ha soggiornato a lungo a Roma – lo stesso Gian Battista vi andrà – e quindi soprattutto attento alle problematiche compositive. Giovanni, inizialmente allievo del senese Sorri e formatosi nell'ultima eredità cambiasesca governata dal Paggi e da Bernardo Castello, ha un senso più disteso del colore; opera per passate sovrapposte e con contrasto tra luce e ombra, mentre il fratello tenderà a ritessere il colore, sviluppandolo per andamenti intersecati e modulati, così da perseguire in toto la tridimensionalità.

Del secondo decennio del secolo sono le opere indicative dell'affermarsi dell'arte di Giovanni; nell'ordine, ad esempio, le tele con il *Crocifisso e due Santi* della parrocchiale di Albissola Marina, la *Pentecoste* in S. Martino a Toirano, gli affreschi e la *Crocifissione* in S. Vitale a Rovio, *L'Assunzione* nella cattedrale di Ventimiglia, nonché i cicli affrescati in S. Rocco di Granarolo, in S. Maria della Cella in Sampierdarena, e nella Villa Soprani Camilla in Albaro. Col terzo decennio del secolo Giovanni è all'opera per Giovanni Battista Spinola nella Villa Spinola di S. Pietro a Sampierdarena; accanto all'Ansaldo, come lui attendendo alla celebrazione delle virtù e dei fasti della famiglia del committente. Presenta, nel salone, *Le imprese di Megollo Lerchari*, da cui lo Spinola discendeva per via materna. Mentre in città si affermano temi più moralistici con soggetti biblici, in villa sembra più continuare una scelta legata alla famiglia. Nel ciclo profano Giovanni riesce al suo massimo della vivacità narrativa e realizza nel fregio sull'alto delle pareti una balconata illusiva con *Musici che accompagnano un matrimonio*, ricco di persuasiva eleganza. Sente la suggestione dell'Ansaldo e la balconata è ancora una traccia dell'esemplarità per Genova dell'arte del Veronese. L'ultimo quinquennio della vita di Giovanni è dedicato ai grandi cicli per i Francescani (e i Lomellini) dell'Annunziata, per i Gesuiti (e i Pallavicino) della Chiesa del Gesù e, col 1631, per i Teatini della Chiesa di S. Antonio Abate, a Milano, impresa che lascia incompiuta e che porta a compimento il fratello che del resto era già stato sempre più suo collaboratore nelle altre due chiese. Per la differenza d'età ne era il maggior discepolo.

Giovanni negli affreschi del Gesù inizialmente assiepa i personaggi tendenzialmente a fronte, ma progressivamente realizza sempre maggiore scioltezza nel disporli in profondità e dare respiro agli spazi. La *Gloria del Nome di Cristo* decora la cupola con una visione unitaria certo di importanza per l'ambiente genovese, ma non giunge a un reale effetto di sott'insù. Nella impaginazione delle volte si attiene alle scene riquadrate, con veduta frontale, usando di altre piccole scene o figure di contorno per coprire le superfici marginali. Per la scelta iconografica può aver un senso notare che nei tre cicli vengono tralasciate le scene della *Natività* e della *Crocifissione*, gli episodi più umili o dolorosi della vicenda cristologica, tanto da convincere che si intendesse celebrare il momento più glorioso e trionfante del messaggio cristiano.

Nel Gesù l'opera di Giovanni va dall'*Adorazione dei Magi* nella testata al *Cristo Giudice* sopra l'ingresso. Al Vastato i transetti ne vedono *L'Ascensione* e *La Pentecoste*. Nella navata centrale inizia Giovanni Carlone

con l'*Adorazione dei Magi* e compie altre due scene; le ultime tre sono concluse da Giovanni Battista, e vanno dalla *Resurrezione* alla *Incoronazione della Vergine*. A Milano il tema è la celebrazione della Croce: *L'Apparizione a Costantino*, *Il rinvenimento*, *La Croce riportata a Gerusalemme* nella navata e, nell'incrocio col transetto, il *Trionfo della Croce* che conclude il destino degli uomini esemplificato dagli episodi biblici circostanti.

A continuare le vastissime imprese della decorazione ad affresco delle chiese degli ordini, Giovanni Battista Carlone eredita il quasi monopolio del fratello; gli era più giovane di diciannove anni ed ebbe lunga vita e un'enorme produzione, anche di quadri.

Giovanni Battista conclude a Milano, in S. Antonio, la campata verso l'ingresso e la controfacciata; più tardi le coperture delle tre campate della navata e delle navatelle verso la facciata della chiesa al Vastato. Nel corso della vita ne ornerà di affreschi e tele almeno cinque cappelle, oltre che concluderne gli affreschi del presbiterio, con alle pareti *La Presentazione di Gesù e La Disputa nel tempio*. Nella chiesa del Gesù, dove aveva affiancato il fratello, interviene nei sottarchi tra navata e navatelle e nei peducci della cupola. Con interventi scalati dal 1646 fino ad oltre i settant'anni affresca tutte le coperture della chiesa di S. Siro, dei Teatini, comprese le ultime due voltine della navatella sinistra e l'ultima della destra. Degli altri interventi ad affresco, talvolta accompagnati dalle tele, ricorderemo, del 1644 le *Storie del Santo* nell'abside della Chiesa di S. Giovanni Battista a Chiavari, del 1653 il *Giudizio* nell'Oratorio dei Bianchi di Gavi Ligure, del 1655 la *Gloria della Vergine coi Santi Protettori* e alle pareti le *Scene della storia di Genova*, nella cappella di Palazzo Ducale. Negli anni quaranta, nella chiesa della Certosa di Pavia, decora interamente la cappella di S. Giovanni Battista, e nel 1660 affresca la cappella di S. Caterina da Siena.

Giovanni Battista, che è stato da giovane a Roma, e anche nel 1643 operando a fianco di Pietro da Cortona, a Genova vedrà le realizzazioni di Valerio Castello e Domenico Piola e nel suo lavoro avrà accanto per le architetture illusorie eccellenti artisti quali con probabilità il Benso nella Cappella Ducale, e il bolognese Paolo Brozzi che dal 1658 dipinge un suggestivo apparato per la volta della navata di S. Siro che ha le sue *Storie di S. Pietro*. Eppure Giovanni Battista non sarà mai tentato da una impaginazione delle scene pienamente "di sott'insù"; la sua vocazione di narratore tutta si risolve nel sistema del "quadro riportato". Però in S. Siro mutua il rapporto scenografico tra abside e cupola quale si era realizzato alla Nunziata. Nella *Gloria di S. Siro* della scena absidale

il Santo è volto alla contemplazione e all'adorazione della *Croce che trionfa* fra i cori celesti della cupola. Realizzata nel 1664 raccorda così il tema della antica dedicazione della chiesa con l'oggetto di culto particolare dei Teatini.

L'educazione di Giovanni Battista Carlone si muove tra l'esempio condizionante del fratello, il determinante orientamento disegnativo e narrativo del Passignano a Firenze e nell'ambito tanto linguisticamente affine che si costituisce in Genova con Jan Roos, Fiasella, Giovanni Andrea De Ferrari. Di seguito Giovanni Battista non mancherà di raccogliere spunti figurali da Giovanni Battista Castiglione. Si è cercato di individuare tra le prime tele di Giovanni Battista Carlone l'*Isacco benedice Giacobbe* dell'Accademia Albertina di Torino e le due *Storie di Tobiolo* in Palazzo Bianco. Le sue prime opere datate sono a Lugano, terra d'origine, nella Cattedrale, con la *Vergine e i Santi Lorenzo e Rocco* (e il S. Rocco è compiuto da altro pittore) e a Genova, nell'Oratorio di S. Giacomo della Marina, con *S. Giacomo che apre le porte di Coimbra*, ambedue del 1632, se è esatta la lettura della data del S. Giacomo. In tutte si manifestano la marcata espressività dei personaggi, l'evidenza narrativa, la vivezza del colore che caratterizzerà la sua pittura.

Ancora da censire sono le innumerevoli tele uscite dalla bottega di Giovanni Battista, indubbiamente molto organizzata, come lo furono i suoi cantieri per l'affresco; i ventiquattro figli chiedevan molte risorse. Le variazioni di qualità sono numerose e contigue, spesso condizionate dalla destinazione dei dipinti. Col settimo decennio del secolo, l'energia inventiva e di stesura, ma non la produzione, vengono progressivamente a diminuire.

Un'attenzione particolare merita un'impresa pittorica di cui Giovanni Battista fu il conclusivo protagonista; quella del salotto e della galleria di Palazzo Ayrolo-Negrone in Piazza Fontane Marose, perché l'affresco qui non rimane nell'ambito della celebrazione familiare, civile, moraleggiante o religiosa, ma prende funzione di vero e proprio manifesto di un programma politico, assumendo strutture e tematiche dalle più recenti e importanti imprese pittoriche attuate a Firenze e a Roma. Committente del ciclo è Agostino Ayrolo (1622-1657), nobile della fazione politica detta "dei giovani", fazione contrapposta ai "vecchi". Nel secondo quarto del secolo con il progressivo prevalere francese sulla Spagna la nobiltà vede una divisione tra antiche propensioni e nuove affermazioni di autonomia. È il tempo delle iniziative quali le nuove mura, il molo nuovo, e della dichiarazione di regalità di Genova. Accompagnata da una abbondante letteratura pubblicistica la fazione dei "giovani" reclama un rinnovamento della gestione e del senso dello stato e richiede che la repubblica ari-

stocratica riaffermi la potenza sul mare, anche contro i turchi, e favorisca il riattivarsi dei traffici e dei commerci marittimi a fronte delle rendite finanziarie e fondiari. Dal 1638 al 1656 vengono costituite diverse compagnie marittime anche per i commerci extra mediterranei. L'Ayrolò, tra i più ricchi di Genova, accanto ai Giustiniani e ai Balbi è parte attiva.

Nel 1642 si stabilisce in Genova, provenendo da Napoli, il pittore savonese, allievo a Roma del Cortona Giovan Maria Bottalla. L'anno prima Ferdinando II Medici ha fatto iniziare al Cortona la decorazione delle sale di Palazzo Pitti con il tema delle qualità del Principe in rapporto con gli dei planetari. Il salotto e la galleria Ayrolò han protagonisti rispettivamente Apollo e Giove, il primo a significare l'affermazione della civiltà urbana, la galleria il fecondo e giusto reggimento dello stato, e i lavori sono iniziati appunto dal Bottalla. Forse i progetti dell'Ayrolò investivano l'intera serie degli dei planetari. Il Bottalla muore nel 1644 e realizza il fregio di satiri che circonda *Apollo che scortica Marsia*, la vittoria delle arti sulla rozzezza, e parte delle figure nelle lunette che simboleggiano l'evoluzione umana. La scena centrale viene fatta, o rifatta, dall'Assereto, che completa le lunette e sulle pareti raffigura una città sul mare che è ovvio intendere che rappresenti Genova. Nel 1651-1654 Pietro da Cortona affresca la Galleria di palazzo Pamphili in piazza Navona, su commissione di Papa Innocenzo X, e i soggetti sono Giove, Giunone e Venere che regolano i destini di Enea. Sono i soggetti del soffitto della Galleria Ayrolò; Giove giusto e il destino di Enea sono visti alla base del giusto reggimento del potere politico. Val la pena di richiamare che anche nel salone con *Giove* della Villa del Principe a Genova Giove ed Enea hanno senso analogo, e ricordare il parallelismo spesso affermato tra Genova e Roma.

Nello specifico nella galleria Ayrolò viene propugnato il destino marinaro di Genova. Nelle quadrature i satiri terrestri del salotto sono sostituiti da tritoni e naiadi, creature marine. Nelle lunette grandi ci son le virtù femminili che accompagnano il retto vivere civile, nei pennacchi son rappresentati putti con i simboli delle qualità del buon governo. Nelle piccole lunette della parete delle finestre i putti hanno oggetti e simboli propri della navigazione e la parete di fondo, sotto gli emblemata in cui viene richiamato il programma (*Scio cui credidi*) una statua indica una dea con il remo e l'altra indica col braccio proteso il mare solcato da navi, recuperabile centro della politica e dell'economia genovese. Le scene figurate da Cornelio De Wael e compagni, come viste dalla galleria mostrano a conferma scene di vita agreste, di giardino, di cantiere navale e una conclusiva battaglia navale tra turchi e genovesi, ovviamente vincitori.

La galleria Ayrolo-Negrone, forse la più notevole opera di Giovanni Battista per qualità e stato di conservazione, fu affidata probabilmente al pittore per la sua frequentazione romana col Cortona. La critica ha proposto una datazione intorno al 1650; proponiamo una lieve posticipazione pensando che sia stata iniziata dopo la Galleria Pamphili. Giovanni Battista, forse aiutato da un pittore “prospettico”, realizza un sapiente e dinamico equilibrio compositivo, proponendo le figure, con veduta frontale ma con andamenti intersecati, mosse contro il libero cielo o ritmate dall’architettura in una organica e luminosa sequenza. Aiuta il colore, e il fatto che siano conservati appieno i corrimenti, le ripassature, i tratteggi a secco con tinte forti e vive che il Carlone dava sulla coloritura di fondo. Qui si avverte il compiersi di quel versante disegnativo notato nella pittura genovese tra Cinque e Seicento e qui il disegno si costruisce e si risolve pienamente col colore.

Gli anni dal 1620 alla metà del secolo sono fervidissimi. Vedono figure protagoniste della pittura genovese, Bernardo Strozzi, geniale e insofferente di subordinazioni istituzionali e funzionali e che però lascia presto Genova per Venezia, dove sarà pure protagonista, innervandovi ed affinandovi l’elaborazione del suo linguaggio, tanto innovativo nella scrittura quanto capace del recupero della gloriosa tradizione locale, e la figura del Fiasella, all’opposto sapiente interprete delle esigenze della classe al potere, dando piena e regolata forma ai convergenti interessi della nobiltà laica e della dirigenza ecclesiastica. Accanto operano i grandi decoratori, cui fu più specifico il settore dell’affresco, con cui diedero veste totale alle grandi chiese e immagine persuasiva alle verità e alle dottrine della Riforma cattolica, continuando sotto il suo influsso la decorazione di palazzi e ville; con un linguaggio più tradizionale, Giovanni e Giovan Battista Carlone, con un’efficace ricerca per gli effetti dello spazio prospettico ed illusivo Andrea Ansaldo e Giulio Benso. Ma ancora, accanto a questi prendon campo diversi pittori cui fu più consentaneo l’uso della tela e dell’olio per una fruizione più immediata e diretta delle immagini e che dan voce al gusto e alle scelte degli ambienti più colti e riservati. Abbiamo così il caravaggismo del tutto personale e con notazioni ironiche di Luciano Borzone, l’amabile e sentimentale narrare di Andrea De Ferrari, la tesa, lucidissima drammaticità di Gioacchino Assereto, la pittura religiosa di Orazio De Ferrari che con la chiara tessitura delle immagini e l’evidenziazione psicologica più tende al coinvolgimento popolare.

In questa cerchia di pittori, memore delle teorie e del comportamento di Giovan Battista Paggi, ma anche delle frequentazioni e dei propositi di Bernardo Castello, è palese l’ambizione alla “Nobiltà” della pittura perché

sia riconosciuta la natura intellettuale della propria attività. L'amicizia e i rapporti epistolari con i letterati, addirittura l'esercizio letterario, la predilezione e anche l'esercizio della musica sono frequenti; in tutti si avverte una forte e colta attenzione alle scelte iconografiche e compositive.

La conoscenza del caravaggismo, tipologico e di lume, è fondamentale per la pittura di tutti e dà luogo a una indiscutibile vena di rappresentazione naturalistica e ai frequenti accenti sugli oggetti del vivere. Però il tutto è mediato da una sottolineatura della funzione comunicativa della pittura con quasi un grado d'intesa con lo spettatore. Rimane significativo il contemporaneo ampio sviluppo dei generi, che presumono predilezioni di gusto e preordinate angolazioni. L'apice di questa pittura "intellettualistica" è non per nulla costituito dalla pittura di Giovanni Benedetto Castiglione. Per i modi esecutivi e nel repertorio figurale si costituisce una forte contiguità di linguaggio; i due poli ne sono il caravaggismo e i grandi fiamminghi. I fiamminghi garantiscono il mantenimento della grande tradizione genovese dell'attenzione al colore. Borzone muove da Paggi, Assereto prosegue la elaborazione strozzesca della pasta del colore fino ad aspetti di scomposizione cromatica, l'esercizio su Van Dyck è evidente nelle raffinatezze di tocchi e velature di Giovanni Andrea De Ferrari, ed Orazio subito subordina il risaltato colorismo del maestro Andrea Ansaldo alla fusa unità di atmosfera e luce di Van Dyck. Per questa comunanza linguistica, che coinvolge in molta parte anche Fiasella e G.B. Carlone particolarmente nella pittura su tela, è molto perigliosa la definizione attributiva dei ritratti, che ora sempre più numerosi emergono alla conoscenza critica. Conviene ogni cautela ed accettare un nome solo quando la qualità di un'opera sia esplicitamente al pieno livello e con le fondamentali inflessioni del pittore indicato.

Parlando di Luciano Borzone (1590-1645) converrà innanzitutto indicare la specificità tecnica della sua pittura. Fondamento della sua educazione dovettero essere il venetismo mutuato dal maestro Cesare Corte, il rapporto col Paggi, con la sua atmosfera densa di riflessi e di controluce, l'appoggio sui lombardi, conosciuti bene in un soggiorno a Milano nel 1614 al seguito di Gian Carlo Doria come consulente, che si avverte nella meditata espressività delle opere iniziali. La pittura del Borzone si caratterizza per il suo proporre le figure come ritagliate da un contorno che le stacca tra loro e con lo sfondo e che determina per ciascuna un proprio campo cromatico. Il loro modellato avviene non tanto con la pasta del colore, in genere molto sottile, ma con velature quasi a vernice, che creano penombre se intrise di scuro e risalti chiarissimi all'inverso. Un tecnica opposta al cara-

vaggismo, che lavora per sovrapposizione d'impasto e se mai più veneteggiante, anche se è imprescindibile la lezione caravaggesca sul reale, visto però con intellettuale distacco. Né manca lo spazio vuoto caravaggesco con la profondità esemplata sull'Ansaldo e qui ricavata nel contrasto di zone d'ombra e di luce o nei barbagli di luce sull'ombra.

Nella pittura religiosa, sempre di sincera e meditata partecipazione, possiamo seguire l'evolversi del suo stile, dal veronesiano *Battesimo di Gesù* di Palazzo Bianco, del 1620 circa, alla *Vergine e S. Bernardo* della chiesa di S. Gerolamo di Quarto, del 1629 o appena dopo. Tra le opere della maturità la *Maddalena ai piedi del Cristo* in S. Rocco a Genova, l'*Adorazione dei Pastori* della Pinacoteca di Savona, l'*Ecce Homo* in collezione privata genovese datato 1637, il *Martirio di S. Barbara* del 1643 nella Parrocchiale di Loano fino alla *Adorazione dei Pastori* nella chiesa della Nunziata attendendo alla quale il Borzone muore cadendo dall'impalcatura, nel 1645. Sulla base genovese egli accompagna l'esplicito rimeditare Tiziano e Tintoretto con l'avvicinamento nel comporre e nel luminismo a caravaggeschi quali Manfredi e Valentin.

Luciano Borzone è pittore colto, fa disegni per frontespizi incisi, è poeta dialettale e musico anche teorico, è amico del Chiabrera e del Marino. Vale la pena di notare una particolare inflessione nella sua pittura profana, che vedremmo bene in sintonia con la moda della pittura "alla giorgionesca" e che ha una vena scherzosa ed ironica. Giustamente è stato segnalato il gusto teatrale di opere quali il *Banchetto di Rosmunda* apparso alla mostra *Genova nell'età barocca* del 1992, dove il protervo Alboino costringe a bere dal teschio del padre la sgomenta Rosmunda che ha accanto un esterrefatto musico che sospende gli accordi. È stata vista una non molto velata allusione all'"Amor che già trionfa armato" nell'impugnatura dello spadone retto da un putto nel *Tancredi che incontra Clorinda* apparso invece alla mostra *Genova tempu fà* a Monaco-Montecarlo nel 1997. È una interpretazione non conformista della Gerusalemme Liberata, e traccia del versante più colto, intellettualistico, della pittura a Genova seicentesca. In diversi dipinti del Borzone si è tentato di veder rappresentate scene della storia biblica; più semplice e immediato vedervi scene di vita quali rappresentazioni del *Vecchio beffato* o dell'*Amore a prezzo*, rese con occhio tra moralistico e divertito. Le fonti ci han tramandato con evidenza a proposito del Borzone che egli e la sua scuola siano stati eccellenti nella produzione ritrattistica. Certo del suo ambito – ma esitando circa l'autografia del Borzone per la stesura definitiva di una realtà micrograficamente fermata – è l'eccellente dipinto col *Suonatore di chitarrone* di Palazzo Bianco. È vero che il Borzone ha opere nel bergamasco, in Val Brembana, am-

biente cui s'accosta la poetica implicita nel dipinto, ma esso rimane per ora un *unicum* tra i diversi suoi ritratti che vanno progressivamente rivelandosi nelle collezioni private. In essi il Borzone, che sembra partire dalla emulazione degli splendori vandyichiani nell'*Armato con lancia spezzata* della mostra di *Genova nell'età barocca* del 1992 sempre più accentua l'attenzione sulla individuazione sentimentale del volto, illuminato con in sottotono le altre notazioni; il che è in sostanza lo schema tintorettesco.

In accordo con la questione della "Nobiltà" della pittura, di Giovanni Andrea De Ferrari (1598 c.-1669) il Soprani dice che, "col portamento di sua persona, non meno che con li pennelli intese illustrare e far risplendere la professione al maggior segno". Gentiluomo e religioso, sembra non aver atteso ai cantieri dell'affresco e aver dipinto solo pale d'altare e storie bibliche e di santi. Non sappiamo di sue uscite da Genova anche se qualche consonanza con il napoletano Andrea Vaccaro e con gli spagnoli Velasquez e Murillo posson far pensare a viaggi durante la maturità.

L'ambiente cittadino gli è prodigo di maestri e risorse. Apprende da Bernardo Castello e poi dallo Strozzi, presso il quale appresta il linguaggio da cui muove; Gentileschi e Vouet gli consentono di rielaborare il caravaggismo e Van Dyck e gli altri fiamminghi di rimitare insieme le stesure del colore e le strutture della rappresentazione. Parallelo nel percorso figurativo gli è Fiasella e di suggestione invece per certi sommovimenti e marcature del linguaggio l'appena più giovane Assereto. Si posson forse indicare dei veri e propri periodi nella sua arte. Fino al 1630 è il periodo di palese ricerca, con alla base la pennellata fratta ricavata dallo Strozzi e variegazioni del luminismo ricavato dai caravaggeschi. La più parte degli anni trenta mettono a punto la sua tecnica narrativa piana e suasiva, in cui più che i termini del naturalismo sembrano evidenziarsi gli elementi per una tramatura sentimentale di consaputo abbandono alle vicende del vivere. Emerge l'avvio di quello che sarà anche più proprio del Castiglione, e cioè l'accorgimento di comporre attraverso figure, specie donne e fanciulli che stanno sul proscenio dove risaltano, e dipingere sulla lontananza gli avvenimenti della tematica narrata filtrati attraverso le prime figure. Nel periodo appresta quel perfezionamento tecnico e formale che senza avere slancio innovativo ha però enormi qualità implicite: la liquida e splendente diafanità della materia pittorica accompagna il fluire del percorso sentimentale; il piacere della rappresentazione trova supporto nel proporsi delle immagini nel gioco delle velature.

Poi, fino alla metà del secolo, il colore si fa più acceso, con la pennellata più evidenziata e corsiva, più segnate le cadenze del narrare. Vi è un forte pa-

rallelismo col Fiasella e qualche desunzione dall'Assereto nell'evidenziare la drammaticità e nel far sorgere i gesti dal grumo delle figure. Dopo il 1650 la sua pittura, sempre di grande finezza coloristica quando è intatta l'ultima superficie, si fa più riposata e quasi di recupero tradizionalista se non fosse che in qualche tela sembra muovere le persone, forse sullo stimolo dell'allievo Valerio Castello, con un dinamismo di aggiornato barocco.

Come esempi di quanto si è detto ricorderemo la *Nascita di Maria* nella chiesa del Rimedio a Genova del 1616, e le piccole *Storie di Maria* del 1619 nella Chiesa delle Monache di S. Giuseppe, pure a Genova. Seguono molte opere datate come la *Predica di S. Tommaso* in S. Fede la Nuova a Genova e a Montoggio, del 1628, l'*Elemosina di S. Antonino*. Apre il periodo di più felice colorismo l'*Agar e l'angelo* della Galleria Corsini a Roma, l'*Adorazione dei Pastori* dell'Accademia Ligustica, dalla dorata atmosfera pulviscolare; del 1632 è la *Natività della Vergine* in S. Ambrogio di Voltri, tra i primi tra quelli dove inverte le parti, mettendo in primissimo piano la servetta col cuscino e la brocca. Del 1634 è la lunetta col *Miracolo di S. Brigida* dell'Accademia Ligustica, dove Giovanni Andrea mostra all'apice la capacità di coinvolgere gli spunti del naturalismo con ambiente, oggetti, persone, sguardi in una successione che evidenzia appieno la permeazione sentimentale e il tempo narrativo. Di questo periodo sono le *Storie di Giuseppe* della Galleria Corsini di Roma e della Galleria Nazionale di Parma, che ha pure un'*Ebbrezza di Noè*, e, all'Accademia Ligustica, la *Famiglia di Giacobbe*. Vi è esplicito lo studio del Bassano; Giovanni Andrea molto mostra di aver studiato i veneti del '500, tanto presenti nelle sale della nobiltà genovese.

Della fitta produzione di Giovanni Andrea, che dopo la fine degli anni trenta non reca più date inscritte, converrà ancora ricordare la *Vocazione di Pietro e Andrea* della chiesa di S. Maria della Pace a Piacenza, datata sul retro 1650, significativa perché avvia il periodo ultimo, esemplificato anche dalla tela di Voghera, nella chiesa di S. Giuseppe, con *La Vergine e i SS. Bovo e Antonio*, notevole per la lettura offerta dallo stato di conservazione, e dall'*Abramo e i tre angeli* dell'Art Museum di St. Louis, che mostra qualche stimolo ricavato dall'allievo Valerio Castello.

Ad indicare una scelta di preferenza nell'orientamento proprio e dei committenti nella pittura di Gioacchino Assereto (1600-1650) vale il fatto che, a una ricognizione molto approssimativa, dati per 150 i dipinti noti dell'Assereto, le pale d'altare appaiono essere intorno a cinque, una decina gli abbozzi per tele di similare destinazione, e tutte queste degli anni giovanili,

cioè dal 1620 al '30. I dipinti religiosi con personaggi del Vangelo e Santi appaiono una cinquantina, altrettanti i dipinti con tema biblico, una ventina quelli con scene di mitologia o di storia, e infine pochi ritratti. Il Soprani tramanda che nel periodo iniziale l'Assereto ha dipinto per una decina di oratori. Il Soprani ricorda anche la sua scarsa propensione ad avvicinare i potenti; per gli affreschi i suoi committenti noti, tra i più ricchi in Genova, sono l'Agostino Ayrolo del Palazzo in Piazza Fontane Marose, del partito dei "giovani", riformatore e "navalista", nel cui ambiente anche dovettero nascere due dipinti di collezione privata resi noti nel 1997 illustranti i *Genovesi alle crociate* e poi Giovan Francesco Granello, popolare ascritto alla nobiltà nel 1547, che in quell'anno gli fa dipingere sulla facciata del suo palazzo accanto alla Cattedrale l'*Incoronazione della Vergine* – un tema ben significativo – ora perduta. "Navalisti" erano anche i Lomellini, finanziatori della chiesa della Nunziata, dove pure è intervenuto l'Assereto quasi sicuramente prima del 1630. Se è prematuro trarre opinioni circa le convinzioni e i rapporti sociali dell'Assereto pare però di poter dire, dati gli sviluppi del suo lavoro, che egli tendesse ad essere, più che pittore della celebrazione e della persuasione, religiosa o nobiliare che fosse, pittore di "storia", colto e, dopo le prime prove per l'ambiente degli oratori, per loro natura di varia composizione – eran luogo di compensazione sociale – autore di dipinti apprezzati appunto per la finezza tecnica e l'intensità espressiva, l'equivalente della poesia, presso un pubblico capace di intendere nella rappresentazione la tensione drammatica, le notazioni dal naturale, le inflessioni del sentimento.

Tra la pala con *La Pietà e due Santi* nella Pieve di S. Siro a Montale di Levanto, datata 1620 e quella con *S. Giovanni Battista* della Parrocchiale di Recco, datata 1626 come la tela con i *Santi Cosma e Damiano* nella chiesa dei Santi a Genova, trovan posto nell'attività degli inizi dell'Assereto una serie di abbozzi, forse per opere mai compiute, che mostrano appieno l'esempio di quei "capricciosi pensieri" che gli accredita il Soprani, davvero fervidi di fantasia, ricchi di moto e di ricerca spaziale, in cui l'artista mette a prova in una tesa commistione gli apprendimenti dai suoi maestri, prima il Borzone e poi l'Ansaldo, lo studio dei lombardi e dei recenti raggiungimenti dello Strozzi. Da ciascuno riesce a ricavare qualcosa degli accenti più specifici e li compone nell'incisività del segno e nell'evidenza del momento drammatico che saranno suoi propri. Già la pala di Recco mostra rispetto a questi una decantata dimensione nello spazio slargato e aperto sull'alto, dove i santi colloquiano alterni col cielo e col fedele, e nella stesura più morbida, ad asprezze più ribassate. Altri dipinti però, quali *Alessandro e Diogene* dei Musei di Berlino e *L'angelo*

custode del City Museum di Birmingham, mostrano di più un luminoso e ritagliato colore derivato dall'Ansaldo, il cui magistero appare ancora nell'Assereto in prossimità dei trent'anni, quando attende agli affreschi delle voltine ultime verso l'altare delle navatelle della Nunziata, con *Davide e Abimelech* e *S. Pietro risana lo storpio*. Qui la tradizione cambiasca del colore si compone con la tensione espressiva degli atti e dei volti osservata nei lombardi, mentre il paesaggio urbano o di rovine, di eredità ansaldiana ma reso più fitto da quasi raddensate memorie, propone quel disporsi a cuneo del concorrere delle figure verso lo spettatore che fa tanta parte del coinvolgimento di questo in tutta la pittura dell'Assereto.

Il decennio fino al 1639, anno del viaggio a Roma, dovette essere per l'Assereto un periodo di intensa sperimentazione sul colore e sul comporre esercitata sul raffronto condotto in profondità con quanto disponeva della cultura pittorica cittadina. Per il colore ne sono esempi la *Circoncisione* di Brera, e il *S. Francesco con l'Angelo musico* di Palazzo Bianco, in cui l'Assereto fa più liquida e corsiva la stesura pittorica e vibrato il colore con interne variegazioni. Un esercizio che tiene d'occhio le realizzazioni dello Strozzi e del coetaneo Giovanni Andrea De Ferrari e che gli fa avvicinare la pittura di Van Dyck. Il *San Francesco* poi rivela appieno le meditazioni sul Cerano e la ricerca del pittore di dare nelle carni, nei volti la baluginante trascrizione dei moti dell'animo.

Il *San Francesco con l'angelo musico* della Collezione Cassa di Risparmio di Genova che ha per data di incerta lettura il 1636 e che è comunque di quel giro d'anni avvia i modi dell'artista con una maggior consistenza delle immagini e col loro proporsi come emergenti da un grumo in cui ciascuna ha una parte dell'azione raddensata. Avvia anche la sperimentazione dell'Assereto sulla pasta cromatica, che tende a comporre l'esito ottico più sulla tela, frammischiando i filamenti del colore, che non sulla tavolozza. Sarà la risorsa per ottenere una luce sempre inquieta, quasi a bagliori, di sostanza quasi indefinibile. Van Dyck, e in una certa misura anche Rubens, valgono per l'Assereto soprattutto per una soluzione più atmosferica e monumentale della propria pittura. Il *Cristo deriso* di Palazzo Bianco testimonia questo, anche nella sua accentuazione un po' enfatica. Inizia quel processo di intersecazione e compressione dei personaggi che troviamo anche nel *Martirio di S. Bartolomeo* dell'Accademia Ligustica. L'esito drammatico giunge folgorante e depurato nella robustezza delle forme e nella elaborazione ormai magistrale del colore. La scena quasi si presenta tangibile, come fosse una macchina processionale, all'esperienza dello spettatore.

Nel 1639 l'Assereto si reca a Roma. È l'anno in cui il Cortona concludeva la volta famosa di Palazzo Barberini. Il Soprani dice che l'Assereto "benché visitasse quasi tutte le stanze dei pittori" non vi si presentò come tale, mentre trovò conferme nelle qualità del proprio lavoro. Il cortonismo in Assereto fa poi capolino con l'*Apollo e Marsia* in Palazzo Ayrolo, probabilmente per influsso del Bottalla; a Roma più attentamente l'Assereto riguarda i caravaggeschi, quali Valentin o Stomer, più consentanei per le scene mosse e gli effetti di luce. Dallo Stomer trae l'impianto a bagliori e in controluce del *Catone suicida* di Palazzo Bianco. Di seguito tralascerà i controluce e l'indefinitezza della fonte renderà l'ombra inquieta e mutevole; espressioni e gesti sembreranno come illuminati da una luce interna. Così è nelle due redazioni del *Servio Tullio bambino con i capelli in fiamme* di Palazzo Bianco e della Collezione della Cassa di Risparmio, che paiono quasi un tramato di sole espressioni e di gesti; così nel *Ritrovamento della tazza di Beniamino* dei Cappuccini di Voltaggio, dove la scena tumultuosa dà un apice non della realtà, ma della rappresentazione della drammaticità della realtà e la componente emotiva trova risalto e insieme viene consegnata con distacco dalla sottolineatura della componente materica, tutta tramata e vibrante della stesura.

Di altro tono *La vendita della primogenitura* di Palazzo Bianco, dove il caravaggismo diventa occasione per segnare la permanenza degli oggetti del quotidiano e del tramutarsi inquieto del vivere delle persone. Della componente tragica di questo, anche se simboleggia l'affermarsi della cultura sul vivere rustico, è la rappresentazione dell'*Apollo che scortica Marsia* affrescato nel salotto di Palazzo Ayrolo, la cui decorazione non fu compiuta da Giovan Maria Bottalla per l'incalzare della malattia.

Della decorazione della Galleria e del Palazzo e delle implicanze politiche della intera tematica che probabilmente doveva investire anche altre sale nell'intenzione dell'Ayrolo abbiamo detto a proposito di Giovanni Battista Carbone. Il primo artista cui si rivolge l'Ayrolo è però Giovan Maria Bottalla (1613-1644). Savonese, approda a Genova nel 1642 dopo esser stato tra gli aiuti a Roma di Pietro da Cortona ed aver operato a Napoli, dove, nella Certosa di S. Martino, ha lasciato lo studiolo del priore decorato ad affresco con fauni e putti che sono un palese precedente dell'intervento in Palazzo Ayrolo.

Nei dipinti romani il Bottalla sembra traguardare il cortonismo in una certa misura su Poussin e su Simon Vouet; lo stesso a Napoli, però a proposito del Lanfranco. Pittore di slancio, denso di cultura e capace di impianti vigorosi, giustamente l'Ayrolo, certo informato della situazione romana, lo



Figura 10 - Gioacchino Assereto, *Apollo scortica Marsia* (affresco). Genova, palazzo Ayrolo Negrone, piazza Fontane Marose.

chiama a Genova quasi per dare qui avvio al gusto figurativo più propriamente barocco; ed è vero che quanto realizzato dal Bottalla in Palazzo Ayrolo dovette essere riferimento e stimolo imprescindibile per Valerio Castello, Domenico Piola e Gregorio De Ferrari.

Un abbozzo dell'*Apollo che scortica Marsia* proposto al committente dal Bottalla per il soffitto del salotto è probabilmente la tela di collezione della Cassa di Risparmio; dell'artista abbiamo anche un robusto *Deucalione e Pirra* del Museo Nazionale di Rio de Janeiro, visto dal Soprani a suo tempo nella casa del pittore. Di fatto di Bottalla in palazzo Ayrolo è rimasto il fregio con *Fauni e putti* sui pennacchi e gli *Dei* della più parte delle lunette; qui Bottalla nel rincalzare pressoché danzante dell'intrecciata sequenza delle immagini e nel saporoso alternare ombre e luci sulle carni si manifesta capace interprete del barocco nell'accezione più consueta.

Anche dell'*Apollo che scortica Marsia* dell'Assereto è noto l'abbozzo, apparso in varie mostre. Varrà notare come Assereto concepisce la progettazione ad abbozzo come messa a punto dell'invenzione, della spazialità e del lume e non del colore, tanto che l'abbozzo appare come un affocato monocromo. Sull'affresco, invece, aereo e luminosissimo, ogni correr del pennello ha una diversa intonazione; tratti, guizzi, filamenti propongono le figure e ciascuno di questi ha un colore che fa risaltare il vicino; quando si sovrappongono non se ne perde il tono. A tratti Assereto sembra giungere a realizzare un pittura ad affresco con caratteri di trasparenza, mentre l'ombra è accennata dove si fa più tramato il colore. Qui con una tecnica molto specifica Assereto si sintonizza sul barocco portato avanti dal Cortona, con uno spazio aperto e ricco di contrasti, le figure che si librano quasi sospese e una regia del tragico estremamente consapevole, con l'evidenza dell'efferatezza resa senza retorica. Alle pareti della sala sorprendono i paesaggi urbani e marini dell'Assereto, che vi traspone l'esperienza di Genova e del suo golfo nei loro aspetti individuanti, come sorpresi in una luce tersa ma sommosa dai mutamenti atmosferici.

Dell'ultimo Assereto stupisce la sintesi culturale raggiunta; opere come la *Cena in Emmaus* già in Collezione Mowinckel a Genova, il *Giobbe deriso* nel Museo di Budapest, *S. Agostino e S. Monica* dell'Institute of Arts di Minneapolis, la *Morte di S. Giuseppe* della Collezione della Cassa di Risparmio di Genova propongono insieme il recupero dello spazio più direttamente caravaggesco e la più sciolta energia affermatasi col barocco, in un equilibrio estremo tra amore del reale e strumento linguistico, che distilla tra le cose, i gesti, le espressioni il correre più interno delle sensazioni e dei rapporti tra gli uomini.

Ancora problematica è la definizione dell'Assereto ritrattista. Un genere certamente consono alla sua arte ma nella pratica realizzazione, per quanto si sa, alieno al suo carattere. Il ritratto del presunto *Stefano Paggi*, molto ansaldiano, apparso alla Mostra *L'età di Rubens* del 2004, ad esempio, gli è riferito con una data tarda che lascia perplessi.

Se Assereto si orientò verso un pubblico scelto, e questo non favorì la diffusione della sua fama e invece determinò un vero seguito di copisti e imitatori, Orazio de Ferrari (1606-1657) fu artista molto amato dai parroci e comunque dagli ecclesiastici e le sue pale sono molto numerose nelle chiese della Liguria. Di Orazio non è chiarissimo il periodo giovanile. Di lui ventiquattrenne è noto il *Martirio di S. Sebastiano* in S. Nicolò ed Erasmo a Voltri, dove risiedeva. Mostra il suo apprendistato presso Andrea Ansaldo e le sue propensioni per un naturalismo che passa attraverso le più diverse esperienze culturali pervenute a Genova. Possiamo prendere come significativi i piccoli dipinti di Palazzo Bianco con *l'Ingresso a Gerusalemme* e *La Caduta sotto la Croce*, già attribuiti al Cappuccino, ma che invece, con le tipologie di Orazio, mostrano il mantenersi delle accensioni luminose dell'Ansaldo, il proporsi del trattamento filamentoso della pasta pittorica vista nello Strozzi e certe suggestioni drammatiche di influsso asseretiano. È l'orizzonte del giovane Orazio, che tiene d'occhio anche Bassano e Cambiaso quando compone le due tele con *l'Adorazione dei Pastori* e *l'Adorazione dei Magi* ora nella chiesa dei S.S. Vitto-re e Carlo a Genova. Nel quarto decennio del secolo sfumava ormai la problematica manieristica tra contrasto cromatico e struttura disegnativa. Rubens e Van Dyck vengono avvertiti come maestri per la tecnica del colore fuso, di massime graduazioni e velature e di lume che permea ed avvolge. Orazio mostra di averli osservati quando dipinge pale quali lo *Sposalizio mistico di S. Caterina* in S. Marco al Molo a Genova, *La Vergine del Suffragio e Santi* in S. Ambrogio di Voltri, *La Vergine con S. Pietro e S. Giovanni Evangelista* della Parrocchiale di Loano.

In Orazio inizialmente è caratteristico il comporre quasi per accostamento le figure nutrite di colore in un ambiente di calda luce e però indeterminato. Caratterizza il decennio successivo un saldo impianto spaziale e un più deciso luminismo. Gentileschi e Vouet sono alla vista del giovane Orazio e la vicinanza dell'Assereto gli dà suggerimenti per il dramma e per la gestualità. Ma quanto si vede nelle opere del quinto decennio fa credere in un suo più diretto sperimentare la cultura caravaggesca meridionale e quindi in un soggiorno di non poco conto a Napoli, verso la conclusione degli anni trenta.

Caravaggio, Ribera, Caracciolo, Cavallino si intravedono nella pittura di Orazio non solo per spunti e citazioni, ma proprio come base per Orazio per mutare in un più deciso naturalismo e insieme luminismo la propria pittura e toglierla dalla *koiné* genovese e darle un respiro più vasto e in accordo con uno sviluppo che muoveva dal naturalismo al barocco. Nodo di questo passaggio sono le tre pale della chiesa di S. Giovanni Battista di Loano. Va avvertita la differenza tra la pala con la *Vergine S. Pietro e S. Giovanni* del 1638 e quella dell'anno successivo con *SS. Sebastiano, Biagio e Rocco* cui s'accosta *La Vergine e i Santi Antonio e Abate e S. Paolo eremita*; si veda anche, del 1638, *La Vergine e i santi Cosma e Damiano*, in S. Maria in Fontibus ad Albenga. Nelle due pale del 1638 la permanenza delle radici da Ansaldo e Van Dyck è evidente; nelle due del 1639 la lucidità del lume, l'aspra definizione delle figure, il drammatico contrasto tra le figure a spazi contrapposti danno il senso di un diverso linguaggio.

Il viaggio o i viaggi a Napoli, se avvenuti, dovettero vedere una sosta a Roma, se nel 1640 Orazio appresta un *Ratto delle Sabine* già in Palazzo Cattaneo-Adorno in Via Garibaldi che trascrive nelle cinque coppie di figure gli atti del *Ratto delle Sabine* di Pietro da Cortona, ora nella Pinacoteca Capitolina. La conoscenza del Cortona pare imprescindibile anche nelle due storie con *Sansone* nella Collezione della Bob Jones University a Greenville e nella Pinacoteca di Ascoli Piceno. Il cortonismo è episodico in Orazio, ma conferma la sua cultura attenta a fenomeni di non stretta dimensione genovese e pronto ad adeguare al nuovo la sua arte.

Il periodo del viaggio supposto sarebbe singolarmente coincidente col viaggio a Roma dell'Assereto. È un momento di forte coincidenza tra i due, che motiva incertezze attributive, come il *S. Francesco in estasi e un converso* dei Cappuccini di Voltaggio, che però per spazio, lume e materia pittorica va confermato ad Orazio. È un momento intenso per Orazio e lo vediamo anche nel *Crocifisso e Santi* della Pinacoteca Nazionale di Cagliari, permeato di vuoto e di silenzio come non mai nella pittura genovese.

La saldezza dell'impianto e la concentrata espressività ormai sono di norma nei dipinti del quinto decennio, che vede nel 1641 Orazio impaginare l'*Ultima Cena* per S. Siro a Genova in un vasto ambiente che risuona quasi della drammatica sacralità che si condensa nel gruppo centrale con il Cristo; la resa dell'intensità emotiva di quanto avviene, in uno spazio e tempo precisato, caratterizza ad esempio il *Gesù ritrovato tra i dottori* del Museo di Stoccolma, la *Consegna delle chiavi a S. Pietro* in S. Giovanni Battista a Chiavari, la Co-

munione della Maddalena nel Battistero di San Remo, fino alle due tele per l'Oratorio di S. Giacomo della Marina, di cui una, *S. Giacomo consacra S. Pietro martire vescovo di Praga*, è datata 1647. Il posare forte delle persone sul terreno, il colpeggiare la luce a risalto, sono presenti anche nelle due tele del 1651 in S. Siro, ai lati dell'altare di *S. Andrea Avellino*, che avviano però anche il periodo di maggiore capacità registica di Orazio. È più vivo e presente il senso dell'azione che si svolge unitaria ed evidenziata; si ha un più dinamico segnare il tramato narrativo che è trapuntato anche da una maggiore variegazione del colore, che si esercita anche su gamme delicate e tenui. Di seguito Orazio avrà più brillantezza e toni accentuati. Dalla calda atmosfera del *Miracolo del cieco nato* in Palazzo Bianco si passa al *Cristo e l'adultera*, ivi, con una gamma di colori che si fa più fredda e vibrata, fino alla tarda *Lavanda dei piedi* in S. Francesco da Paola, dove l'icasticità dell'azione si rivela attraverso la scandita e risaltata successione dei toni.

Del 1653 è *Il presepe con S. Francesco* della quadreria dell'Albergo dei Poveri a Genova. Nel 1657 Orazio lascia interrotta la serie celebrativa del *Volto Santo* in S. Bartolomeo degli Armeni; rimangono tre delle quattro tele destinate ad essere esposte in occasioni particolari. La tela all'Albergo dei Poveri ha ancora un colto richiamo a Guido Reni, precisamente alla pala nella Certosa di S. Martino a Napoli. *Il transito di S. Giuseppe* della Parrocchiale di Sestri Levante e *S. Agostino che lava i piedi al Cristo* dell'Accademia Ligustica si pongono appena precedenti le tele di S. Bartolomeo degli Armeni. Nell'ultimo periodo Orazio trova una dimensione narrativa propria e particolare. In grandi ambienti spogli appena avvertibili per una diffusa chiarezza propone lo scorrere delle azioni attraverso i personaggi, rivelati volta a volta da rialzi di luce, con uno scandire narrativo insieme intenso e pacato.

A fronte della colta pittura di Fiasella, in bilico tra naturalismo e retorica, dello squisito e confidente narrare di Giovanni Andrea De Ferrari, della tesisima trascrizione dei dati del vivere operata dalla sapiente regia dell'Assereto, che vengono incontro alla richiesta e ai gusti di un ceto più colto, Orazio De Ferrari si enuclea perché si fa carico di fare della pittura ragione di coinvolgimento e consenso collettivo. Sedimentando le esperienze tende sempre di più ad una immediatezza espressiva che con l'unità dell'azione e la percorribilità degli ambienti figurati agevoli la comprensibilità e la partecipazione sentimentale dello spettatore. Per questa poetica dell'eloquio diretto e persuasivo che matura con gli anni quaranta penso che sia presupposto necessario l'esperienza della pittura di Roma e Napoli, che apprestava dipinti dove la raf-

finatezza era subordinata alla suggestione, alla persuasione soprattutto e ovviamente religiosa. I temi di Orazio sono pressoché tutti religiosi. Progressivamente s'appropria della permeazione atmosferica del colore dei grandi fiamminghi, rielabora il lume e lo spazio di radice caravaggesca, percorre una minima esperienza del cortonismo, e giunge non al barocco di marca cortonesca, ma alla propria accezione del barocco, in certa misura simile a quello spagnolo. È un barocco che si nutre non tanto di invenzione ma di concretezza e ha un esito non trionfalistico ma ben capace di colloquio col fedele.

Sulla traccia dei fiamminghi, tra i primi liguri a dar voce alla pittura di genere, del resto un po' particolare, è Sinibaldo Scorza (1589-1631). Premetto due notazioni su due suoi dipinti religiosi tra i più noti. Nell'*Immacolata Concezione* dell'Oratorio di S. Giovanni Battista a Voltaggio, suo luogo di nascita, del 1617, nella prima delle coppie di angeli ai lati della Vergine, un angelo fa odorare all'altro la *Rosa mistica*, nella seconda l'uno porge lo *Speculum iustitiae* all'altro perché ci si specchi. Nel *Cristo confortato dagli angeli* dei Cappuccini della stessa cittadina, opera più tarda, il Cristo benedicente, posto presso una roccia il cui anfratto è quasi una finestra su uno splendido paesaggio, quattro angeli fanno una deliziosa sequenza verso l'alto recando ordinatamente su vassoi e con cristalli l'uno il cibo, l'altro bevande e il terzo riceve dal quarto un piatto accuratamente coperto perché il contenuto non si raffreddi. Sono aspetti del versante più affabile della pittura del primo Seicento genovese e mostrano come la vena dell'artista fosse ben propensa alla pittura meno aulica e più antiretorica.

Allievo del Paggi, come si può vedere dallo stile dei dipinti detti, studia le incisioni di Dürer e si muove ben a contatto con i pittori fiamminghi, che conosce anche dopo Torino, dove sta presso i Savoia dal 1619 al 1625, a Roma dove è fino al 1627. Su queste esperienze mette a punto il genere di pittura che lo caratterizza e cioè la veduta paesistica in cui ambienta storie mitologiche o bibliche a figure piccole. Se il genere e anche la conduzione del pennello sempre più minuziosa lo avvicinano ai fiamminghi, l'impianto della rappresentazione rimane italiano, perché sullo sfondo delle slontananti colline le persone e gli animali, dei quali si fa specialista, si propongono in un ritmo calcolato che è della tradizione italiana. I molti *Orfeo che incanta con la lira gli animali* paiono davvero intrattenimenti musicali, con l'armonizzato dispersi di un uditorio assorto. Si scopre il suo attento indagare il reale e la natura nei nitidi disegni a penna, studi specialmente di animali, conservati prevalentemente nel Museo di Cracovia e a Palazzo Rosso. Più ancora si scopre la sua vocazione all'impatto

con quanto occorre di vedere, senza prevenzioni celebrative, nelle vedute urbane cui in ultimo giunge, ad esempio nella *Veduta di Piazza del Pasquino a Roma*, del 1626, ora nella Galleria Nazionale della città. Si affianca ai bamboccianti ma è ben diverso per poetica, e invece, come è stato scritto, «apre la via al vedutismo realistico».

La pittura di genere ebbe presto successo presso i ricchi salotti genovesi; si è vista la presenza a Genova di fiamminghi che la praticavano.

Primeggiavano i De Wael, ma, ad esempio, per la pittura di paesaggio è indubbio l'interesse dei genovesi per il collaboratore di Rubens Jan Wildsen, che forse sostò nella città. Suoi sono alcuni dipinti di una serie dei *Mesi* nelle Gallerie di Palazzo Rosso e Bianco. È però il tedesco Goffredo Wals, allievo a Roma di Agostino Tassi, amico dello Strozzi a Genova dove soggiorna per alcuni anni dal 1623, a convertire, a detta del Soprani, al paesismo Antonio Travi (1608-1665), di Sestri, garzone e poi allievo del Cappuccino. Travi ha anche dipinto di figura, ad esempio *L'adorazione dei magi* di Palazzo Bianco e *La Sacra Famiglia con S. Giovanni Battista* dell'Oratorio di S. Giuseppe di Sestri Ponente, che mostrano come l'artista dallo Strozzi si muove avendo all'occhio il più anziano condiscipolo Giovanni Andrea De Ferrari. Ma la sua produzione ben vasta si appropria di un genere quale il paesismo con rovine, che forse, è stato ipotizzato, mise a punto con viaggi a Roma e forse anche a Napoli. Precisa il Soprani che egli riusciva a terminare a sera qualche "tavolina" iniziata il mattino. Certo è che con la sua cifra pittorica corrono numerosissimi dipinti, opera di collaborazione. E molte sono le opere di allievi e imitatori.

Là dove c'è autografia possiamo osservare che l'artista, un po' stucchevole nella perpetua dialettica paesaggio-rovina con immesse alcune figurine, nel suo percorso stilistico acquisisce maggior respiro e luminosità, passando da una tecnica di stesura di colori chiari su scuro a una con fondi chiari e colori in una certa misura permeabili alla luce.

Tra i molto variegati aspetti della pittura di mezzo Seicento a Genova trova campo con accenti molto personali l'opera di Anton Maria Vassallo (1617-1660), di cui, se incerta è la data di nascita, è quasi sicuro che la principale attività si sia svolta dal quarto al sesto decennio del secolo; non sono noti suoi viaggi, salvo l'andata per cure a Milano, dove morì dopo qualche mese "d'età immatura" (Soprani). Di famiglia agiata, istruito, di temperamento versatile, possiamo seguire chiaramente gli sviluppi della sua arte nel settore della pittura religiosa osservando la pala con *S. Martino e due Santi* nella Parrocchiale del Santo a Ronco Scrivia, che lo mostra un po' incerto ma aggiornato

sulla cultura genovese; il *Miracolo di Andrea da Spello*, ora a Palazzo Bianco, lo rivela poi esperto dei modi del dipingere fiamminghi e molto in consonanza con Orazio De Ferrari. Datato 1648 è il dipinto con i *SS. Francesco, Agnese da Montepulciano, Teresa e Caterina da Siena* anch'esso in Palazzo Bianco, proveniente dagli Olivetani di Quarto dove forse era ai piedi di un Crocifisso a scultura. È un'opera capitale certo perché è l'unica datata, ma soprattutto perché di avvio a una pittura più delicata per velature e più capace di ambientazione. I due lunettoni con le *Apparizioni della Vergine* nella chiesa di S. Anna a Genova, anche per dati esterni da porsi vari anni dopo, per fragranza del colorire, animazione e spazio nei rapporti tra le figure, respiro arioso delle scene, tra i dipinti religiosi sono il suo capolavoro, pienamente barocco. Hanno una premessa nella pala del *Beato Mastrilli* già nella Casa professa del Gesuiti a Genova. L'opera del Vassallo è però significativa per i "quadri da stanza", con figure grandi e piccole, con storie mitologiche e testamentarie e con animali, oggetti, elementi di natura anche protagonisti. All'interno della vena naturalistica della pittura genovese – dalla *Cuoca* dello Strozzi a Borzone, Assereto, Giovanni Andrea e Orazio De Ferrari, che pure si fermano sugli oggetti come fossero frammenti di vita – ha il maggiore riferimento con i fiamminghi di Genova. Suo maestro è Vincenzo Malò, ma ha anche affinità con Jan Roos e per quanto si conosce con Giacomo Legi; e poi un deciso studiare Rubens. Immane infine qualche suggestione dal Grechetto. I dipinti di Vassallo non sono né vedute né nature morte. Nelle pitture di "historia" prende risalto la natura, nei dipinti di animali e cose è sempre presente uno spunto di vita che li anima. L'esplicita poetica della vita e delle cose si coglie ad esempio nella teletta della Galleria di Palazzo Spinola col *Riposo in Egitto*. Sta nella biancheria che Maria strizza mentre guarda compiaciuta Giuseppe che coccola il Bimbo, mentre un angelo a servizio appende la biancheria già strizzata.

Nella serie dei "quadri da stanza" si coglie l'evoluzione stilistica già notata nella pittura religiosa. Si avverte il passare da una impaginazione un po' allineata delle figure a un sempre maggior interesse per l'ambientazione e per la resa dell'azione, fino a realizzare anche interni in cui le cose hanno un forte risalto o scene all'aperto in cui elementi naturali e persone sono proposte con intrinseco, denso rapporto. Questo mentre la tavolozza da toni più ribassati e accordati si fa variegata e con trasparenze, riflessi, diffuse luminosità. Si confrontino, per questo mutamento, ad esempio i *Satiri presso un'erma* di Palazzo Bianco con il *Ciro allattato da una cagna* di S. Pietroburgo, all'Ermitage, e, per gli animali, le quattro telette di Palazzo Bianco con la *Dispensa in una grande cucina* della National Gallery di Washington.

Ad aprire al pieno barocco la pittura genovese è Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto (1609-1664). Se Bottalla vi importa il cortonismo e Valerio Castello del barocco interpreta con le immagini la spettacolare vitalità, Castiglione ne articola la complessità culturale con sfaccettature ancora oggi non completamente accertate. Si forma in Genova presso il colto Paggi, volgendosi a Rubens per le forme e il colore e agli altri fiamminghi, in particolare a Jan Roos, per le tematiche; si trasferisce a Roma nel 1632, dove completa la sua preparazione culturale già avviata a Genova sulla trattatistica che riguarda religione, cultura antica, le arti. Questo nell'ambiente dei Barberini, dove conosce Poussin mentre osserva i raggiungimenti del Bernini. Di seguito si muove molto: è testimoniato a Napoli nel 1635, a Genova nel 1639; nel 1647 a Roma. Alterna infine dopo il 1650 la sua presenza tra Genova e Mantova, presso i Gonzaga. A Mantova muore nel 1664. Alla pittura affianca l'attività di incisore; le sue acqueforti hanno avuto fama stabile nel tempo. E specifici gli sono i monotipi che ottengono sul foglio i tratti bianchi asportando con punte o pennello duro l'inchiostro steso su una lastra poi impressa una volta sola. Agli inizi per l'acquaforte gli è di riferimento Poussin; con la fine del quarto decennio del secolo Rembrandt, che Castiglione reinterpreta in molte stampe.

Per l'apprezzamento di un dipinto del Grechetto non vale tanto la veduta d'insieme, con l'attenzione poi rivolta ai particolari, come in genere nell'arte italiana, quanto una lettura progressiva, in successione di tempo, perché le immagini del quadro non hanno valore nella sintesi, ma prendono senso per concatenazione, quasi lo spettatore debba fare un percorso spazio-temporale, con un avvicinamento che esalti sulla sensazione l'esperienza intellettuale. È un principio che Castiglione ricava quasi certamente a Roma frequentando Poussin; Castiglione addirittura in molti casi attua un rovesciamento micro-megalico, esaltando sul proscenio, in grande, le figure di animali od oggetti con manifesto richiamo all'esperienza visiva e tattile, favorito dalla ricchezza e dalla intensità della pasta pittorica, per poi proporre nella distanza, in piccolo, le persone e l'azione rappresentata il cui senso va osservato e indagato in uno spazio che lo spettatore ha ormai fatto proprio e che esplora anche accertando minute corrispondenze. Il processo di avvicinamento spesso viene proposto in sincronia con l'accertamento di diversi livelli di interpretazione. Probabilmente per influsso dei circoli intellettuali romani propensi a una sorta di iniziazione esclusiva alla cultura, nei dipinti del Grechetto, il che non li fa di facile decrittazione, bisogna indagare quale situazione o storia, biblica, sacra, mitologica, letteraria sia presentata, intenderne il senso allegorico o simbolico

e infine avvertirne il significato più complessivo e conclusivo che in genere si richiama alla condizione dell'uomo, del mondo, e alla presenza del divino.

Per un esempio ci si può valere dei due dipinti pendants della Collezione di Palazzo Doria in Strada Nuova databili dopo il primo soggiorno romano e che presentano il primo *Proserpina* (individuabile rispetto alla madre Cerere per la giovane età) *con un dio fluviale* e il secondo *Giunone e Vulcano*. È la rappresentazione dei quattro Elementi. Nel primo quadro una coppia di satiri e nel secondo una coppia di amorini alati segnano la compresenza del bestiale e dello spirituale nell'uomo, così come rispettivamente la scimmia e il pappagallo posti in alto segnano la divaricazione tra il terreno e l'aereo, e la loro apparenza ingannatrice. Ma le due dee, Proserpina e Giunone, indicano con un gesto parallelo qualcosa in basso che non è rappresentato. Gli inferi, probabilmente, data la connessione con l'alternanza di vita e di morte che Proserpina rappresenta. Mette sull'avviso un inventario del 1666 che enumera quattro dipinti, in serie per le misure, in casa di tale Francesco Maria Ruffo; essi rappresentano *Bacco come Terra* di Jan Roos, *Teti come acqua* di Andrea Ansaldo, *Vulcano come fuoco* di Giovanni Andrea De Ferrari e il quarto *Le pene favolose dell'inferno con Plutone, Proserpina...* di Vincenzo Malò. Ancora, i due dipinti di Castiglione sono stati identificati come presenti nel 1689 in casa di Vincenzo Spinola che li elenca insieme a un dipinto sempre del Castiglione di misure molto grandi che rappresentava *L'eternità temporale, capriccio del pittore*. L'ipotesi alquanto aleatoria è che i due quadri minori sovrastassero il più grande. In sostanza l'artista non solo avrebbe rappresentato le quattro deità come allegoria degli elementi e quindi del creato, ma col gesto allusivo delle dee avrebbe richiamato un'altra immagine di valore simbolico (gli inferi oppure la tomba antica con l'iscrizione *Temporalis Aeternitas* su cui meditare, quale appare in un suo dipinto a Malibu) al fine di esprimere la vanità e la caducità della condizione umana, tema ricorrente nella sua pittura e nelle sue incisioni.

La pala del 1645 in S. Luca a Genova con *L'adorazione dei pastori*, opera centrale della attività del Grechetto, mostra appieno la densità dei significati e la complessità della strumentazione espressiva proposta dal pittore. Terra e cielo, natura e spirito, antico ed universale vengono saldati in un percorso che ha per raccordo la colonna soprastante il Bimbo e la Vergine, di cui è simbolo e che è al centro della doppia convergenza figurale. Percorso che inizia con gli oggetti e gli animali attorno al pastore-musico che appare creatura dell'antichità e si conclude sopra, con gli angeli incensanti per il riconoscimento del

Dio incarnato. La luce mobilissima si addensa sui gruppi a coppie, ciascuna con la sua funzione nel dramma. L'eco di Bassano e Correggio, di Tiziano e Veronese risuona nel quadro che ha in alto forti note berniniane.

Invece da Rubens parte il *S. Giacomo scaccia i Mori* nell'Oratorio del Santo alla Marina, sempre a Genova, che precede di qualche anno il dipinto in S. Luca. *Gian Carlo Doria* di Rubens è progenitore di questo santo-eroe a cavallo, che qui però prende corpo tra cielo e terra, divarica e sovrasta cristiani e mori, in un turbinio di aggressione e terrore, di vittoria e di morte. Qui come non altrove Grechetto dà voce al barocco più dinamico e di contrasto. Valerio Castello ventenne, mentre studiava Rubens, dovette ben avere anche da questo dipinto uno stimolo per avviarsi su una linea compositiva che lo porterà ad essere quasi anticipatore del rococò.

Grechetto è soprattutto noto per scene che presentano le migrazioni bibliche, e in queste il primo impatto è con le figurazioni di animali e masse-rie, rese con sontuoso colore e micrografica verità; molte sono anche le allegorie che si valgono dell'antico. Anche in queste tuttavia è sotteso un senso allegorico e morale. Pan, ad esempio, presente in tanti dei suoi migliori dipinti (Collezione Durazzo Pallavicini, Genova; Galleria Sabauda, Torino; Museo di Ponce, Portorico; Museo del Prado, Madrid, ecc.) ha la funzione di rappresentare la vitalità e l'amore terreno, in contrapposto certo, ma forse anche come prefigurazione dell'amore divino.

Soprani dichiara il Grechetto mirabile nei ritratti e tra gli altri ricorda quello di Giovan Battista Raggi. Converrà indagare se non sia suo il *Ritratto a cavallo* presentato con questo nome alla mostra *L'età di Rubens* a Genova nel 2004.

Grechetto, che inizialmente usa colori ribassati e intonati sul rosso-bruno e una pennellata relativamente compatta, dopo Roma tende a fran-gerla e renderne sensibile l'andamento corsivo e vivace; rende ricca la tavolozza e sensuosa la pasta cromatica. I suoi dipinti, in sintonia con l'uso del disegno a colore e del monotipo, giungeranno a far baluginare coi tratti l'immagine, proponendo altro esempio della via genovese iniziata dallo Strozzi di modellare con evidenza la pasta con il corso animato e sapiente del pennello.

Nota bibliografica

Sono indicati, secondo l'ordine degli argomenti trattati nel testo, recenti volumi e articoli con bibliografia in proposito.

BHA, *Bibliography of the history of art*, Parigi-Santa Monica, 1991-; *Allgemeines Künstlerlexicon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München 1992-; *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma 1960-; *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma 1991-; *La pittura in Italia*, Milano 1986-1989 (con trattazioni regionali e repertorio degli artisti per ogni secolo); *Il museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti*, catalogo a cura di E. BACCHESECHI, Genova 1988; P. BOCCARDO, *La galleria di Palazzo Rosso*, Genova-Milano 1992; I.M. BOTTO, *Museo di S. Agostino. Sculture lignee e dipinti su tavola*, Genova 1994; *Galleria Nazionale di Palazzo Spinola. Galleria Nazionale della Liguria*, a cura di F. SIMONETTI e G. ZANELLI, Genova 2002; F. ZERI e A. DE MARCHI, *La Spezia. Museo Civico Amedeo Lia. Dipinti*, Cinisello Balsamo 1997; *La Pinacoteca dei Cappuccini di Voltaggio*, a cura di F. CERVINI e C. SPANTIGATI, Alessandria 2001; *Il Palazzo Durazzo Pallavicini*, Milano 1995; *Cattedrale e chiostro di S. Lorenzo. Conoscenza e restauro*, a cura di G. BOZZO, Genova 2000; *La chiesa del Gesù e dei Santi Ambrogio e Andrea*, a cura di G. BOZZO, Genova 2004; *Arte e devozione in Val di Vara*, Catalogo della mostra 1989, a cura M. RATTI, Genova 1989; *Un'isola di devozione a Savona. Il complesso monumentale della Cattedrale dell'Assunta*, a cura di G. ROTONDI TERMINIELLO, Savona 2001; *Testimonianze d'arte nella diocesi di Chiavari. Opere restaurate 1982-1992*, Genova 1993; L. MAGNANI, G. ROTONDI TERMINIELLO, *Verso un nuovo museo. Arte sacra a Genova nel chiostro di S. Lorenzo*, Catalogo della Mostra, Genova 1994; *Restauro in Provincia di Imperia 1986-1993*, Catalogo della mostra a cura di F. BOGGERO e B. CILIENTO, Genova 1995; P. DONATI - F. BONATTI, *Le arti a Sarzana*, Cinisello Balsamo 1999; *Restauro nel Golfo dei Poeti*, a cura di P. DONATI, Genova 2001.

La scultura del Due-Trecento

La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento, I, Genova 1987; *Niveo de marmore, L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, Catalogo della mostra. Sarzana 1992, a cura di E. CASTELNUOVO, Genova 1992; *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, a cura di F. BOGGERO e P. DONATI, Milano 2004; W. MONTORSI, *Genova. Longobardi e Antelamici. I capitelli/stampella di S. Tommaso e S. Fruttuoso*, Modena 1995; F. CERVINI, *Le relazioni artistiche fra Genova e il Mezzogiorno d'Italia nell'età di Federico II. Una revisione*, in « Daedalus », 7-8 (1991-1992), pp. 7-48; ID., *I portali della Cattedrale di Genova e il gotico europeo*, Firenze 1993; W. SAUERLÄNDER, *Dal gotico europeo in Italia al gotico italiano in Europa*, in *Il gotico europeo in Italia*, a cura di V. PACE e M. BAGNOLI, Napoli 1994, pp. 8-21; C. DI FABIO, *La cattedrale di Genova nel Medioevo. Secoli VI-XIV*, Cinisello Balsamo 1998; ID., « *L'art gothique français à la cathédrale de Gênes* » e presenze genovesi a Parigi nel primo Duecento, in *Genova e la Francia*, a cura di P. BOCCARDO, C. DI FABIO, PH. SÉNÉCHAL, Cinisello Balsamo 2003, pp. 24-39; *Giovanni Pisano a Genova* a cura di M. SEIDEL, Genova 1987; C. DI FABIO, *I sepolcri della regina Margherita, del cardinale Luca Fieschi e dei dogi Simone Boccanegra e Leonardo Montaldo*, in « Bollettino dei Musei Civici Genovesi », XXII/64 (2000), pp. 7-20; ID., « *Depositum cum statua decumbente* » *Recherches sur Giovanni Pisano à Gênes et le monument de Marguerite de Brabant*, in « Revue de l'Art », 123 (1999-2001), pp. 13-26; *Giovanni Pisano, La tecnica e il genio. Novità e approfondimenti sul monumento di Margherita di Brabante*. Coi testi a cura di C. DI FABIO e A.R. CALDERONI

MASETTI, Genova 2001; F.R. PESENTI, *Breve nota sull'interpretazione del monumento di Margherita di Brabante di Giovanni Pisano*, in «Studi di Storia delle Arti», 10 (2003), pp. 7-15; *La tomba Fieschi. Problemi di storia e di restauro di un monumento trecentesco*, a cura di B. CILIENTO e C. DI FABIO, Genova 1991; C. DI FABIO, *Scultori campionesi a Genova tra Trecento e primo Quattrocento*, in *Genova e l'Europa Continentale*, a cura di C. DI FABIO e P. BOCCARDO, Cinisello Balsamo 2004, pp. 16-31.

La pittura del Due-Trecento

La pittura a Genova e in Liguria dagli inizi al Cinquecento, Genova 1987; G. ALGERI - A. DE FLORIANI, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova 1992; *“El siglo de los Genoveses” e una lunga storia di Arte e Splendori nel Palazzo dei Dogi*, Catalogo della mostra a cura di P. BOCCARDO e C. DI FABIO, Milano 1999; C. DI FABIO, *Pittura, oreficeria e mercato suntuuario tra Genova e Spagna fra XII e XIV secolo in Genova e la Spagna*, a cura di P. BOCCARDO - J.L. COLOMER - C. DI FABIO, Cinisello Balsamo 2002, pp. 17-29; A. SERRA DESFILIS, *Tracce a cammini incerti lungo i mari. Note sulle relazioni pittoriche tra Genova e Spagna nei secoli XIV e XV*, in *Genova e la Spagna* cit., pp. 31-47; A. DE FLORIANI, *Miniatura e pittura, 1270-1350 in Genova e la Francia* cit., pp. 40-59; E. ROSSETTI BREZZI, *Tra Piemonte e Liguria*, in *I primitivi piemontesi nei Musei di Torino*, a cura di G. ROMANO, Torino 1996; F. BOLOGNA, *Alle origini della pittura ligure del Trecento: il Maestro di Santa Maria di Castello e Opizzino da Camogli*, in *Hommage à Michel Lacotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Parigi 1994, pp. 15-29; S. SKERI DEL CONTE, *La prima attività di Barnaba da Modena: un'ipotesi alternativa*, in «Arte in Friuli. Arte a Trieste», n. 21-22 (2003), pp. 73-84; *La Santa Caterina di Barnaba da Modena*, a cura di F. SIMONETTI e G. ZANELLI, Genova 2005; M. MIGLIORINI, *Nuove acquisizioni sull'attività giovanile di Nicolò da Voltri*, in «Studi di Storia delle Arti» 8 (1995-96), pp. 1-14; G. ALGERI, *Nuove proposte per Giovanni da Pisa*, in «Bollettino d'Arte», LXXIII/47 (1988), pp. 35-48.

La scultura del Quattrocento

La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento cit.; L. MÜLLER PROFUMO, *Le pietre parlanti. L'ornamento nell'architettura genovese 1450-1600*, Genova 1992; *L'ardoise. Art et techniques en sculpture et peinture de la Ligurie au pays de Nice*, Catalogo della mostra, Nizza 1992; C. RAPETTI, *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Milano 1998; F. MARÍAS, *La magnificenza del marmo, la scultura genovese e l'architettura spagnola (secoli XV-XVI)*, in *Genova e la Spagna* cit., pp. 57-71; A. BEDOCCHI MELUCCO, *I ritratti “all'antica” nei portali genovesi del XV e XVI secolo*, in «Rivista di archeologia», XII (1988), pp. 63-88; E. PARMA ARMANI, *Il ritratto civile di committenza pubblica a Genova nel Quattrocento. Statue di cittadini benemeriti in Palazzo San Giorgio*, in *Il ritratto e la memoria - Materiali 2*, a cura di A. GENTILI - P. MOREL - C. CIERI VIA, Roma 1993, pp. 135-172; C. DI FABIO, *Domenico Gagini da Bissone a Firenze e a Genova, con una postilla per suo nipote Elia*, in *Genova e l'Europa continentale* cit., pp. 48-71; S. BULE, *Matteo Civitali's statues for the cathedral of Genoa*, in *Verrocchio and late Quattrocento Italian sculpture*, Atti del Convegno di Firenze 1988, Firenze 1992, pp. 205-215; *Scultori lombardi a Genova e in Francia: Tamagnino e Pace Gagini* in «Proporzioni. Annali della Fondazione Roberto Longhi», n.s., I (2000), pp. 69-78; C. DI FABIO, *Leonardo e Francesco Riccomanni: tre Virtù ritrovate ed altre sculture del Quattrocento genovese*, Genova 2002; F. CERVINI, *Alabastri inglesi nella Liguria del Quattrocento*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», XIII/37-38-39 (1991), pp. 49-63.

La pittura del Quattrocento

G. ALGERI - A. DE FLORIANI, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova 1991; E. ROSSETTI BREZZI, *Tra Toscana e Piemonte. Affreschi di San Giorgio di Campochiesa, sec. XIII-XV*, in « Rivista Ingauna e Intemelia », XLV, (1990), pp. 1-15; B. BARBERO, *Affreschi del XV secolo nelle Alte Valli di Bormida e Tanaro*, in « Società patria di studi storici », 99 (1988), pp. 149-169; *Le arti a Levanto nel XV e XVI secolo*, Catalogo della mostra, Milano 1993; G. ALGERI, *Nuove testimonianze per la pittura del '400 in Liguria*, a cura di S. MARCONI, Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese, Roma 1997, pp. 445-454; F. ELSIG, *I rapporti pittorici tra Genova e la Francia nel XV secolo*, in *Genova e la Francia* cit., pp. 76-89; L. STAGNO, *Sant'Anna "Mater Deiparae". Immagini e fonti apocrife nella pittura genovese tra XV e XVIII secolo*, in « Quaderni Franzoniani », XV/2 (2002); S. ROMANO, *Giusto di Ravensburg e i pittori svizzero-tedeschi a Santa Maria di Castello*, in *Genova e l'Europa Continentale* cit., pp. 32-47; A. DE MARCHI, *Andrea de Aste e la pittura tra Genova e Napoli all'inizio del '400*, in « Bollettino d'Arte », VI/68-69 (1991), pp. 113-130; G. ZANELLI, *Dalla Cappella Sistina di Savona alla "Crocifissione" di Palazzo Bianco: osservazioni sull'ultima produzione di Giovanni Mazone e sull'ipotetico ruolo dei figli Antonio e Stefano*, in « Bollettino dei Musei Civici Genovesi », XXIV/70 (2002), pp. 6-21; A. GALLI, *In Liguria verso la fine del Quattrocento*, in *Vincenzo Foppa - Un protagonista del Rinascimento*, Catalogo della mostra, Brescia 2002, a cura di G. AGOSTI - M. NATALE - G. ROMANO, Milano 2002, p. 11 e sgg.; G. ROMANO, *L'incontro con il mondo nordico tra Milano e Genova*, in *Vincenzo Foppa - Un protagonista del Rinascimento*, Catalogo della mostra, Brescia 2002, pp. 114-117; *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini e restauri*, a cura di M. CAPELLA - G. GIANFRANCESCHI - E. LUCCHESI RAGNI, Atti del seminario internazionale di studi, Brescia (28-29 ottobre 2001), Milano 2002; M.C. GALASSI, *Disegno sottostante e stesura pittorica di Vincenzo Foppa e Ludovico Brea nel Politico della Rovere: due culture operative a confronto*, in *Vincenzo Foppa* cit., pp. 183-196; G. ZANELLI, *Una svolta rinascimentale: V. Foppa e la produzione ligure del secondo Quattrocento*, in *Vincenzo Foppa* cit., pp. 223-232; G. ALGERI, *Per Carlo Braccesco: precisazioni e conferme*, in « Arte Cristiana », LXXXIX/774 (1991), pp. 163-172; A. DE FLORIANI, *Per Ludovico Brea: l'attività giovanile e matura*, in « Studi di Storia dell'Arte », 1 (1990), pp. 35-72; G.C. SCIOLLA, *Il cantiere di Notre Dame des Fontaines e le botteghe itineranti di Baleison e Canavesio*, in *Notre Dame de Fontaines. La Cappella Sistina delle Alpi Marittime*, Cuneo 1989, pp. 25-39; M. TANZI, *Proposte per Luca Bando*, in « Prospettiva », 53-56 (1988-1989), pp. 281-283; R. DE BENI, *Precisazioni su Lorenzo e Bernardino Fasolo*, in « Studi di Storia delle Arti », 9 (1997-1999), pp. 30-44; *Pittura fiamminga in Liguria - Secoli XIV-XVII*, a cura di P. BOCCARDO e C. DI FABIO, Genova 1997; M. FONTANA AMORETTI, *Primitivi Fiamminghi in Liguria: stato di avanzamento degli studi e nuove prospettive di ricerca*, in « Au Quatre Vents », a festschrift for B.W. Meijer, a cura di A.W.A. BOSCHLOO - E. GRASMAN - G.J. VAN DER SMAN, Firenze 2002, pp. 183-190; E. PARMA, *Rapporti artistici tra Genova e le Fiandre nei secoli XV e XVI*, Genova 2002; A. TONCINI CABELLA, *Analisi riflettografica sul trittico fiammingo di S. Pancrazio - Risultati e considerazioni*, in *Argomenti di Storia dell'Arte 1993-2003* (Quaderno della scuola di specializzazione in storia dell'arte dell'Università di Genova), Genova 2004, pp. 17-25; *Primitivi Fiamminghi in Liguria*, a cura di C. CAVELLI TRAVERSO, Genova 2003.

La scultura del Cinquecento

La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento cit.; L. MÜLLER PROFUMO, *Le pietre parlanti*, cit.; R. SANTAMARIA, *L'Arte dei Marmorari a Genova. Cultura figurativa e*

conflitti corporativi tra Cinquecento e Settecento, in « Studi di Storia delle Arti », 10 (2000-2003), pp. 63-76; J.M. PALOMARO PAMARO, *Ars Marmoris in Genova e Siviglia. L'avventura dell'Occidente*, Catalogo della mostra, Genova 1988; P. BOCCARDO, *Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento*, Genova 1989; G. DALI REGOLI, *Silvio Cosini e il suo ruolo nella scultura toscana del primo Cinquecento*, Galatina 1991; B. LASCHKE, *Fra Giovan Angelo Montorsoli; ein florentiner bildbauer des 16 jahrhundert*, Berlino 1993; E. PARMA ARMANI, *Precisazioni sull'attività grafica di Guglielmo della Porta nel periodo genovese e nel primo momento romano*, in *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra Quattrocento e Cinquecento*, Atti della giornata di studio, Pietrasanta 3 ottobre 1992, Firenze 1994, pp. 45-52; V. ZANI, *Nuove questioni intorno alla fase lombarda di Gian Giacomo della Porta e il problema dell'arca di S. Evasio a Casale Monferrato*, in « Prospettiva », 82 (1996), pp. 31-58; M.W. GIBBONS, *Giambologna, narrator of the Catholic Reformation*, Berkeley-London 1995; M. COLLARETA, *Le statue della cappella del Battista del duomo di Genova*, in *Le vie del marmo* cit., Firenze 1994, pp. 53-59; F.R. PESENTI, *Dal Val-soldo a Taddeo Carlone. Sculture a Genova nel secondo Cinquecento*, in « trasparenze », 20 (2003), pp. 3-26; M. BARTOLETTI, *Taddeo Carlone da Rovio: da ticinese a genovese*, in *Genova e l'Europa continentale* cit., pp. 104-116; F.R. PESENTI, *Marcello Sparzo nel Seicento tra Genova e Urbino*, in « trasparenze », 10 (2000), pp. 1-16.

La pittura del Cinquecento

La pittura in Liguria. Il Cinquecento, a cura di E. PARMA, Genova 1999; *Kunst in der Republik Genua - 1528-1815*, Catalogo della mostra, a cura di M. NEWCOME SCHLEIER, Frankfurt 1992; J. KLIEMAN, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Milano 1993; M. SEMINO - L. MAGNANI - G. ROTONDI TERMINIELLO, *Le facciate dipinte genovesi: conoscenza e restauro*, in « Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere », XLV (1988), pp. 287-310; *Pinacoteca di Brera - Scuole lombarda, ligure e piemontese - 1535-1799*, Milano 1989; *Disegni genovesi dal XVI al XVII secolo*. Catalogo della mostra a cura di M. NEWCOME SCHLEIER, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze 1989; P. BOCCARDO, *Maestri del disegno nelle civiche collezioni genovesi*, Genova 1990; *Disegni genovesi dal Cinquecento al Settecento*, Atti del Convegno di Firenze, Firenze 1992; *Pittura fiamminga in Liguria - Secoli XIV-XVII*, a cura di P. BOCCARDO e C. DI FABIO, Genova 1997; *Primitivi fiamminghi in Liguria*, a cura di C. CAVELLI TRAVERSO, Genova 2003; E. PARMA, *Rapporti artistici tra Genova e le Fiandre nei secoli XV e XVI*, Genova 2002; G. ZANELLI, *Agostino Bombelli e la pittura genovese del primo Cinquecento*, in « Arte lombarda », 137/1 (2003), pp. 23-33; ID., *Cultura d'oltralpe e linguaggio toscano nell'opera di Pier Francesco Sacchi*, *Ibidem*, 123/2 (1998), pp. 18-25; ID., *Fra Lombardia, Toscana e Roma: presenze e comparse a Genova all'inizio del XVI secolo*, in « Studi di Storia dell'Arte », 14 (2003), pp. 141-172; P. BOCCARDO, *Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento*, Genova 1989; G. GORSE, *Committenza e ambiente alla corte di Andrea Doria a Genova*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, Atti del Convegno internazionale, Roma 1990, a cura di A. ESCH - C.L. FROMMEL, Torino 1995; L. LEONCINI, *Deduzioni iconografiche, linguaggio geroglifico e uso dell'antico: il caso del Ritratto Doria*, in *Il ritratto e la memoria* cit., pp. 249-261; L. ROSSI, *Dalla narrazione all'emblema: il mito di Fetonte nell'affresco "genovese" del Cinquecento*, in « Arte/Documento », 4 (1990), pp. 102-111; L. FORNILI, *Una fonte iconografica per la sala degli emblemi di Villa Centurione Musso Piantelli*, in « La Berio », XXXIX/2 (1999),

pp. 42-72; E. GAVAZZA, *Committenze e cantiere per la decorazione ad affresco*, in *Palazzo Di Negro in Banchi*, Genova, 1991, pp. 23-40; L. MAGNANI, *Caterina da Genova: immagini, visioni, raffigurazioni*, in «Quaderni Franzoniani», II/2 (1989), pp. 67-105; G. ALGERI, *L'oratorio dei Disciplinanti a Moneglia*, Genova 1989; E. PARMA, *Perin del Vaga. L'anello mancante*, Genova 1997; P. BOCCARDO, *La diffusione della cultura raffaellesca attraverso gli arazzi. Gli "Dei a grottesche". Doria disegnati da Perin del Vaga*, in *Raffaello e l'Europa*, Roma 1990, pp. 450-475; *Perin del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, Catalogo della mostra, Mantova 2001; *Perin del Vaga, prima, durante, dopo*, Atti della giornata internazionale di studio, Genova (26-27 maggio 2001), a cura di E. PARMA, Genova 2004; F.R. PESENTI, *Per discutere circa il tema dell'affresco con "Giove" di Perin del Vaga nel palazzo del Principe a Genova*, in «Trasparenze», 24 (2004), pp. 3-14; H. CHAPMANN, A "modello" by G.B. Castello il Bergamasco, in «The Burlington Magazine», LXXXVII/1104 (1995), pp. 170-172; M. NEWCOME, *Drawing by Il Bergamasco for his paintings in the Grimaldi Chapel*, in «Master Drawings», XXXIII/4 (1995), pp. 414-417; S. FRATTINI, *L'iconografia del "Concilio degli Dei". I cieli ad affresco di G.B. Castello e L. Cambiaso nei palazzi Grillo e Serra di Genova*, in «Arte Lombarda», 137/1 (2003), pp. 35-39; F. CHECA CREMADES, *Pittori genovesi al servizio del re di Spagna: dal Bergamasco a Luca Cambiaso*, in *Genova e la Spagna* cit., pp. 89-105; L. MAGNANI, *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Genova 1995; ID., *Luca Cambiaso "pintor famoso". "facilissimo en el arte"*, in *Genova e la Spagna* cit., pp. 109-125; B. DE MARCO, *Luca Cambiaso e l'antico: cicli pittorici genovesi*, in «Studi di Storia delle Arti», 8 (1995-1996), pp. 55-72; R. LOPEZ TORRIJOS, *Nuevos documentos sobre pintores genoveses (Piaggio, Cambiaso, Semino)*, in «Studi di Storia delle Arti», 9 (1997-1999), pp. 307-316; F. RAGAZZI, *Il santuario delle Grazie a Chiavari. Gli affreschi di Teramo Piaggio e Luca Cambiaso*, Genova 1992; E. BLAZQUEZ MATEOS, *La pintura de paisaje genovesa en el Renacimiento hispano*, in «Studi di Storia delle Arti», 8 (1995-1996), pp. 27-42; M. NEWCOME SCHLEIER, *Affreschi genovesi nell'Escorial*, in *Los frescos italianos de el Escorial*, a cura di M. DI GIAMPAOLO, Madrid 1993, pp. 40-97; C. GARCÍA - FRIAS CHECA, *Artisti genovesi nella pittura decorativa del monastero di San Lorenzo all'Escorial*, in *Genova e la Spagna* cit., pp. 127-143; S. CAUSA, *Rivendicazione di un Granello*, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di F. Bologna*, a cura di F. ABBATE e E. SRICCHIA SANTORO, Catanzaro 1995, pp. 163-167; F.R. PESENTI, *Gli inizi di Ottavio Semino*, in «Studi di Storia delle Arti», numero speciale in onore di E. Gavazza (2003), pp. 93-102.

La scultura della prima metà del Seicento

La scultura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento, II, Genova 1988; V. BELLONI, *La grande scultura in marmo a Genova (secoli XVII e XVIII)*, Genova 1988; ID., *Scritti e cose d'arte genovese*, Genova 1988; M.G. SCANO, *Storia dell'arte in Sardegna. Pittura e scultura del '600 e del '700*, in *Storia dell'arte in Sardegna*, Nuoro 1991; M. BARTOLETTI, *Documenti inediti sull'attività di alcuni "scultori di marmi" lombardi e ticinesi nei territori di Ventimiglia, San Remo e Taggia nel Sei e Settecento*, in «Quaderni Franzoniani», III/2 (1990), pp. 91-127; F. FRANCHINI GUELFI, *Maria Divina Maestra. Un'iconografia mariana per gli Scolopi in Liguria*, in «Arte Cristiana», XLI/817 (2003), pp. 273-278.

La pittura della prima metà del Seicento - Gli apporti esterni

M.C. GALASSI, *Simone Balli ed altri toscani "riformati" a Genova all'inizio del naturalismo secentesco*, in «Studi di Storia dell'Arte», II (1991), Todi, pp. 145-165; ID., *Su alcuni mo-*

nocromi di Aurelio Lomi - Finalità e tipologie, in « Studi di Storia delle Arti », 9 (1997-1999), pp. 80-95; P. CAROFANO - R.P. CIARDI - M.C. GALASSI, *Aurelio Lomi, maniera e innovazione*, Pisa 1989; A. AMBROSTINI, *Benedetto Brandimarte in La pittura a Lucca nel primo Seicento*, Catalogo della mostra, Lucca 1994, pp. 150-160; H. BRISTOCKE, *Giulio Cesare Procaccini: ses attaches génoises et quelques autres faits nouveaux*, in « Revue de l'art », 85 (1989), pp. 45-50; *Procaccini, Cerano, Morazzone. Dipinti lombardi del primo Seicento nelle civiche collezioni genovesi*, a cura di C. DI FABIO, Catalogo della mostra, 1997; M. FRANZONE, *Due dipinti inediti della serie dei "Dodici apostoli" di G.C. Procaccini: "S. Bartolomeo" e "San Pietro"*, in « Bollettino dei Musei Civici Genovesi », XXIV/70 (2002), pp. 22-25; V. FARINA, *Giovan Bernardino Azzolino: il mancato soggiorno genovese e l'interesse per Ribera*, in « Prospettiva », 93-94 (1999), pp. 158-164; M. NEWCOME SCHLEIER, *Orazio Gentileschi a Genova in Orazio e Artemisia Gentileschi*, Catalogo della mostra (Roma, New York, Saint Louis), a cura di K. CHRISTIANSEN - J.W. MANN, Milano 2001, p. 170 e sgg.; E. GIFFI PONZI, *Gentileschi a Genova: un nuovo dipinto e alcune considerazioni sulla cronologia delle opere*, in « Bollettino dei Musei Civici Genovesi », XVI/47-49 (1994), pp. 51-66; V. FARINA, *Un'ipotesi per il soggiorno genovese di Simon Vouet*, in « Napoli nobilissima », s. V., II/I-IV (2001), pp. 47-70; L. PERICOLO, *Simon Vouet a Genova*, in *Genova e la Francia* cit., pp. 90-107; *Il tempo di Rubens. Da Anversa a Genova. Opere del Seicento fiammingo*, Catalogo della mostra, Genova 1987, Milano 1987; D. PESCARMONA, *Tre dipinti secenteschi e restauri in Alto Lazio*, in « Arte Lombarda », 117/2 (1996), pp. 99-102; P. DONATI, *Le sette opere di Misericordia di Cornelio De Wael*, Genova 1988; C. DI FABIO, *Daniel van den Dyck fra Rubens e Strozzi. La "Cena in casa di Simone" di Palazzo Bianco*, in « Bollettino dei Musei Civici Genovesi », XVI/47-49 (1994), pp. 67-74; GIFFI PONZITI, *Due dipinti di Gerard van Honthorst a Genova*, in « Bollettino d'Arte », LXXXVI/60 (1990), pp. 95-98; G. PAPI, *Novità sul soggiorno di Gerard van Honthorst*, in « Paragone », XLI/479 (1990), pp. 47-68.

La pittura nella prima metà del Seicento - I pittori locali

F.R. PESENTI, *La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Genova 1986; *La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1987; *La pittura del '600 a Genova* a cura di P. PAGANO e M.C. GALASSI, Milano 1988; *Barocco mediterraneo - Genova, Napoli, Venezia nei Musei di Francia*, Catalogo della mostra a Napoli, Napoli 1989; *Genova nell'Età Barocca*, Catalogo della mostra, a cura di E. GAVAZZA e G. ROTONDI TERMINIELLO, Milano 1992; *Kunst in der Republik Genua, 1528-1815*, catalogo della mostra a cura di M. NEWCOME SCHLEIER, Frankfurt 1992; *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo*, Catalogo della mostra, a cura di S. BARNES - P. BOCCARDO - C. DI FABIO - L. TAGLIAFERRO, Milano 1997; *Genua tempu fà. Tableaux de Maîtres actifs à Gênes du XVI^e au XVIII^e siècle*, Catalogo della mostra a Monaco - Montecarlo, a cura di T. ZENNARO, 1997; P. BOCCARDO, *Genoa and the Genoese at the Time of Van Dyck*, in *Antoine van Dyck 1599-1641*, Catalogo della mostra a cura di C. BROWN e H. Vlieghe, Anversa-Londra 1999, pp. 49-57; G. FINALDI - S. KORMAN, *Baroque Painting in Genoa*, London 2002; *L'età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, Catalogo della mostra, a cura di P. BOCCARDO, Ginevra-Milano 2004; R.P. CIARDI, *Rapporti tra Liguria e Toscana fra XVI e XVII secolo*, in « Studi di Storia delle Arti », numero speciale in onore di Ezia Gavazza (2003), pp. 31-42; A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pittura genovese in Spagna nel Seicento*, in *Genova e la Spagna* cit., pp. 207-219; R. CONTINI, *La pittura genovese del Seicento in Germania e in Svizzera*, in *Genova e l'Europa continentale* cit., pp. 134-157; *Disegni genovesi dal XVI al XVII secolo*, Catalogo della mostra, a cura di M. NEWCOME SCHLEIER, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Firenze 1989; *Disegni genovesi dal Cinquecento al Settecento*, Giornate di

Studio (9-10 maggio 1989), Firenze 1992; *Genoa: Drawings and Prints 1530-1800*, a cura di C. BAMBACH and N.M. ORENSTEIN, Metropolitan Museum, New York 1996; C. MONBEIG GOGUEL, *Dessins génois: Paggi, Benso, Castello, Strozzi*, in *Per Luigi Grassi, Disegno e disegni*, a cura di A. FORLANI TEMPESTI, Rimini 1998, pp. 230-241; P. BOCCARDO, *I grandi disegni italiani del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso*, Milano 1999; E. GAVAZZA - L. MAGNANI - G. ROTONDI TERMINIELLO, *Disegni genovesi, Gallerie dell'Accademia di Venezia. Catalogo dei disegni antichi*, Milano 2002; *Luoghi del Seicento genovese, Spazi architettonici, Spazi dipinti*, a cura di L. PITTARELLO, Bologna 1992; L. PESSA, *La collezione Torriglia a Chiavari*, Genova 1995; L. MAGNANI, *I Doria e il Carmelo di Loano*, in «Quaderni Franzoniani», IX/2 (1996), pp. 407-422; *L'oratorio di S. Giacomo della Marina*, a cura di G. ROTONDI TERMINIELLO, Genova 1996; A. GRISERI, *La natura morta in Liguria*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. PORZIO, I, Milano 1989, pp. 100-141; F. VAZZOLER, «anche dagli scogli nascono pennelli...»: *Luca Assarino e i pittori genovesi del Seicento. Le dediche degli "Argomenti" dei "Giochi di Fortuna", 1655*, in «Studi di Storia delle Arti», 7 (1991-1994), pp. 35-62; A. ORLANDO, *Ritrattisti genovesi del Seicento. "Punti fermi", aggiunte, precisazioni*, in «Paragone», 36/613 (2001), pp. 18-38; V. FARINA, *Giovan Carlo Doria promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Firenze 2002; L. MAGNANI, *Immagini e retorica gesuitica: gli artisti genovesi*, in *I Gesuiti tra impegno religioso e potere politico nella Repubblica di Genova*, Atti del Convegno, Genova 1991, a cura di C. PAOLOCCI («Quaderni Franzoniani», V/2, 1992), pp. 277-294; L. MAGNANI, *Immagini della Vergine nella rappresentazione per il culto, per la devozione privata e per la pietà popolare*, in «Quaderni Franzoniani», IV/2 (1991), pp. 277-294; L. MAGNANI, *Iconografia agostiniana in Liguria: continuità e innovazioni*, in *Gli Agostiniani a Genova e in Liguria tra Medioevo e Età moderna*, Atti del Convegno internazionale, Genova 1993, a cura di C. PAOLOCCI («Quaderni Franzoniani», VII/2, 1994), II, pp. 147-186; L. STAGNO, *Le figure di Tobio e Tobia nella rappresentazione pittorica della prima metà del Seicento a Genova*, in «Arte Cristiana», LXXXIII/770 (1995), pp. 353-364; ID., *Episodi apocrifi dell'infanzia di Mosè nella pittura del XVII secolo a Genova*, in «Studi di Storia delle Arti», 8 (1995-1996), pp. 83-96; R. ERBENTRAUT, *Der Genueser Maler Bernardo Castello. Leben und Olgemälde*, Freren 1989; M. NEWCOME SCHLEIER, *Drawings by Tavarone in Berlin*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 32 (1990), pp. 203-207; P.M. LUKEHART, *Delineating the Genoese Studio: "giovanani accartati" or "sottopadre"?*, in *The Artist's Workshop*, Atti del Simposio (Washington 1989), a cura di P.M. LUKEHART («Studies in the history of Arts», 38, 1993), pp. 37-58; M. NEWCOME, *Drawings and printings by G.B. Paggi*, in «Antichità viva», XXXIV/1-2 (1995), pp. 14-21; M.C. GALASSI, *La strage degli innocenti di Giovanni Battista Paggi per Gio. Carlo Doria: un abbozzo inedito e qualche ipotesi per una "nobile gara"*, in *L'arte nella storia - Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, Milano 2000, pp. 369-377; *Bernardo Strozzi*, Catalogo della mostra, a cura di E. GAVAZZA - G. NEPI SCIRÉ - G. ROTONDI TERMINIELLO, Milano 1995; L. MORTARI, *Bernardo Strozzi*, Roma 1995; W.R. REARICK, *Bernardo Strozzi: un aggiornamento*, in «Saggi e memorie di Storia dell'arte», 20 (1996), pp. 229-230; E. GAVAZZA - G. ROTONDI TERMINIELLO, *Bernardo Strozzi post 1995*, in *L'arte nella storia*, Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla, Milano 2000, pp. 195-199; E. GAVAZZA, *Gli affreschi di Bernardo Strozzi per la Casa dei Doria a Genova*, in *Per la Storia dell'Arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, a cura di M. PASCULLI FERRARA, Roma 2004, pp. 141-146; M. NEWCOME SCHLEIER, *Gli affreschi ritrovati di Bernardo Strozzi*, in *Il palazzo Niccolosio Lomellino di Strada Nuova a Genova*, a cura di G. BOZZO - B. MERLANO - M. RABINO, Milano 2004, pp. 31-42; D. FIASSELLA, *Catalogo della mostra*, a cura di P. DONATI, Genova 1990;

M. NEWCOME, *Drawings and paintings by Domenico Fiasella* in «Paragone», s. III, 543-545/1-2 (1995), p. 41 e sgg.; F. CAPPELLETTI, *Two Roman paintings by Domenico Fiasella*, in «Burlington Magazine», 140 (1998), pp. 28-30; E. LINARDO, *Ipotesi interpretative di Palazzo Lomellini Patrone alla luce delle fonti ebraiche*, in «Studi di Storia delle Arti», 9 (1997-1999), pp. 143-153; R. SANTAMARIA, *Il potere rappresentato: il disegno preparatorio per l'opera di Domenico Fiasella che "non lascia partir da sé alcuno, che non la giudichi degna d'eternità"*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», XXII/65 (2000), pp. 140-144; C. DI FABIO, *Affreschi della villa Gentile-Bickley di Cornigliano: contributo al catalogo di Andrea Ansaldo*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», XX/28-30 (1998), pp. 85-98; P. DONATI, *Pittori a Genova dal 1620 al 1630. Esordi e congedi*, in «Bollettino d'Arte», LXXVII/74-75 (1992), pp. 107-122; M. BARTOLETTI, «*Perillustri Domino Juli: un profilo dell'attività di Giulio Benso nell'abbazia di Weingarten*, in *Genova e l'Europa* cit., pp. 84-103; M. BARTOLETTI - L. DAMIANI CABRINI, *I Carlone di Rovio*, Lugano 1997; A. MORANDOTTI, *Gli esordi naturalistici di G.B. Carlone tra Genova e Milano*, in «Nuovi Studi», VI-VII/9 (2001-2002), pp. 161-167; F.R. PESENTI, *Giovan Maria Bottallo a Napoli e a Genova*, in «Quaderni di Palazzo Te», 6 (1999), pp. 32-41; C. DI FABIO, *Il ritratto di Gerolamo Gallo, musicista della Cappella Ducale di Genova e altre aggiunte al catalogo di Luciano Borzone*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», XVIII/52-53-54 (1996), pp. 47-63; E. GAVAZZA, *Un poeta nello studio di un pittore: Pier Giuseppe Giustiniani e Luciano Borzone. La visione barocca di una stanza d'artista*, in «Studi di Storia delle Arti», 10 (2000-2003), pp. 129-137; A. ACORDON, *Per una cronologia dell'"Estasi e stimate di San Francesco" di Varese Ligure di G.A. De Ferrari. Cenni al rapporto tra il pittore e le teorie artistiche della Controriforma*, in *Annali delle Biblioteche e dei Musei Civici della Spezia*, La Spezia 2000, pp. 108-129; T. ZENNARO, *Sull'attività giovanile di Gioacchino Assereto*, in «Paragone», XLVI/4 (1995), pp. 21-61; M. AUSSERHOFER, *Genuesische Historienmalerei: Gioacchino Assereto und die Kreuzzüge* in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLI/1-2 (1997), pp. 119-143; P. DONATI, *Orazio De Ferrari*, Genova 1997; F.R. PESENTI, *Non Strozzi ma Orazio De Ferrari*, in *Pittura Veneziana dal Quattrocento al Settecento*, Studi di Storia dell'arte in onore di Egidio Martini, Venezia 1999, pp. 116-119; J.K. OSTROWSKI, *Studi sui disegni di Sinibaldo Scorza al Museo Czartoryski di Cracovia: serie "Allegorie dei mesi"*, in *Disegni genovesi dal Cinquecento al Settecento* cit., pp. 117-134; G. ZANELLI, *Antonio Travi e la pittura di paesaggio a Genova nel 600*, Genova 2001; A. ORLANDO, *Antonio Maria Vassallo*, Genova 1999; ID., *Aggiornamenti per il più fiammingo dei naturamortisti genovesi: Anton Maria Vassallo (con novità sulla data di nascita e di morte)*, in *Argomenti di Storia dell'Arte 1993-2003* cit., pp. 71-82; *Il genio di G.B. Castiglione il Grechetto*, Catalogo della mostra, Genova 1990; S. PARODI, *L'entrata nell'arca tra allegoria sacra e apologo morale nell'area del Grechetto*, in «Studi di Storia delle Arti», 8 (1995-1996), pp. 73-82; M. NEWCOME, *Castiglione in the 1630 s*, in «Nuovi Studi», 2 (1996), pp. 59-66; P. CILIBERTO, *La raffigurazione della melanconia di G.B. Castiglione il Grechetto: tradizione e modernità nelle elaborazioni secentesche di una allegoria antica*, in «Studi di Storia delle Arti», 10 (2000-2003), pp. 77-92; L. MAGNANI, *Le "Christ chassant les marchands du Temple" de Giovanni Benedetto Castiglione au Musée du Louvre*, in «Revue du Louvre», 3 (2003), pp. 50-59.

Scultura e Pittura del secondo Seicento e del Settecento

Alessandra Cabella

1. *La Scultura*

Nel 1660 lo scultore francese Pierre Puget giunge a Genova ad acquistare marmo bianco di Carrara per scolpire una statua di *Ercole in riposo* e marmo Portoro per portali e camini per la residenza di Vaux-le-Vicomte del Ministro delle Finanze Nicolas Fouquet. Mediatori per l'acquisto di questi materiali pregiati sono Giorgio Scala e Francesco Macetti, membri di quell'Arte degli Scultori di Nazione Lombarda che a Genova ha da quasi tre secoli il monopolio della produzione di ogni genere di manufatto lapideo e del commercio dei marmi dalle cave di Carrara, Liguria, Sicilia, Francia e Spagna. Le più recenti indagini archivistiche hanno dimostrato come la città sia, in questo momento storico, un emporio internazionale dei marmi a livello europeo e come dalle numerosissime botteghe degli scultori di origine lombarda, collocate tutte lungo la Ripa per l'arrivo dei marmi via mare a Ponte Calvi e a Ponte Spinola, partano sculture sacre e mitologiche, colonne e capitelli, balaustre e portali, fontane e paliotti d'altare, stemmi nobiliari e piastrelle da pavimento per le chiese e le residenze d'Italia e d'Europa.

La caduta in disgrazia di Fouquet l'anno successivo favorisce certamente il felice incontro del Puget con la committenza genovese e il suo stabilirsi in città per soddisfare le richieste di un'aristocrazia dai gusti esigenti e raffinati, che per le sue chiese gentilizie e per i suoi palazzi intende procurarsi le sculture e gli arredi marmorei di questo artista aggiornato sulle nuove esperienze del barocco romano. A fronte della cultura figurativa dell'Arte dei Lombardi, ancora attardata su stilemi e strutture tardocinquecentesche di statica e classicheggiante solennità, il Puget si esprime in un linguaggio caratterizzato da un vorticoso movimento e da un rilievo di pittorica sensibilità nelle superfici morbidissime delle carni e nell'incresparsi dei panneggi. Le due monumentali statue di *San Sebastiano* e del *Beato Alessandro Sauli* per la chiesa dei Sauli in

* Il capitolo 1 è stato redatto in collaborazione con Fausta Franchini Guelfi.

Carignano (1664-1668), l'*Immacolata* dell'Albergo dei Poveri per Emanuele Brignole (1666), l'*Immacolata* per la cappella del palazzo Lomellini, oggi nell'oratorio di San Filippo Neri (1669-1670), la *Madonna Carrega* oggi al Museo di Sant'Agostino (1681), il *Rapimento di Elena* per il ninfeo di palazzo Spinola (1683), ora nello stesso museo, sono, fra le sculture eseguite dal Puget per la committenza genovese, quelle che esercitarono sulla cultura figurativa locale le suggestioni più profonde, così come l'altar maggiore da lui eseguito nel 1662 per la chiesa di San Siro, prezioso oggetto di scultura che, nel pialotto a sarcofago traforato da raffinate aperture e nell'espansione laterale dei gradini reggicandelabri, determina la trasformazione dell'arredo d'altare genovese da solenne struttura architettonica a movimentatissima "macchina" barocca. Anche i suoi progetti non realizzati, come il fastoso baldacchino per l'altare della chiesa di Carignano (1663), esemplato sul baldacchino berniniano in San Pietro, costituiscono oggetto di studio per una nuova generazione di scultori genovesi, fra i quali Daniele Solaro, Antondomenico Parodi, Anselmo Quadro, Filippo Parodi, mentre un altro scultore francese, Honoré Pellé, stabilitosi anch'egli a Genova, esegue opere di cultura berniniana come il grande *San Rocco* per la chiesa di Granarolo.

Dopo il ritorno in Francia del Puget è Filippo Parodi, formatosi dapprima come intagliatore in legno, a raccogliere la lezione dello scultore francese a partire dalla sua fonte, la statuaria del barocco romano. Già nella *Specchiera* con il mito di Narciso della villa Durazzo ad Albisola e nella *Cornice* con il mito di Paride della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola di Pellicceria, ambedue in legno dorato, la virtuosistica trattazione della materia in metamorfiche trasformazioni smentisce – come nell'altare pugetiano in San Siro – la struttura tradizionale dell'arredo per farsi scenografico effetto teatrale nel coinvolgimento emotivo dello spettatore; anche le sculture marmoree del Parodi rivelano lo studio della statuaria romana con precisi riferimenti all'Algardi e al Duquesnoy, oltre che alla scuola berniniana, come nella sua prima opera marmorea documentata, la *Madonna del Rosario* di Rossiglione (1673-1674). Costante è inoltre il riferimento alle opere genovesi del Puget nel loro raffinato pittoricismo e nelle dimensioni di una grazia tenera e delicata, tanto diversa dalla *grandeur* delle sculture eseguite per la committenza francese dall'artista, già capace di cogliere e soddisfare le esigenze soprattutto decorative della committenza genovese. Questo indirizzo culturale del Puget trovò nel Parodi conferma e sostegno nel rapporto vitale e profondo con la bottega di Domenico Piola, quella Casa Piola che dalla seconda metà del Seicento alla prima metà del Settecento diviene il

centro propulsore della cultura figurativa genovese non solo nell'ambito della pittura, fornendo "invenzioni" e disegni progettuali a scultori, argentieri, ricamatori, stuccatori, in un linguaggio che privilegia una decorazione coloratissima, ricca di effetti teatrali. Così la *Madonna del Carmine* a San Carlo (1677 ca.), le quattro *Metamorfosi* di Palazzo Reale, la *Santa Marta in gloria* nell'omonima chiesa, infine l'*Immacolata* in San Luca (1699) del Parodi esprimono, nel candore del marmo scolpito con uno straordinario virtuosismo, le innovative suggestioni pugetiane arricchite e sostanziate dal rapporto con la pittura: il grandioso monumento Morosini in San Nicolò dei Tolentini a Venezia è realizzato negli anni Ottanta su progetto di Gregorio De Ferrari, l'artista più innovativo uscito dalla bottega dei Piola. Fra i disegni attribuibili a Domenico, a Paolo Gerolamo Piola e alla loro bottega sono numerosissimi quelli destinati con ogni evidenza all'attività degli scultori e a quella particolare produzione di collaborazione fra pittura e scultura che costituisce la realizzazione degli apparati effimeri: il grande *theatrum sacrum* delle Quarantore, delle canonizzazioni, delle esequie che si avvale di tutti gli espedienti e le tecniche teatrali per un coinvolgimento totale dello spettatore. Il gran teatro di statue recitanti allestito da Filippo Parodi nella cappella delle reliquie nella basilica del Santo a Padova (1689-1694) segna in questo senso il raggiungimento più significativo dell'artista.

Nel grande progetto decorativo di autocelebrazione di un'aristocrazia di governo e di affari intenzionata ad esibire il "magnifico apparato" dei suoi palazzi, dei suoi giardini, delle sue cappelle, parrocchie e chiese gentilizie, anche lo stucco e la scultura in legno policromo appaiono legati alla progettazione degli artefici di Casa Piola; in particolare l'opera di Anton Maria Maragliano, che dalle umili origini di "bancalaro" (mobiliere) giunge a rinnovare la scultura lignea aggiornandone le tecniche e il linguaggio espressivo in direzione di una raffigurazione del sacro di teatrale e scenografica suggestione, con raffinatissimi riferimenti alla pittura dei Piola e di Gregorio De Ferrari e alla scultura del Puget e del Parodi. I suoi gruppi processionali, eseguiti per la ritualità itinerante delle confraternite laicali, sono connotati da un'abilissima regia teatrale e da una gestualità densa di sollecitazioni devozionali secondo modalità recitative di straordinario impatto emotivo. Fra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento escono dalla bottega del Maragliano, con la collaborazione di un gruppo di allievi fra i quali il figlio Giovan Battista, il nipote Giovanni, Pietro e Francesco Galleano e Agostino Storace, sculture lignee come la *Madonna col Bambino* (fig. 1) nella parrocchia di San Gottardo (qui pubblicata e attribuita), oltre a notevoli gruppi processionali come il *San Michele Ar-*

cangelo di Celle Ligure (1694), il *San Francesco che riceve le stigmate* oggi nella chiesa della Santissima Concezione (1708-1709), il *Sant'Antonio Abate e San Paolo Eremita* di Mele, l'*Annunciazione* di Savona, la *Decollazione del Battista* di Ovada: grandiose opere sfavillanti di vivaci colori e di dorature che riproducono i motivi decorativi dei damaschi e dei broccati nei manti e nelle vesti e che fanno brillare le ali degli angeli in volo.

La generazione degli scultori formati nella bottega del Parodi o suggestionati dalla sua opera continua ad arricchire di raffinate variazioni la scena sacra delle chiese e la decorazione dei palazzi e dei giardini con sculture in bianco marmo di Carrara e con arredi in marmi colorati (rosso di Francia, verde Polcevera, alabastro di Sestri Ponente, nero Portoro, diaspri siciliani, Seravezza violaceo). I migliori allievi del Parodi, Jacopo Antonio Ponsonelli e Francesco Biggi, eseguono spesso interi complessi d'altare, costituiti da movimentate strutture barocche popolate da splendide sculture, come la cappella di San Diego del Ponsonelli alla Santissima Annunziata del Vastato e la cappella di San Francesco di Sales del Biggi in San Filippo Neri. Assieme alla lezione del Parodi, continua a operare quella del Puget: nella prima metà del Settecento viene affidata al Ponsonelli la realizzazione dell'altar maggiore di Santa Maria delle Vigne, fantasioso e movimentatissimo complesso scultoreo in marmo bianco coronato da una turbinosa gloria angelica, progettato dal Puget e lasciato incompiuto alla partenza dell'artista. L'elaborazione dell'altare come oggetto di scultura decorato da preziosi marmi policromi viene poi portata alle sue estreme possibilità dai fratelli Schiaffino, che nella prima metà del Settecento eseguono grandiosi complessi scultorei, a volte su progetto di Paolo Gerolamo Piola. È di Bernardo, il maggiore degli Schiaffino, la cappella Della Torre (1718) nella chiesa di Santa Maria della Consolazione, nella quale una monumentale scenografia barocca incornicia il gruppo della Vergine con i Santi Agostino e Monica, nel contesto degli affreschi di Paolo Gerolamo. Di Francesco Maria Schiaffino sono gli altari maggiori dell'Albergo dei Poveri e del Santuario dell'Acquasanta (1754), la coloratissima cappella di San Francesco da Paola (1755) nella chiesa del santo e, fra le ultime opere dell'artista, gli squisiti rilievi con le *Storie della Vergine* (1762) nella chiesa delle Scuole Pie.

Fino alla morte dell'artista nel 1763, la bottega di Francesco Maria è il laboratorio più attivo di Genova nel produrre sculture e arredi marmorei, anche per la fama internazionale conseguita dall'artista con prestigiose commissioni per Francia, Spagna e Portogallo. Le tre grandiose sculture inviate ai benedettini di Saint-Malo nel 1744, il *Crocifisso* marmoreo eseguito per la

basilica reale di Mafra su richiesta di Giovanni V del Portogallo, le sculture schiaffiniane nella cattedrale e in San Filippo Neri a Cadice, la cappella di Nostra Signora del Carmine in Saint-Giaume a Nizza (1760) attestano il successo dell'artista a livello europeo.

Nella seconda metà del Settecento, nelle opere degli allievi del Ponsonelli e di Francesco Maria Schiaffino, il discorso decorativo si allenta e i caratteri linguistici più tipici della scultura barocca – il movimento turbinoso delle figure, il fluire scioltissimo e il frangersi frequente delle forme in un rilievo ricco di emergenze e di anfratti – si smorzano in direzione di una compostezza e di una moderazione formale espresse dal comporsi delle figure in un quieto e aggraziato movimento, dal ridursi del rilievo e dei contrasti chiaroscurali in superfici levigatissime e luminose. È il prevalere di una direzione di gusto che già comincia ad emergere in pittura verso la metà del secolo, con artisti dal modulo controllato e fissato in una corretta armonia come Lorenzo De Ferrari, Domenico Parodi e il bolognese Jacopo Antonio Boni. Questa mutazione del gusto, che appare gradualmente nella statuaria, si avverte però molto meno nell'arredo sacro, poiché le immutate esigenze di coinvolgimento emotivo dei fedeli e il tradizionalismo della committenza ecclesiastica tendono a conservare più a lungo i caratteri dell'arredo e delle immagini sacre: l'altare in marmi policromi resta aderente ai modelli primosettecenteschi fino alla fine del secolo. Bernardo Pasquale Mantero, allievo di Francesco Maria Schiaffino, nella statua di Carlo Emanuele III a Carloforte (1784-1786) si esprime in un linguaggio che prelude direttamente al neoclassicismo negli accenti aulici e classicheggianti della statica e maestosa figura, ma nella *Santa Sabina in gloria* dell'omonima chiesa genovese e nell'*Angelo custode* in San Siro a Nervi (1777) scolpisce sulla falsariga della lezione del maestro nell'apertura spaziale del gesto e nel movimento dei panneggi. Ancor più legato alla cultura barocca appare Pasquale Bocciardo, allievo del Ponsonelli. Nella sua opera persistono finalità decorative e scenografiche, sorrette da notevoli capacità compositive e da fantasiose "invenzioni". Nella grande pala marmorea con *La Vergine, il Bimbo e angeli* eseguita per la cattedrale di Cuenca (1763) l'artista raggiunge straordinari effetti pittorici nel raffinatissimo rilievo, mentre il pulpito di Finalborgo (1765) è una metamorfica e movimentatissima figurazione nella quale una colonna di nubi vorticosamente attorte sorregge i simboli apocalittici degli evangelisti e il carro di Jahvé, figura dello stemma araldico dei patroni Del Carretto. È il fratello di Pasquale, Domenico Bocciardo, già pienamente neoclassico nel *Battesimo di Cristo* nella stessa chiesa (1798) a farci percepire, nella splendida balastra del presbiterio (1799), l'ultima eco della grande decorazione barocca: l'atteggia-

mento attorto degli angeli e il virtuosismo illusionistico della tovaglia di pizzo in marmo bianco riecheggia una scenografica “invenzione” del primo barocco romano, filtrata da nuove esigenze di compostezza e decoro e tuttavia confermata nelle sue finalità di coinvolgimento emotivo e di devota suggestione.

2. La Pittura

Nel porre l'accento sugli aspetti che individuano le specificità e le costanti più significative e caratterizzanti nel vasto orizzonte della cultura figurativa a Genova e in terra ligure nella seconda metà del Seicento e nel Settecento, tra la prima e la seconda metà del Sei la pittura si schiude, dagli accenti drammatici e contrastanti del realismo di ispirazione caravaggesca e spagnola e dai toni didattico-celebrativi della glorificazione dinastica della committenza, a una nuova dimensione, precocemente indicata da Valerio Castello, che porta a intendere il barocco anche nella sua accezione di decorazione, non solo nell'ambito della pittura.

Lo snodo cronologico è segnato dalle differenti necessità culturali ed esigenze della committenza, dalla trionfante codificazione delle immagini controriformate, dai nuovi riferimenti figurativi in direzione dell'Emilia e segnatamente di Parma (ove non a caso è direttamente attivo il genovese Merano) con la ripresa dei modi correggeschi, ma anche da fattori contingenti come la peste del 1657 che tronca la vita a numerosi protagonisti di questo nodo culturale. Nel 1659 muore anche Valerio Castello, protagonista di una pittura innovatrice, anticlassica e antiaccademica, ove “glorie” sacre e mitologie profane appaiono in una nuova, aerea spazialità, in forme d'inedita grazia: orfano già dall'infanzia del padre Bernardo, l'artista mostra infatti in modo precoce e indubitabile la sua vocazione pittorica dalla cifra estetizzante, esemplata in una totale indipendenza dai maestri. L'esperienza formativa parmense intride profondamente il suo fare pittorico: l'autentica passione per Parmigianino più che per Correggio si traduce nel *ductus* come nella resa anatomica, in un'astrazione in termini di leggerezza, soavità e innaturali moti di torsioni e avvistamenti. Tali caratteristiche permangono pur nel progressivo estendersi della sua tavolozza verso toni più caldi e contrastati, resi attraverso una pennellata tendenzialmente più corposa e immediata che porta alla successiva affermazione di uno stile “bozzettistico” come forma autonoma di pittura, in una poetica del “non finito”. Le suggestioni parmigiane si declinano tra rielaborati accenti dal sapore lombardo marcatamente procaccinesco, unitamente all'attenzione per l'opera dei maestri nelle qua-

drierie genovesi, con particolare attenzione al Veronese. La cultura di Valerio si fa viepiù complessa, come testimoniano le due commissioni su tela, intorno al 1647, per l'oratorio di San Giacomo della Marina: la *Vocazione* e il *Battesimo di san Giacomo*, ove accanto agli stimoli noti traspare parimenti la seduzione per la pittura di Rubens. Nella ricostruzione dell'attività su tela, capisaldi sono forniti da opere datate quali *I santi Lorenzo, Sebastiano e Rocco* a Santa Margherita Ligure, chiesa di San Siro (1648), ove inizia a declinarsi il fascino di matrice vandyckiana e la pala più matura raffigurante *I santi Marco Evangelista, Giovanni Battista, Cecilia, Martino e Lorenzo* (1655) nella parrocchiale di San Giovanni Battista e San Giovanni Bono a Recco, ove trionfa la totale libertà compositiva e stilistica. Cronologicamente vicino alla prima è il *Martirio di San Lorenzo* oggi a Palazzo Bianco, mentre ascrivibili alla "maturità" (per quanto morto poco più che trentenne) sono, per citare solo alcuni capolavori, le due versioni del *Ratto di Proserpina* a Genova, Palazzo Reale e a Roma, Palazzo Corsini, così come la *Leggenda di Santa Genoveffa* ad Hartford, Wadsworth Athenaeum e il suo *pendant* con *Diana e Atteone* alla Norton Gallery in Florida.

Alternato a un'intensissima attività su tela è il suo ruolo di frescante, coi cantieri nella cappella in palazzo Branca Doria (frammenti al Museo di Sant'Agostino), a San Martino d'Albaro, in alcune perdute scenografie appa-
rate in rapporto col quadraturista Andrea Sighizzi (più tardi sostituito dal Brozzi) e col più giovane Domenico Piola in chiese e facciate di palazzi. Nell'ambito di questa tecnica, la sua attività nelle dimore di strada Balbi si distingue, oltre al palazzo oggi Reale, segnatamente nel ciclo a palazzo Balbi Senarega ove peraltro si consolida la collaborazione con Domenico, così come nelle due coeve medaglie a Santa Marta tra le quadrature dello stesso Brozzi.

La sensibilità, la libertà e l'ardimento della sua personalità artistica lo inducono a trovare motivi anche nella coeva produzione in campo musicale e teatrale, con stimoli espressivi dall'inedita portata nel rompere con la tradizione e aprire nuove direttrici più strettamente fantastiche e decorative.

La capacità di Valerio nel rinnovare radicalmente la vicenda pittorica nel panorama locale è percorsa e sfruttata nella generazione successiva da Domenico Piola e, soprattutto, Gregorio De Ferrari.

L'attività di Casa Piola si snoda nell'arco di quasi un secolo, dalla seconda metà del Sei al primo quarto del Settecento e oltre, informando di sé la cultura figurativa attraverso due generazioni: la disamina della produzione artistica in Liguria in tale arco cronologico s'innesta e parte dall'esame di

questa poliedrica e polifonica bottega, significandone l'attività che viene comunque a costituire punto di riferimento diretto o indiretto anche per altre personalità, non necessariamente afferenti alla Casa.

Dopo l'assassinio nel 1640 del ventitreenne fratello Pellegro e il brusco arresto dell'aristocratica grazia della sua pittura, Domenico Piola riveste viepiù il ruolo di grande protagonista della scena figurativa, oltre che guida e regista dell'operare, in seguito, dei figli Paolo Gerolamo, Anton Maria, Giovanni Battista e di altri collaboratori fra cui Rolando Marchelli, Pietro Raimondi e Stefano Camogli, che aveva sposato una delle sorelle dello stesso Domenico, al pari dello scultore Anton Domenico Parodi.

Inoltre, nei grandi cantieri dello spazio sacro della pittura barocca genovese, durante il terzo quarto del secolo si assiste – dall'Annunziata al Vastato, a Santa Marta, a San Sebastiano e a San Siro – a una sorta di evoluzione generazionale fra Giovanni Battista Carlone e Domenico Piola, significando con questi anche il genere Gregorio De Ferrari.

Alla morte di Domenico nel 1703 la regia passa al figlio prescelto, Paolo Gerolamo, dotato di una forte individualità artistica sviluppata anche attraverso gli anni romani dell'alunnato marattesco.

La vasta, multiforme attività della bottega in salita San Leonardo si esplica su piani diversi, con l'interazione delle varie arti ben oltre il mezzo espressivo: attorno ai Piola ruotano infatti anche altri pittori come Gregorio, che nel 1674 sposa Margherita, figlia di Domenico, pittrice anch'essa e madre fra gli altri di Lorenzo De Ferrari; anche il quadraturista Francesco Maria Costa lavora in stretta tangenza con la bottega, mentre per i paesaggi di Carlo Antonio Tavella non di rado i Piola forniscono le figure. Strette relazioni sono intessute anche con scultori come Filippo Parodi, Bernardo Schiaffino e il fratello Francesco Maria, allievo, quest'ultimo, di Rusconi a Roma proprio su raccomandazione dello stesso Paolo Gerolamo, oltre allo scultore in legno Anton Maria Maragliano. Casa Piola quindi produce non solo dipinti e affreschi, ma anche progetti per scultori, stuccatori, ricamatori, argentieri, mobiliari, con un'attività caratterizzata dalla collaborazione, o meglio dall'interazione di pittura, scultura, stucco e di tutte le arti figurative e decorative nella loro molteplicità di tecniche e materiali, con lo studio e la pratica del disegno come base unificante.

In questa multiforme produzione, la pittura murale gioca un ruolo primario: la concezione dello spazio come infinita scenografia per dipanare giochi allegorici e rimandi iconografici più o meno sottili nell'esaltazione

della committenza è comune alla decorazione di chiese e conventi, palazzi e ville. Le esperienze correlate e pur progressivamente divergenti di Domenico e di Paolo Gerolamo segnano la tramatura operativa di due intere generazioni a confronto con la storia sociale della città e l'evoluzione del gusto. Tra le numerose commissioni, nell'affresco con *Giano che consegna a Giove in Olimpo le chiavi della città* nel salone al piano nobile di palazzo Spinola in Strada Nuova Domenico elabora le indicazioni di Valerio, determinanti per un nuovo modo di intendere gli effetti scenografici dello spazio, volgendo questa soluzione a illustrazione di miti e allegorie in un'accentuata enfasi monumentale, in un'invenzione dello spazio legata tuttavia all'area di cultura emiliana. Tale grandiosità, declinata nell'opera di Paolo Gerolamo in termini di magniloquenza, è preta di riferimenti alla coeva esperienza in campo scultoreo, segnatamente di matrice pugetiana. In questa fase l'occhio è ancora fortemente condizionato nella lettura da una rilevante presenza della quadratura, elemento in via di tendenziale dissolvenza metamorfica così come la plasticità volumetrica, nell'accentuazione calligrafica del segno.

Teatro dell'evoluzione è la chiesa teatina di San Siro, ove si profila la figura del più giovane Gregorio. Nella navata destra la *Gloria di san Gaetano da Thiene* di Domenico e aiuti (con accenti del figlio Paolo Gerolamo) e la *Gloria di sant'Andrea Avellino* di Gregorio si susseguono, con la medesima unità di progettazione e tramatura compositiva, ma nello sfondato aperto sul cielo il primo colloca una "gloria" diaframmatica, mentre il secondo – eco coreggesca – segna, sfuma, slancia e sfonda, indicando direttrici di luce e movimento. A partire dalla metà degli anni Ottanta il lirismo poetico dei due artisti s'approfondisce nella consonanza di diverse commissioni, dalla villa Balbi Durazzo allo Zerbino – trovando rifugio dalle bombe francesi nel 1684, che distruggono anche la casa-laboratorio dei Piola – al poliedrico cantiere di Palazzo Rosso, a Palazzo Saluzzo.

Dall'Emilia a Roma: tale è l'orientamento fra le due generazioni nella seconda metà del Seicento, in un percorso profondamente significativo per i futuri esiti di tutto un secolo. Anticipato da Giovanni Andrea Carlone, che nel 1678 rientra definitivamente a Genova – con lavori fra Roma e l'Umbria – per affiancare il padre Giovanni Battista nel cantiere dell'Annunziata, è l'innesto, sulla scansione narrativa e didascalica nel solco paterno, di una teatralità di matrice romana e, in lui, parimenti veneziana nel colorismo. Nell'Urbe, Paolo Gerolamo Piola s'immerge nella tendenza accademica del tardo barocco di matrice classicista, che affonda le sue radici attraverso il Sacchi e l'Albani fino ad Annibale Carracci e Raffaello, guardando nel con-

tempo Baciccio, Lanfranco, Domenichino. Il risultato è, al ritorno in patria, farsi tramite di un linguaggio “aggiornato” pur nella sostanziale “genovesità”, nella concezione e tramatura esecutiva. Oltre a lui, anche altri conterranei si trovano a condividere l’esperienza romana: Domenico Parodi (figlio dello scultore Filippo), il già citato Rolando Marchelli, Giovanni Maria delle Piane detto il Mulinaretto, Gio. Enrico Vaymer, il savonese Gio. Stefano Robatto, Carlo Antonio Durante e, successivamente, il finalese Domenico Bocciardo.

Legato alla tradizione locale pur in un eclettismo del tutto personale è poi Pietro Paolo Raggi, attivo, oltre a Genova, nell’arco ligure, ma anche in Piemonte e, segnatamente, in Lombardia.

Dalla tradizione ceramica di famiglia, il savonese Bartolomeo Guidobono guarda inizialmente a Domenico Piola, percorre poi la tradizionale meta emiliana e volge in seguito la propria, raffinata attività al Piemonte, pur con importanti tappe operative genovesi e liguri.

Ultima eco a Genova del grande teatro barocco del Seicento, pur nella fluida e deliziosa apertura a vibranti accenti Settecenteschi, è il cantiere nella parrocchia gentilizia di San Luca, trionfale unitarietà delle arti nella polifonia di Casa Piola, ultimo segno forte di Domenico prima della morte, riferimento anche per il successivo cantiere dei De Ferrari a Santa Croce e San Camillo.

L’anno 1700 a Genova segna una profonda svolta nell’orientamento del gusto e nello sviluppo della cultura decorativa, nell’occasione del concorso per la prestigiosa decorazione della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale. Gli artisti genovesi e foresti fanno a gara per presentare i loro bozzetti sul tema dell’*Allegoria di Genova*. Non sono però né l’anziano Domenico, né Paolo Gerolamo, né Gregorio, né i giovani come Domenico Parodi a vincere il concorso: la committenza elegge vincitore il bolognese Marcantonio Franceschini (il cui affresco è perduto da un incendio nel 1777), uno dei maggiori interpreti “di importazione” della svolta stilistica e di gusto verso una direzione più composta entro schemi di matrice classicista. Le aperture, le libertà del segno dell’ultimo Seicento genovese sono messe tendenzialmente a margine da una cultura figurativa che concepisce la decorazione in termini di chiara narrazione storica, in un nitore e una solennità che ne accentuano i toni apologetici: ed è il gusto della committenza che determina questa linea. Accanto all’affermarsi di tale tendenza, la poetica rococò di Gregorio coi suoi esiti innovatori si trova sempre più isolata e sostanzialmente senza seguito, se si esclude la consonanza di alcuni accenti ponentini nella sua terra natale, in parte dell’operare di Francesco Bruno e di Imperiale Bottino. Agli empiti barocchi dell’allegoria che

fluisce, che diviene davanti allo spettatore, la scena conosce ora una disposizione frontale, in un'immediata percepibilità: la teatralità rasenta sovente la magniloquenza, con un'insistita plasticità che acuisce l'impatto volumetrico della figura nello spazio, in un discorso connotato dalla forte accentuazione retorica del gesto come "rappresentazione" dimostrativa del messaggio demandato all'allegoria. Ed è il linguaggio di Paolo Gerolamo Piola, Domenico Parodi, Lorenzo De Ferrari, la triade dei figli d'arte non a caso celebrata da Federigo Alizeri, che condanna la "licenziosità" della cultura figurativa barocca e individua la retta via dell'arte in un giusto equilibrio di "nobiltà", "decoro" formale e di contenuto autenticamente sentito – ideali rappresentati dai coevi pittori accademici celebrati nelle sue *Notizie* – così da suscitare nobili sentimenti e affetti, essendo "nobile ufficio delle arti" l'educazione delle "moltitudini". Dai padri ai figli: di lì a poco, dunque, naturale esito di questa tendenza, sarà istituita nel 1751 l'Accademia Ligustica di Belle Arti, che contribuirà a codificare l'ormai maturato processo verso il Neoclassicismo.

Tornando quindi al primo Settecento, la fonte è ancora Roma, permeata della cultura Marattesca e, come notano Lilli Ghio e Massimo Bartoletti, di istanze culturali francesi ad un tempo: il gusto raffinato della preziosa eleganza di matrice francese traspare in Domenico Parodi, che la declina accanto a una solida monumentalità negli affreschi, ad esempio, con l'*Apoteosi della famiglia Negrone* nell'omonimo palazzo in piazza Fontane Marose e nella decorazione della Galleria degli Specchi a Palazzo Balbi Durazzo (Reale); gli accenti francesi risuonano ampiamente anche nell'opera del Mulinaretto, nella ritrattistica così come nelle pale a soggetto religioso: oltre a quelle conosciute (come quella al santuario di Nostra Signora dell'Ulivo a Bacezza presso Chiavari), è il caso de *L'immagine dell'Addolorata adorata da santi* nella parrocchiale di San Giovanni Battista e San Giovanni Bono a Recco, qui ascritta all'artista (fig. 2).

Echi romani risuonano anche nel paesaggista Carlo Antonio Tavella, che nella sua ricerca di armonia compositiva predilige scene arcadiche, coniugando la prima esperienza lombarda come allievo del Solferolo al contatto con Pieter Mulier il Tempesta, agli accenti d'impostazione marcatamente romana del Dughet e di Van Bloemen l'"Orizzonte".

Gli esiti della ricerca tardo secentesca, come detto, restano quindi senza seguito a Genova: anche i due fratelli Domenico e Bartolomeo Guidobono, dopo aver decorato lo scurolo della Madonnetta e alcune dimore come palazzo Sauli De Mari a Campetto, Centurione a Fossatello e Brignole (Rosso), si trasferiscono a Torino.

Le nuove mutazioni del gusto e lo spazio operativo lasciato in città da genovesi attivi all'esterno schiudono all'arrivo di alcuni "foresti", come il napoletano Paolo De Matteis al collegio dei Gesuiti in Strada Balbi e il suo conterraneo Francesco Solimena per la prestigiosa commissione nella Sala del Minor Consiglio a Palazzo Ducale, con due grandi tele anch'esse perdute con l'incendio del 1777. Suggestioni partenopee compaiono, anche per diretto contatto con l'ambiente napoletano, nei genovesi Francesco Campora, Francesco Narice, Giuseppe Palmieri, Giovanni Battista Resoaggi.

Fra gli esterni, attivi direttamente o tramite testimonianze artistiche, il fiorentino Alessandro Gherardini, il milanese Stefano Maria Legnani il "Legnanino", il prezioso ciclo su tela di Sebastiano Conca per il palazzo Lomellini Balbi (oggi in altra sede privata), ma sopra tutti il già citato bolognese Marcantonio Franceschini affiancato dall'allievo Jacopo Antonio Boni, entrambi forieri di un eloquio polito, di un'elegante, distillata arcadia.

L'apertura verso l'Emilia non si diffonde solo a Genova, ma caratterizza anche l'attività degli artisti a Levante: è noto infatti il riferimento di Stefano Lemmi e Pietro Andrea Barbieri a Bologna.

Sostanziale contributo all'innesto del nuovo linguaggio di matrice franceschiniana è dato da Jacopo Antonio Boni che, scomparsi ormai i Piola e Gregorio, si stabilisce definitivamente a Genova dal 1726 ove opera copiosamente, stemperando gli accenti del maestro in una cifra marcatamente narrativistico-decorativa, a tratti infiacchita nell'opera matura anche a causa della partecipazione della bottega.

Accanto a questa linea, sempre più naturalmente "genovesizzata", trova spazio l'operare di un artista dai toni più internazionali come Sebastiano Galeotti, che nell'impaginazione teatrale e nell'alleggerimento della portata cromatica – è il caso delle decorazioni, fra le altre, dei palazzi Negrone Rasvachieri e Spinola di Pellicceria – declina le molteplici suggestioni mediate fra Firenze, Venezia e i diversi centri dell'Italia settentrionale ove è attivo.

La vocazione decorativa così intrinsecamente genovese, ancora perpetuata dagli artisti attivi nel secondo quarto del secolo come Domenico Parodi, Gio. Raffaele Badaracco, il citato Giuseppe Palmieri, tende a cristallizzarsi in termini di maniera; Lorenzo De Ferrari, figlio di Gregorio, incarna nel suo linguaggio una pittura ben lungi dalla scia paterna, in termini via via di raffrenamento e conferimento volumetrico, nel disciplinato dipanarsi di allegorie attente nel contempo alla poetica del Franceschini e alla coeva esperienza romana, anche grazie a un soggiorno nell'Urbe nel 1734. Alla sua

paternità spettano alcune tra le più importanti commissioni del tempo, come l'attività nei palazzi Grimaldi a San Luca e Spinola di Pellicceria: una vocazione stilistica tra istanze classiciste e accenti rococò, che trova il suo apice nella Galleria Dorata di palazzo Carrega poi Cataldi in Strada Nuova.

Genovese, ma solo di nascita, è Alessandro Magnasco, la cui opera si svolge prevalentemente nella Milano illuminista e in parte a Firenze. Di rientro in patria in età matura, l'artista inasprisce i toni satirici criticando fortemente anche col mezzo pittorico la locale aristocrazia di radicato conservatorismo e gusto spiccatamente arcadico (v. il famoso *Trattenimento nel giardino d'Albaro* nella Civica Galleria di Palazzo Bianco). Distanziandosi dal *milieu* genovese che non ne comprende l'opera, la sua poetica è sensibilmente rivolta alla ricerca di verità e quindi all'attenzione ai temi sociali così sentiti nella Milano del tempo, ove l'analoga linea che spinge Beccaria a scrivere *Dei delitti e delle pene* motiva Magnasco a raffigurare *Galeotti*, ad esempio, o scene di tortura.

Nel territorio, la famiglia Carrega tra Albenga e Ventimiglia riecheggia i modi di Gregorio De Ferrari e Francesco Bruno.

Nella Genova di metà secolo, il segno più tangibile dell'evoluzione in atto è la fondazione dell'Accademia Ligustica di Belle Arti nel 1751, sulla scia di Firenze, Roma, Bologna e dei coevi esempi di Venezia e Parma: pubbliche istituzioni di confronto per gli artisti nelle scuole del nudo, col sostegno di una parte del locale e più sensibile patriziato. Fra i primi accademici figurano Jacopo Antonio Boni, Francesco Campora, Giovanni Agostino Ratti, Giuseppe Galeotti. Allievo sia del Parodi sia del Palmieri, Campora, già citato in questa sede per i contatti con l'ambiente napoletano, coniuga suggestioni e vibrazioni prossime a Solimena e apporti segnatamente genovesi, operando nel capoluogo ligure e nell'articolato delle valli limitrofe.

Il savonese Giovanni Agostino Ratti, impregnato della lezione romana presso Benedetto Luti, declina le sue fresche mitologie arcadiche in un gusto luminoso e delicato pienamente rococò, operando su tela e ad affresco in chiese e palazzi del Genovesato e del basso Piemonte. Si discosta invece da questa linea il figlio di Sebastiano Galeotti, Giuseppe, che si contrappone anche alla poetica paterna in termini di maggior compattezza, traducendone l'arioso e delicato eloquio in formule assai più prossime al dettato di Franceschini e Boni; linguaggio assai affine è quello di Antonio Giolfi, che introduce il genere della "veduta" urbana secondo le esigenze del turismo élitario e cosmopolita pubblicando nel 1769 una *Raccolta di diverse vedute della città di Genova e delle principali sue parti e fabbriche*. Alcune di queste

vedute costituiranno nel 1780 il corredo illustrativo della seconda edizione dell'*Instruzione* di Carlo Giuseppe Ratti, la prima guida della città.

Anche nel terzo quarto del secolo la fonte resta sempre Roma, più che mai centro di cultura cosmopolita: il riferimento è ora nell'arte di Pompeo Batoni e Anton-Raphael Mengs, che annoverano diversi allievi genovesi. A contatto col primo opera Angelo Giacinto Banchemo, che sviluppa la lezione del maestro nei termini di un recupero classicista di matrice bolognese, con accenti grandiloquenti specie nella fase matura.

L'influsso mengesiano riveste profonda incisività nel sostrato genovese, sia a causa della diretta presenza in città per brevi soggiorni del maestro, nominato altresì accademico di merito alla Ligustica nel 1770, sia a causa della mediazione operata dall'erudito pittore e storiografo d'arte savonese Carlo Giuseppe Ratti, figlio di Agostino. Il Ratti stringe amicizia col Mengs e ne condivide appieno la poetica, imperniata sul recupero dell'antico attraverso la radice raffaellesca e correggesca: tali ideali sono propugnati anche nella lunga attività di docenza e direzione rattiana all'Accademia Ligustica e declinati nella prolifica attività su tela e ad affresco in termini di calibrata compostezza e, in ultimo, solennità.

Eccezionale contrappunto a questa linea è, nel 1772, la commissione di Cristoforo Spinola a Charles de Wailly per la decorazione (oggi perduta) del suo palazzo in Strada Nuova, giacché per il più importante cantiere del momento, il restauro di palazzo Ducale in seguito all'incendio del 1777, ci si rivolge piuttosto alla collaudata tradizione locale: Simone Cantoni, in effetti, nonostante gli aggiornamenti, rappresenta una delle più consolidate famiglie artistiche attive a Genova, così come il Ratti, a cui viene affidata la decorazione della Sala del Minor Consiglio con la clausola, però, di rispettare i modelli dell'inizio del secolo: nella volta l'*Allegoria* di Domenico Piola rifiutato al concorso del 1700 e Solimena per le lunette. Per la Sala del Maggiore Consiglio, invece, viene indetto un nuovo concorso, poi vinto da Giandomenico Tiepolo (la decorazione, però, trova assai precoce deperimento).

Sempre nel cantiere del Ducale i profila Giovanni David, che coniuga alla sua linea veneteggianti empiti manieristici di memoria michelangeloesca. Fra gli artisti di questa generazione iscritti in questa area culturale, nativi e operosi in terra ligure e nel capoluogo, talvolta all'interno degli stessi cantieri, sono anche il savonese Paolo Gerolamo Brusco ("rivale" del Ratti) e Giuseppe Canepa, mentre suggestioni partenopee vengono perpetuate anche per la seconda metà del secolo dal già citato Francesco Narice.

Nel campo della ritrattistica, oltre ai modelli forniti dai genovesi Parodi, Vaymer, Carbone e, soprattutto, passato il gusto francese amato dalla committenza della prima metà del secolo ed esaudito segnatamente da Mulinaretto, l'aristocrazia predilige adesso nomi e gusto internazionali, rivolgendosi a pittori quali Anton von Maron o Angelica Kaufmann.

Nel campo della pittura di paesaggio si assiste alla "correzione" – più che a un vero e proprio aggiornamento – del gusto ad opera di Giuseppe Bacigalupo, che stempera accenti romani con una lettura ora in chiave elegiaca, ora descrittivamente vedutistica.

Nell'ultimo decennio del secolo gli artisti aderiscono al verbo neoclassico, nel contrappunto fra istanze moderniste e tradizione. Tra i forieri di una codificata ripresa classicista sono Pietro Costa e Francesco Scotto, mentre una chiave più popolare è fornita dall'opera di Felice Guascone; accanto a queste s'affermano suggestioni preromantiche da parte di pittori come Francesco Baratta, che schiudono ormai al nuovo secolo.

Nota bibliografica

1. *La Scultura*

Le fonti e la bibliografia sulla scultura genovese del Seicento e del Settecento sono, fino al 1988, citate con completezza nel volume *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1988, con saggi di E. PARMA ARMANI, M.C. GALASSI, P. BOCCARDO, F. LAMERA, L. MAGNANI, E. GAVAZZA, F. FRANCHINI GUELFU, che fornisce tuttora una valida linea interpretativa nell'analisi delle personalità degli artisti, dei rapporti con la committenza, delle tipologie iconografiche, dei caratteri tecnici e stilistici delle opere. A questo volume si deve affiancare V. BELLONI, *La grande scultura in marmo a Genova (secoli XVII e XVIII)*, Genova 1988, ricchissima raccolta di documenti archivistici. Dopo la pubblicazione di queste due opere, tuttora fondamentali, gli studi sulla scultura si sono arricchiti di numerosi contributi. Si citeranno qui soltanto quelli che hanno apportato nuove conoscenze documentarie e attributive e nuove ipotesi interpretative, senza considerare quelli caratterizzati da un'impostazione puramente divulgativa e privi di apporti originali.

Sulla presenza e l'opera di Pierre Puget e di Honoré Pellé a Genova: *Pierre Puget (Marsiglia 1620-1694). Un artista francese e la cultura barocca a Genova*, catalogo della mostra di Genova, Milano 1995, che riporta tutta la bibliografia precedente; F. FABBRI, *Monsieur Onorato/Honoré Pellé. Uno scultore francese a Genova fra XVII e XVIII secolo*, in « Studi di Storia dell'Arte », 14, 2003, pp. 183-196; EAD., *Antico, barocco romano e modelli genovesi nell'opera scultorea di Honoré Pellé*, in « Argomenti di Storia dell'Arte », 1993-2003, pp. 83-91; EAD., *La statua e l'altare dell'Immacolata Concezione nel Duomo di Modena: l'opera di Honoré Pellé attraverso la testimonianza di Lorenzo Gigli*, in « Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie modenesi, Atti e Memorie », s. XI, XXVI (2004), pp. 199-216.

Sull'attività dei marmorari e scultori dell'Arte degli Scultori di Nazione Lombarda: M. BARTOLETTI, *Il rivestimento marmoreo nel presbitero del santuario della Madonna della Costa*, in «La Madonna della Costa», III/3 (1989); ID., *Documenti inediti sull'attività di alcuni "scultori di marmi" lombardi e ticinesi nei territori di Ventimiglia, Sanremo e Taggia nel Sei e Settecento*, in «Quaderni Franzoniani», III/2 (1990), pp. 91-127; V. BELLONI, *Lo scultore Amadeo e due statue di Santagostino*, in «La Squilla dei Francescani di Recco», LXVI/4 (1990), pp. 30-32; ID., *Felice Solaro e i pendolari della scultura*, *Ibidem*, LXVI/5 (1990), pp. 24-26; L. ALFONSO, *Mecenatismo e arte in Santa Maria delle Vigne (sec.XVII-XVIII)*, in «Studi Genovesi», 9, (1991), pp. 23-77; M. BARTOLETTI, *S. Siro: vicende dell'altare maggiore*, in «A gardiöra du Matüssian», X/3 (1991), p. X; P.L. GARDELLA, *L'altare dell'Addolorata*, in «Campagna della chiesa parrocchiale di Bogliasco», XXX/1 (1991), pp. 12-13; ID., *Ancora sull'altare della Sacra Famiglia*, *Ibidem*, XXX/8 (1991), pp. 14-16; G. STEFANI - A. PASOLINI, *Marmorari lombardi in Sardegna tra Settecento e Ottocento*, in «Arte Lombarda», 98-99/3-4 (1991), pp. 127-133; M. BARTOLETTI, *Altari del secondo Seicento nelle parrocchiali di Castellaro e Civezza* e A. GIACOBBE, *Scultura di figura del secondo Seicento in area sanremese*, in «Bollettino della Associazione Culturale Comunità di Villaregia», II-III/2-3 (1991-1992), pp. 19-35, 37-50; A. BOATO - A. DECRI, *Disegni e contratti edili nel Fondo Notai dell'Archivio di Stato di Genova (XVI-XVII sec.)*, in «Il disegno di architettura», 5 (1992), pp. 11-17; B. CETTI, *Vita e opere dei maestri comacini*, Milano 1993; E. PARMA ARMANI, *Un committente genovese per il Santuario della Misericordia di Savona tra Cinque e Seicento: Franco Borsotto*, in «Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria», XXIX (1993), pp. 59-94; F. FRANCHINI GUELFI, *Gli altari dei marmorari Macetti da Rovio in Liguria e in Sardegna*, e M.A. LANFALONI FALCO, *Altari di marmorari lombardi a Savona*, in *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, a cura di G.C. SCIOLLA - V. TERRAROLI, Bergamo 1995, pp. 168-175, 195-202; E. MATTIAUDA, *I fasti della morte: la cappella del Crocifisso*, in «Risorse», IX/1-2 (1995), pp. 11-16; A. DAGNINO, *Un convento carmelitano del Seicento a Genova: problemi di committenza e di organizzazione del cantiere*, in *Nicolò Doria. Itinerari economici, culturali, religiosi nei secoli XVI-XVII tra Spagna, Genova e l'Europa*, Atti del convegno del 1994 a cura di S. GIORDANO - C. PAOLOCCI («Quaderni Franzoniani», IX/2, 1996), pp. 507-540; F. FRANCHINI GUELFI, *Ferrandino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 46, Roma 1996, pp. 445-451; M. BARTOLETTI - L. DAMIANI CABRINI, *I Carlone di Rovio*, Lugano 1997; S.A. COLOMBO - S. COPPA, *I Carlone di Scaria*, Lugano 1997; M. FRANZONE, *Il cantiere artistico della cappella del Rosario in San Domenico a Genova*, in «Studi di Storia delle Arti», 9 (1997-1999), pp. 335-342; G. DE MORO, *Documents concerned with S.Maurizio in Porto Maurizio*, in M. NEWCOME SCHLEIER, *Gregorio De Ferrari*, Torino 1998, pp. 205-206; F. FRANCHINI GUELFI, *Gaggini Giacomo di Francesco e Gaggini Giacomo di Bernardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 51, Roma 1998, pp. 241-244; R. SANTAMARIA, *I marmi della parrocchiale di Nenno*, in «Novinostra», XXXVIII/2 (1998), pp. 48-64; C. CERISOLA, *Santa Maria delle Vigne a Genova. Daniele Casella e altri maestri lombardi*, in «Arte Lombarda», 129/2 (2000), pp. 59-61; R. SANTAMARIA, *L'Arte dei marmorari lombardi a Genova. Cultura figurativa e conflitti corporativi fra Cinquecento e Settecento*, e A. TONCINI CABELLA, *Documenti per il complesso oratoriano di San Filippo Neri a Genova*, in «Studi di Storia delle Arti», 10, (2000-2003), pp. 63-76, 189-201; F. FRANCHINI GUELFI, *La Madonna dell'Espezzazione del Parto nella chiesa di San Nicola a Genova*, in «La Casana», XLIII/1 (2001), pp. 50-51; F. BIANCHI - E. AGUSTONI, *I Casella di Carona*, Lugano 2002; G. CAVALLO, *Un artista lombardo in Sardegna. Giulio Aprile maestro di quadro e architettura, scultore, marmista*

e architetto, in «Studi Ogliastrini. Studi in onore di mons. Antioco Piseddu», a cura di T. LODDO, VII (2002), pp. 135-188; “Giusta il modello”. *Disegni e bozzetti di opere d’arte dalle filze dell’Archivio di Stato di Genova*, catalogo della mostra a cura di R. SANTAMARIA, Genova 2005; F. FRANCHINI GUELF, *Les marbriers génois entrepreneurs et marchands: les routes du marbre, de l’Italie aux demeures d’Europe*, in *Marbres de Rois XVII^e et XVIII^e siècles*, Colloque de Versailles 2003, a cura di P. JULIEN in corso di stampa; EAD., *Macetti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, in corso di stampa; R. SANTAMARIA, *La cappella dell’Immacolata Concezione nella chiesa di San Pietro in Banchi a Genova: dinamiche di lavoro all’interno della bottega di Daniele Casella*, in «Arte Lombarda», in corso di stampa.

In particolare sul commercio dei marmi, monopolizzato dagli scultori dell’Arte: R. SANTAMARIA, *Il marmo di Carrara e il porto di Genova nei secoli XVII e XVIII*, in «La Casana», XLVI/1 (2004), pp. 28-39; ID., *Marmi e cave di Liguria*, in *Couleurs d’éternité. Marbres et décors religieux XVI^e-XVIII^e siècles*, Colloque de Rome 2004, a cura di P. JULIEN, in corso di stampa.

Sulle opere degli scultori genovesi in marmo e sulla presenza di artisti non genovesi sul territorio ligure: A. ROMERO, *Attività del marmoraro Agostino De Ferrari nel dianese*, in «Communitas Diani», XI-XII (1988-1989), pp. 39-44; F. FRANCHINI GUELF, *Contributo a Franceco Maria Schiaffino e a Francesco Baratta*, in «Bollettino Ligustico», n.s., I (1989), pp. 59-66; EAD., *Documenti per la scultura genovese del Settecento*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XXIX/1 (1989), pp. 425-446; G. FUSCONI - E. MATTIAUDA, *Un modellino e documenti inediti per la pala della “Visitazione” nel Santuario di Savona*, in «Prospettiva», 57-60 (1989-1990), pp. 279-293; F. FRANCHINI GUELF, *Documenti per la chiesa gentilizia di S. Pancrazio*, in «Quaderni Franzoniani», III/2 (1990), pp. 79-90; P.L. GARDELLA, *Due altari di Pasquale Bocciardo “1719?-1791”*, in «Campanile della chiesa parrocchiale di Bogliasco», XXIX/2 (1990), pp. 12-14; E. MATTIAUDA, *Per la cappella della Visitazione nel Santuario di Nostra Signora della Misericordia di Savona*, in «Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria», XXVI (1990), pp. 63-79; M. BOLIOLI, *Marmorari e scultori carraresi nella cattedrale di Sarzana. I secoli XVII e XVIII*, in «Giornale Storico della Lunigiana e del territorio lucense», XLI-XLII (1990-1991), pp. 19-51; B. CILIENTO, *Ritratti di casa Durazzo*, in «Bollettino Ligustico», n.s., II (1991), pp. 114-122; F. FRANCHINI GUELF, *Revisioni e proposte per Filippo Parodi*, in «Arte Cristiana», LXXIX/747 (1991), pp. 431-440; R. COLLU, *Il monumento a Maddalena Durazzo al Santuario di N.S. di Misericordia di Savona*, in «Sabazia», 15 (1993), pp. 9-15; F. CERVINI, *Arte e committenze private a Taggia nel Seicento e nel Settecento*, in *La storia dei genovesi*, XII/1 (1994), pp. 299-337; F. FRANCHINI GUELF, *Fanelli, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 44, Roma 1994, pp. 566-571; A. GIACOBBE, *Gli Stella di Lucinasco: una famiglia di marmorari tra Seicento e Settecento*, in «Rivista Ingauna e Intemelina», XLIX-L (1994-1995), pp. 123-130; M. TASSINARI, *L’altare maggiore e il tabernacolo di Orazio Grassi*, in «Risorse», IX/1-2 (1995), pp. 4-10; C.V. SCANDURRA, *Per la chiesa di S. Anna: una proposta di lettura iconografica e nuovi documenti*, in Nicolò Doria. *Itinerari economici, culturali, religiosi* cit., pp. 333-355; L. ROSSI, *L’Ercole Sauli nel Palazzo del Melograno: Filippo Parodi scultore per un matrimonio*, in «Studi di Storia delle Arti», 9 (1997-1999), pp. 343-353; C. MILANO, *Notizie su Domenico Garibaldi (1687-1756)*, in «Antologia di Belle Arti. Il Settecento», 55-58 (1998), pp. 42-51; *Alessandro Algardi. I bronzi della Chiesa di San Carlo a Genova*, Ferrara 1999; C. CERISOLA, *Gli angeli di Filippo Parodi per la Cappella di Nostra Signora Incoronata nella chiesa di Santa Maria delle Vigne*, in «Bollettino Ligustico», 1999, pp. 67-71; L. MAGNANI, “*Sheep, shepherds, and wild beasts, cut artificially in stone*”. *Production*

and consumption of garden sculpture in Genoa at the end of the seventeenth and during the eighteenth century, in *The lustrous trade. Material culture and the history of sculpture in England and Italy, c. 1700-c.1860*, a cura di C. SICCA e A. YARRINGTON, London-New York 2000, pp. 114-131; A. RIVOALLAN, *Du dessin à la sculpture. L'école bolonaise de peinture et les sculpteurs à Gênes dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, in «Storia dell'Arte», 98 (2000), pp. 25-46; C. MILANO, *Tre altari liguri del Settecento*, in «Paragone», LII/613 (2001), pp. 64-77; L. PUCCIO CANEPA, *Interventi settecenteschi a Chiavari: F. Schiaffino e G. Galeotti nella Chiesa di S. Giovanni Battista*, in «Arte Cristiana», LXXXIX/806 (2001), pp. 355-368; S. TUMIDEI, *Una segnalazione veneziana per Filippo Parodi*, in «Nuovi Studi», VI-VII/9 (2001-2002), pp. 177-182; R. SANTAMARIA, *Marmi e mugugni genovesi per la Cattedrale di Cagliari*, in «La Casana», XLIV/4 (2002), pp. 26-33; G. BARBARIA - F. FRANCHINI GUELF, *I Bocciardo a Ortovero*, in *Studi in memoria di Giorgio Costamagna* («Atti della Società Ligure di Storia Patria», XLIII, 2003), I, pp. 127-142; F. FRANCHINI GUELF, *Maria Divina Maestra. Un'iconografia mariana per gli Scolopi in Liguria*, in «Arte Cristiana», XCI/817 (2003), pp. 273-278; EAD., *La decorazione marmorea nelle chiese liguri*, in *Couleurs d'éternité* cit.; EAD., *La scultura genovese del Seicento e del Settecento in Corsica. Immagini sacre e arredi marmorei per il territorio del dominio*, in *Genova e il Mediterraneo*, a cura di P. BOCCARDO - C. DI FABIO, in corso di stampa; A. CABELLA, *Nomi, opere e documenti per la scultura barocca in Liguria*, in corso di stampa.

Sulla scultura lignea, a lungo trascurata in quanto erroneamente considerata “arte popolare” e oggi studiata con pari dignità culturale ed artistica rispetto a quella marmorea: L. ALFONSO, *Storia di una “cassa”*, in «Campanile. Bollettino interparrocchiale di Bargagli, Traso, Viganego», maggio 1988, pp. 3-4; G. BIAVATI - G. SOMMARIVA, *L'antico presepe genovese*, Genova 1993; E. GHEZZI, *La Madonna del Rosario di Anton Maria Maragliano a Voltaggio*, in «La Casana», XXXV/4 (1993), pp. 52-56; *Venite adoremus. Note sul presepe genovese*, catalogo della mostra a cura di G. ROTONDI TERMINIELLO, Genova 1993; D. SANGUINETI, *Da Giovanni Battista Santacroce ad Agostino Storace: problematiche ed ipotesi sulla scultura lignea in N.S. della Consolazione*, in *Gli Agostiniani a Genova e in Liguria tra Medioevo ed Età Moderna*, Atti del convegno 1993 a cura di C. PAOLOCCI («Quaderni Franzoniani» VII/2 1994), pp. 439-454; ID., *Appunti su Agostino Storace: opere documentate e ipotesi attributive per un discepolo di A.M. Maragliano*, in «Rivista Ingauna e Intemelia», XLIX-L (1994-1995), pp. 141-152; ID., *Progettazione ed esecuzione nella bottega di Anton Maria Maragliano. Aggiunte al catalogo*, in «Studi di Storia delle Arti», 8 (1995-1996), pp. 153-168; P. BOCCARDO, *Gregorio De Ferrari, Giovanni Palmieri, Bartolomeo Steccone and the furnishings of the Palazzo Rosso, Genoa*, in «The Burlington Magazine», CXXXVIII/1119 (1996), pp. 364-376; M. FORNI, *“L'idea dell'ultima moda” in materia di cornici: un carteggio e disegni inediti (1750-1751)*, in «Arte Viva Fimantiuari», 9 (1996), pp. 77-81; F. FRANCHINI GUELF, *Pasquale Navone dal theatrum sacrum tardobarocco all'Accademia*, in *Studi e documenti di storia ligure in onore di don Luigi Alfonso per il suo 85° genetliaco* («Atti della Società Ligure di Storia Patria», XXXVI/2, 1996), pp. 537-552; A. GONZALEZ-PALACIOS, *Il mobile in Liguria*, Genova 1996; D. SANGUINETI, *La formazione di Anton Maria Maragliano: dalla tradizione della scultura lignea genovese alla cultura figurativa rocaille*, in «Arte Cristiana», LXXXIV/774 (1996), pp. 197-213; G. SOMMARIVA, *Natale al Museo. Presepi artistici e popolari del Museo Civico A. Tumbino*, Ovada 1996 (Quaderni del Museo di Masone, 3); P. PIANA TONIOLO, *La cassa dell'Annunziata opera dello scultore Maragliano*, in «Urbs», X/3 (1997), pp. 126-128; D. SANGUINETI, *Disegni di casa Piola e Gregorio de Ferrari per il “taccuino” di Anton Maria Maragliano. Ap-*

profondimenti di un percorso "rocaille", in « Studi di Storia dell'Arte », 8 (1997), pp. 205-228; C.V. SCANDURRA, *Documenti per lo scultore Gerolamo Del Canto*, in « Studi di Storia delle Arti », 9 (1997-1999), pp. 323-327; D. SANGUINETI, *Anton Maria Maragliano*, Genova 1998; ID., *Galleano, Francesco*, e *Galleano, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 51, Roma 1998, pp. 531-533; ID., *Scultura lignea genovese: i fratelli Galleano, Giovanni Maragliano e gli altri*, in « Antologia di Belle Arti. Il Settecento », 55-58 (1998), pp. 52-67; F. CERVINI, *Storie di legno. Viaggio nella scultura lignea in Valle Argentina*, Arma di Taggia 1999; M. NEWCOME SCHLEIER, *Clock designs by genoese artists*, in « Artibus et historiae », XX/40 (1999), pp. 125-130; F. FRANCHINI GUELF, *La Madonna col Bambino e Sant'Antonio da Padova di Pasquale Navone alla Spezia*, in « La Casana », XLII/2 (2000), pp. 48-49; EAD., *L'Arciconfraternita di S. Giovanni Battista di Voltaggio: un esempio di devozione confraternale in Liguria nelle vicende del patrimonio storico artistico*, in *San Giovanni Battista nella vita sociale e religiosa a Genova e in Liguria tra Medioevo ed età contemporanea*, Atti del convegno di studi 1999 in occasione del nono centenario della traslazione a Genova delle Ceneri del Precursore, a cura di C. PAOLOCCI (« Quaderni Franzoniani », XIII/2, 2000), pp. 497-527; D. SANGUINETI, *La Madonna che appare a San Simone Stock di Anton Maria Maragliano a Pieve di Teco*, in « La Casana », XLII/1 (2000), pp. 48-49; ID., *Problematiche e novità per la scultura lignea genovese fra Sei e Settecento*, in « Arte Viva Fimantiquari », 20-21 (2000), pp. 77-85; *Angeli. Sculture lignee dal XV al XIX secolo della Diocesi di Albenga-Imperia*, catalogo della mostra a cura di F. BOGGERO, Albenga 2002; R. SANTAMARIA, *La Madonna del Rosario nella parrocchiale di San Michele a Celle Ligure. Una nuova statua lignea del Maragliano*, in « La Casana », XLIV/1-2 (2002), pp. 84-87; A. DI RAIMONDO, *Nuovi documenti sullo scultore Domenico da Bissonne*, in *Studi in memoria di Giorgio Costamagna* cit., I, pp. 305-318; *Il presepe di Imperia. Metodologia di un restauro*, a cura di M. MERCALLI e M. ANFOSSI, Imperia 2003; *Restauro della scultura lignea "San Giuseppe" di Giuseppe Arata. Valleggia*, s.l. 2003; C. VIAGGIO, *Dall'oblio del passato al presente. Mr Jo:Ba Gandulfus sculpsit Bacelega 1755*, Imperia 2003; F. FRANCHINI GUELF, *San Bartolomeo di Viganego. Un oratorio rurale nell'entroterra genovese*, e D. SANGUINETI, *Le sculture da processione di Anton Maria Maragliano per le confraternite di Genova*, in *Confraternite genovesi all'alba del terzo millennio*, Atti del convegno a cura di L. VENZANO, Genova 2004, pp. 48-57, 58-69; *Han tutta l'aria di Paradiso. Gruppi processionali di Anton Maria Maragliano tra Genova e Ovada*, catalogo della mostra di Ovada a cura di F. CERVINI - D. SANGUINETI, Torino 2005; S. REPETTO, *Nuove notizie su Nicolò Tassara da Voltri: la Madonna Assunta di Rossiglione*, in « Arte Cristiana », XCIII/829 (2005), pp. 297-300; A. CABELLA, *Anton Maria Maragliano - Sant'Alberto Eremita da Sestri Ponente*, scheda V.8, in *Genua abundant pecuniis. Finanza, commerci e lusso a Genova tra XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra, Genova 2005, pp. 122-123.

In questi ultimi anni il progredire degli studi sulla scultura ha portato a considerare anche opere finora considerate "minori", come le edicole marmoree del centro storico di Genova, ad inserire capitoli sull'arredo marmoreo e sulla scultura lignea nelle monografie dedicate a chiese e oratori e a compiere ricerche sugli altari marmorei dispersi in seguito alla restituzione di chiese all'"originario" aspetto medievale. P. FALZONE, *Edicole votive e centro storico. Un patrimonio genovese da riscoprire*, Genova 1990; F. FRANCHINI GUELF, *Il patrimonio artistico*, in P.L. GARDELLA, *La Confraternita di Santa Chiara di Bogliasco. Documenti per una storia*, Genova 1990, pp. 39-41; M. RICCHETTI, *Dentro il centro storico di Genova cento edicole dimenticate. Sei itinerari di ricerca*, Genova 1990; G. SOMMARIVA, *Le edicole sacre genovesi tra scultura e architettura*, in « Arte Lombarda », 98-99/3-4 (1991), pp. 145-147; F. FRANCHINI

GUELF, *L'arredo in marmo, in stucco, in legno*, e D. SANGUINETI, *La scultura in legno*, in *Il Santuario di N.S. dell'Acqua in Valbrevenna*, Genova 1994, pp. 16-29, 37-53; F. FRANCHINI GUELF, *L'arredo ligneo e marmoreo*, e D. SANGUINETI, *La scultura lignea, in Santa Maria di Bogliasco. Documenti, storia, arte. Studi in occasione del secondo centenario della chiesa parrocchiale*, a cura di C. PAOLOCCI, Genova 1994, pp. 51-56, 57-74; F. FRANCHINI GUELF, *La scultura marmorea e l'arredo: il recupero di un patrimonio disperso*, e D. SANGUINETI, *La scultura lignea*, in *La Parrocchiale dei Santi Rocco e Sebastiano di Parodi Ligure tra medioevo ed età contemporanea*, a cura di C. PAOLOCCI, Genova 1995, pp. 50-67, 68-97; D. SANGUINETI, *Il patrimonio artistico di Portoria: tracce per una ricerca*, in *Genova, 1746: una città di antico regime tra guerra e rivolta*, Atti del convegno 1996 a cura di C. BITOSI e C. PAOLOCCI («Quaderni Franzoniani», XI/2, 1998), pp. 329-367; *Edicole votive. Un percorso nel cuore antico di Genova*, a cura di P. FALZONE, Recco 2000; S. FERRARI, *San Nicolò del Boschetto: un patrimonio d'arredo ritrovato*, in «La Berio», XL/2 (2000), pp. 38-51; R. SCUNZA, *Gli altari cinquecenteschi. Resoconto di una dispersione*, in *Cattedrale e chiostro di San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro*, a cura di G. BOZZO, Genova 2000, pp. 192-196; A. DAGNINO, *Per una storia della decorazione marmorea. Altari e giustpatroni*, in *La Chiesa del Gesù e dei santi Ambrogio e Andrea a Genova. Vicende, arte e restauri*, a cura di G. BOZZO, Genova 2004, pp. 108-124; R. SANTAMARIA, *I costi del marmo: cappelle, altari, statue, fontane e apparati decorativi per i palazzi e le chiese della città*, in *Genua abundat pecuniis* cit., pp. 205-213; F. FRANCHINI GUELF, *Un patrimonio disperso: l'arredo marmoreo del Seicento e del Settecento*, e D. SANGUINETI, *La scultura lignea*, in *La cattedrale di Albenga*, a cura di J. COSTA RESTAGNO in corso di stampa; F. FRANCHINI GUELF, *La decorazione e l'arredo marmoreo*, e D. SANGUINETI, *La scultura lignea*, in *La Santissima Annunziata del Vastato*, a cura di G. ROSSINI (in corso di stampa).

Gli approfondimenti della ricerca archivistica hanno inoltre ampliato l'orizzonte degli studi alla diffusione europea della scultura lignea e marmorea degli artisti genovesi. La bibliografia relativa alla Spagna, alla Francia e all'Austria è citata con completezza nelle monografie: C. ARANDA LINARES - E. HORMIGO SÁNCHEZ - J.M. SÁNCHEZ PEÑA, *Scultura lignea genovese a Cadice nel Settecento. Opere e documenti*, in «Quaderni Franzoniani», VI/2 (1993); F. FRANCHINI GUELF, *La scultura del Seicento e del Settecento. Marmi e legni policromi per la decorazione dei palazzi e per le immagini della devozione*, in *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. BOCCARDO - J.L. COLOMER - C. DI FABIO, Milano 2002, pp. 242-259; EAD., *La scultura del Seicento e del Settecento. Statue e arredi marmorei sulle vie del commercio e della devozione*, in *Genova e la Francia. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. BOCCARDO - C. DI FABIO - P. SÉNÉCHAL, Milano 2003, pp. 170-189; C. MILANO, *Tra committenza e collezionismo: di alcune sculture barocche genovesi in Austria e in Germania*, in *Genova e l'Europa continentale. Austria, Germania, Svizzera. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. BOCCARDO e C. DI FABIO, Milano 2004, pp. 174-187. A questi contributi si aggiungono: F. FABBRI, *Artistes et oeuvres génois en Provence à l'âge baroque: modèles et acquisitions*, in «Provence Historique», LIII/213 (2003), pp. 361-376; F. FRANCHINI GUELF, *Sculture genovesi del Settecento a Lisbona*, in «Studi di Storia delle Arti. Numero speciale in onore di Ezia Gavazza», 2003, pp. 155-168; F. FABBRI, *Filiation, intégration, importation: acquisition de l'art génois dans le Sud de la France*, in *Huit siècles de rencontres italo-provençales*, Atti del convegno 2002 (in corso di stampa); EAD, *La diffusion des marbres ouvrés génois: matières et couleurs pour l'Europe entière*, in *Couleurs d'éternité* cit.

Molto meno studiata è l'opera degli stuccatori: E. PARMA ARMANI, *Documenti per le statue dei benefattori dell'Albergo dei Poveri di Genova nei secoli XVII e XVIII*, in «Quaderni Franzoniani», III/2 (1990), pp. 159-195; M. DE GRASSI, *Filippo Parodi, Pietro Roncatoli e lo stucco tardobarocco a Venezia*, in «Arte Veneta», 54 (1994), pp. 55-79; E. GAVAZZA, *Stucco e decorazione tra Sei e Settecento a Genova. Le connessioni di Lombardia*, in *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Boscaglia*, a cura di G.C. SCIOLLA e V. TERRAROLI, Bergamo 1995, pp. 18-23; EAD., *Dai laghi lombardi l'arte degli stuccatori. Pratica, diffusione, aggiornamento del gusto*, in *Genova e l'Europa continentale* cit., pp. 158-173.

2. La Pittura

Per una prospettiva generale: E. GAVAZZA, *Lo spazio dipinto. Il grande affresco genovese nel '600*, Genova 1989, con bibliografia precedente; M. NEWCOME, *La pittura in Liguria nel Seicento*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, Venezia 1989, I, pp. 27-49; E. GAVAZZA - F. LAMERA - L. MAGNANI, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova 1990; *Genova nell'Età Barocca*, catalogo della mostra (Genova), a cura di E. GAVAZZA - G. ROTONDI TERMINIELLO, Bologna 1992; M. NEWCOME, *Kunst in der Republik Genua*, catalogo della mostra, Francoforte 1992; *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, a cura di E. GAVAZZA - L. MAGNANI, Genova 2000.

Per singoli artisti e specifiche tematiche: C. MANZITTI, *Valerio Castello*, Chieri 2004 con bibliografia precedente; M. BARTOLETTI - L. DAMIANI CABRINI, *I Carlone di Rovio*, Lugano 1997; *Domenico Piola. Frammenti di un barocco ricostruito*, in «Studi di Storia delle Arti», numero speciale dedicato a E. GAVAZZA, Genova 2003; A. TONCINI CABELLA, *Paolo Gerolamo Piola. E la sua grande Casa genovese*, Genova 2002; D. SANGUINETI, *Domenico Piola e i pittori della sua "casa"*, Soncino 2004; per l'aggiornamento più recente sugli studi su Casa Piola allo stato attuale si veda A. TONCINI CABELLA, *Il cantiere dei Piola nella parrocchia gentilizia di San Luca*, in *Cinque chiese e un oratorio*, a cura di G. BOZZO, Genova 2004, pp. 129-140 e EAD., *Su Domenico Piola*, in c.d.s.; M. MINOZZI, P.P. Raggi in *La Collezione d'arte del Sanpaolo*, a cura di A. COLIVA, Cinisello Balsamo 2003, p.309; M. NEWCOME SCHLEIER, *Bartolomeo e Domenico Guidobono*, Torino 2002; per gli stessi artisti v. anche G. SPIONE, *I fratelli Bartolomeo e Domenico Guidobono in Piemonte (1685-1689, 1702-1726)*, in F. CAPPELLETTI - G. SPIONE, *I fratelli Guidobono e Daniel Seiter. L'avvio della grande decorazione a Torino tra Seicento e Settecento*, Torino 2002, pp. 9-118; *Marcantonio Franceschini. I cartoni ritrovati*, catalogo della mostra (Genova), a cura di G. TESTA GRAUSO, Milano 2002; P. BOCCARDO, *Giuseppe Maria Brignole committente della "Liguria" e delle "Virtù cardinali" di Sebastiano Conca e il ruolo della "signora Annetta"*, in «Paragone», LIII/45 (2002) con bibliografia precedente; E. GAVAZZA, *Apparati decorativi e tematiche iconografiche nelle dimore dell'aristocrazia genovese dei secoli XVII e XVIII*, in *Atlante tematico del barocco in Italia Settentrionale. Le residenze della nobiltà e dei ceti emergenti: il sistema dei palazzi e delle ville*, Atti del Convegno, Milano 10-13 dicembre 2003, in «Arte Lombarda», n.s., 141/2 (2004), pp. 88-96; A. SISTA, *Quadrate sacre e profane tra XVII e XVIII secolo nella Liguria di Ponente*, in *Realtà e Illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura dell'età barocca*, Atti del Convegno, Lucca 26-28 maggio 2005, in c.d.s.

Per un percorso generale resta fondamentale L. GHIO - M. BARTOLETTI, *La pittura del Settecento in Liguria*, in *La Pittura in Italia. Il Settecento*, Milano 1989, I, pp. 15-32; per un panorama

sulla pittura ad affresco: A. ACORDON, *Genova e Liguria*, in *Pittura Murale in Italia. Il Seicento e il Settecento*, III, a cura di M. GREGORI, Bergamo 1998, pp. 86-91, 186-191; diverse tematiche sono state raccolte in *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento* cit.

Studi monografici e specifici: R. COLLU, *Carlo Giuseppe Ratti Pittore e Storiografo d'Arte*, Savona 1983; E. POLEGGI, *Genova nel Settecento e le vedute di Antonio Giolfi*, Milano 1986; *Gerolamo Grimaldi e la Società Patria. Aspetti della cultura figurativa ligure nell'età dell'Illuminismo*, catalogo della mostra a cura di L. PESSA, Genova 1990; L. GHIO, *Boccardo Domenico*, in *Saur. Allgemeines Künstler Lexikon*, XII, München-Leipzig 1996, *ad vocem*; L. GHIO, *Giuseppe Paganelli*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, IV, Bergamo 1996, *ad vocem*; M. BARTOLETTI - F. CERVINI, *Giuseppe Bacigalupo*, in «Quaderni del Museo dell'Accademia Ligustica», 23 (1998); A. TONCINI CABELLA, *Galeotti Giuseppe Ilario*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 51, Roma 1998, *ad vocem*; D. SANGUINETI, *Gio. Enrico Saymer*, Genova 1999; *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento* cit., in particolare i saggi di F. FRANCHINI GUELFI, *Il rifiuto della decorazione e della celebrazione. La pittura di Alessandro Magnasco*, pp. 331-347, con bibliografia precedente; L. GHIO, *Dal centro al territorio*, pp. 369-382; P. CILIBERTO, *Francesco Maria Narice*, in *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento* cit., pp. 429-430; R. DUGONI, *Giuseppe Palmieri*, *Ibidem*, p. 430; D. SANGUINETI, in *Suzanne Henriette d'Elbeuf ultima duchessa di Mantova : storia di un ritratto e della sua fortuna*, Catalogo della mostra, a cura di P. CARETTA e D. SANGUINETI, Mantova, 2001, pp. 37-67, 69-74, con bibliografia precedente; ID., *Giovanni Maria delle Piane, Il Mulinareto: "tavole storiare" e ritratti di "indicibil grazia e giusta naturalezza"*, in «Studi di Storia dell'Arte», 12 (2001), pp. 113-134, con bibliografia precedente; L. GHIO, *Stefano Maria Legnani detto il Legnanino*, *Ibidem*, p. 428; L. PICCINNO, *Domenico Parodi*, *Ibidem*, pp.430-431; EAD., *Lorenzo De Ferrari*, *Ibidem*, pp.425-426; D. SANGUINETI, *Francesco Campora*, *Ibidem*, pp. 423-424; A. TONCINI CABELLA, *Giolfi Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 55, 2000, *ad vocem*; D. SANGUINETI, *Domenico Parodi (1672-1742): un ritrattista alla moda nella Genova del Settecento*, in «Arte Viva Fimantiquari», 23-24 (2000), pp. 83-96; R. DUGONI, *Sebastiano Galeotti*, Torino 2001; P. DONATI, *Pittura in Provincia di La Spezia dal Medioevo alla metà dell'Ottocento*, Sarzana 2002; A. SISTA, *Gli affreschi del palazzo Viale di Cervo: introduzione e una lettura iconografica*, in «Communitas Diani. Rivista periodica di studi storici e artistici», XXV (2002), pp. 47-56; C. MANZITTI, *Contributo a Gio. Lorenzo Bertolotto*, in «Paragone», 643 (2003), pp. 18-25; M. NEWCOME SCHLEIER - G. GRASSO, *Giovanni David. Pittore e incisore della famiglia Durazzo*, Torino 2003; *Da Tintoretto a Rubens. Capolavori della Collezione Durazzo*, catalogo della mostra a cura di L. LEONCINI, Genova 2004; C. OLCESE SPINGARDI; *Un mancato intervento di Cristoforo Unterperger a Genova: vicende e retroscena del concorso per la decorazione del Salone del Maggior Consiglio a Palazzo Ducale*, in *Genova e l'Europa continentale. Opere, artisti, committenti e collezionisti*, a cura di P. BOCCARDO - C. DI FABIO, Genova 2004, pp. 211-221 con bibliografia precedente; *Giovanni Agostino Ratti pittore incisore ceramista*, a cura di G. BUSCAGLIA, Albenga 2004; P. CILIBERTO, *Soggetti e frequenze di rappresentazione nella decorazione ad affresco dei palazzi di villa e di città a Genova nei secoli XVII e XVIII*, in *Atlante tematico del barocco in Italia Settentrionale* cit., pp. 96-104; A. SISTA, *La decorazione dei palazzi urbani del secolo XVIII nell'estremo Ponente ligure e il ruolo dei Carrega*, *Ibidem*, pp. 27-34; A. CABELLA, *Su Carlo Giuseppe Ratti*, in corso di stampa.



Figura 1 - A.M. Maragliano e bottega, *Madonna Regina*, Genova, parrocchia di San Gottardo (foto Co.Art, Genova).



Figura 2 - Mulinareto, *Santi in adorazione della Vergine*, Recco, parrocchia dei SS. Giovanni Battista e Giovanni Bono (foto Ciotti, Camogli).

La cultura figurativa a Genova e in Liguria dall'inizio dell'Ottocento alla seconda guerra mondiale

Caterina Olcese Spingardi

All'inizio del XIX secolo la cultura figurativa di Genova e Liguria è contrassegnata da un'ormai consolidata assimilazione dei modi del neoclassicismo, un linguaggio la cui diffusione aveva avuto inizio nella regione già dagli anni Settanta del Settecento, con esiti originali, soprattutto in architettura e nelle arti decorative, conseguiti principalmente, e almeno in un primo tempo, grazie all'apporto di una committenza aristocratica cosmopolita, aggiornata sulle istanze dell'illuminismo. Per merito di questo stesso patriato colto e aperto, che ne aveva voluto la fondazione nel 1751, l'Accademia Ligustica aveva svolto, fin da quell'epoca, un ruolo importante per gli artisti, in termini non soltanto di formazione e didattica, mediante l'istituzione di corsi e, soprattutto, di borse di studio e perfezionamento in altri centri italiani, ma anche di promozione permanente, attraverso l'organizzazione di esposizioni annuali.

La possibilità di lasciare Genova per Roma – frequentata fin dall'epoca precedente e indicata come meta d'obbligo già da Carlo Giuseppe Ratti, personalità eminente negli ultimi decenni del XVIII secolo per poliedricità di interessi e capacità di *leadership* nei confronti delle giovani generazioni – accomuna neoclassicismo e romanticismo, offrendosi ancora, nel primo Ottocento, come occasione primaria d'incontro con esperienze più aggiornate e moderne. In proposito, vale la pena di citare i pittori Francesco Morro e Pietro Costa, di cui restano testimonianze nell'ambito della pittura mitologica e religiosa; o, nel campo della ritrattistica, come Francesco Scotto e Filippo Alessio, nonché, successivamente, G.B. Monti, Matteo Picasso e Giovanni Fontana; questi ultimi attenti a recepire le suggestioni di un Camuccini maturo e, pertanto, protagonisti della transizione verso il romanticismo di un "genere" nel quale operarono con fortuna anche Santo Panario e Rosa Carrea Bacigalupo.

Le vicende storiche e politiche degli inizi del nuovo secolo sembrano invece aver lasciato scarse tracce in quelle figurative, anche a causa della re-

sistenza, da parte della committenza locale, ad aderire con convinzione alle ideologie francesi e napoleoniche: e non solo, com'è ovvio, per l'inevitabile distruzione subita dagli apparati realizzati in occasione di celebrazioni ufficiali: a quest'ultimo proposito e a titolo esemplificativo, vale la pena di citare che, di quanto approntato per l'importante visita genovese di Napoleone nel 1805, restano soltanto le descrizioni, la documentazione grafica e alcune tracce "minori" nelle decorazioni del Salone del Maggior Consiglio a Palazzo Ducale. Ma occorre anche ricordare l'esito infelice dell'unica grande impresa pubblica di celebrazione monumentale napoleonica destinata al capoluogo ligure, ovvero la statua di Nicolò Traverso, eretta in Piazza Acquaverde nel 1810, dopo otto anni di lunghe discussioni, e poi andata distrutta nel 1814. Assume quindi carattere di preziosa testimonianza di quest'epoca e di questo clima il conservato affresco con *L'apoteosi di Napoleone*, realizzato da Paolo Gerolamo Brusco nel savonese Palazzo Della Rovere.

La successiva epoca della Restaurazione, con l'annessione della Repubblica al Regno di Sardegna, si connota, invece, per un più consistente, significativo e duraturo impulso dell'autorità politica nel campo delle arti, non limitato alla realizzazione di apparati effimeri, come quelli occasionati dalla visita di Vittorio Emanuele I e Maria Teresa (1815); dalla morte dello stesso sovrano (1823) e in seguito di Carlo Felice (1831); dalla visita di Carlo Alberto (1831) e dalle nozze di Vittorio Emanuele e Maria Adelaide (1842). Esso infatti si manifesta anche e soprattutto con commissioni dirette. In proposito si possono citare alcuni importanti interventi urbanistici e architettonici di pubblica utilità, favoriti dai Savoia (ma fortemente sostenuti da notabili genovesi), come l'apertura della Strada Carlo Felice (oggi XXV aprile) e la costruzione dell'omonimo teatro. Realizzarono quadri storici per Maria Cristina, vedova di Carlo Felice, i liguri Giuseppe Frascheri, Gerolamo Schiattino, Camilla Gandolfi Guiscardi, Giacinto Massola, Luigi Belletti e Camillo Pucci; lo scultore Salvatore Revelli fu inoltre attivo per la stessa sovrana e poi anche per Maria Adelaide. Nelle dimore sabaude piemontesi, al servizio di Carlo Alberto, lavorarono invece, oltre ai già citati Frascheri, Gandolfi Guiscardi e Revelli, il pittore Giuseppe Isola e gli scultori Giuseppe Gaggini e Santo Varni. Ancora più importanti furono infine l'adattamento dei due edifici scelti dalla casa reale come residenze genovesi, Palazzo Tursi e poi soprattutto Palazzo Reale, un cantiere rilevante, dove, tra la seconda metà degli anni Venti e all'inizio dei Quaranta, ebbero modo di esprimersi ancora Isola, Frascheri, Varni, e inoltre Michele Canzio, Michele Cesare Danielli e il mobiliere di origine inglese Henry Peters.

A questi interventi, connessi alla presenza sabauda e tali da esercitare, per certi versi, una funzione di stimolo per capillari e diffusi lavori di ristrutturazione e decorazione delle dimore dell'aristocrazia locale, spesso affidati agli stessi artisti sopraricordati, si contrappone la rivendicazione orgogliosa delle proprie origini repubblicane, evidenziata da una predilezione per le tematiche storico-letterarie ispirate alle glorie locali, a partire dai due quadri solitamente indicati come i primi esempi liguri del nuovo storicismo romantico, *La Congiura dei Fieschi* e *Jacopo da Varagine* di Francesco Baratta, realizzati alla fine degli anni Venti, per proseguire con cicli di affreschi, tele e sculture incentrati su figure come Andrea Doria, Guglielmo Embriaco e, soprattutto, Cristoforo Colombo (cui fu, ad esempio, dedicata l'intera decorazione del distrutto Palazzo Faraggiana, che coinvolse Gaggini, Baratta, Canzio, Varni e il "forestiero" Pelagio Palagi).

Se questa appare caratteristica fondamentale del primo diffondersi del Romanticismo a Genova e in Liguria, in parallelo vi si sviluppa la pittura di genere, praticata da pittori come lo stesso Frascheri, ma anche e più specificatamente da Federico Peschiera e Francesco Gandolfi, entrambi autori anche di opere storiche e religiose, e il secondo sensibile, in età matura, alle nuove suggestioni del "vero"; e ancora, da Pietro Barabino, Marcello Baschenis e Giulio Queirolo, con talune, pur non frequentissime, incursioni nelle tematiche patriottiche e risorgimentali. È poi necessario ricordare che, attraverso le vicende biografiche di alcuni di questi artisti, come Frascheri e Massola, anche in Liguria giungono echi di quelle tendenze intimiste e predecadenti che, in parallelo, si andavano diffondendo in Francia e in Inghilterra.

La nuova cultura romantica ha poi modo di permeare, seppur moderatamente, anche l'Accademia, tramite Marcello Durazzo, suo segretario perpetuo in carica dal 1823, notevole figura di collezionista e sostenitore di giovani talenti. Grazie al Durazzo, fra l'altro, tra il 1834 e il 1836 vengono nominati accademici di merito della Ligustica alcuni dei più importanti artisti italiani dell'epoca, come i pittori Camuccini, Bezzuoli, Sabatelli, Migliara, Hayez, e gli scultori Thorwaldsen, Tenerani e Bartolini, molti dei quali a lui legati da uno stretto rapporto di amicizia.

Se il mecenatismo di Marcello Durazzo, anche per questo suo ruolo "pubblico" nell'ambito della Ligustica, è oggi piuttosto conosciuto, resta in gran parte da approfondire l'attività di altri importanti intellettuali dell'epoca nella promozione delle arti figurative: ci si riferisce a Gian Carlo Di Negro *in primis*, ma anche alle pittrici dilettanti Antonietta Costa Galera

e Bianca Milesi Mojon, personalità più note per i loro notevoli interessi in campo letterario e politico. Allo stesso modo non è stato ancora chiarito se abbia avuto una qualche risonanza, a Genova, la collezione di Francesco Peloso, che, nonostante le sue origini novesi e la sua costante presenza alle esposizioni braidensi del capoluogo lombardo, collocò nella sua dimora genovese opere importanti di Hayez, Migliara, Palagi, Bisi, Canella, Sogni e Pucci.

Le diverse iniziative organizzate a Genova nel 1846, in concomitanza con l'VIII congresso degli scienziati italiani, occasione importante per presentare la città ad un pubblico vasto e per proiettarla su una scena già quasi "italiana", documentano significativamente lo stato delle arti liguri a quella data, prossima al compimento della prima metà del secolo. Vale la pena di ricordarle: dalle diverse descrizioni e guide stampate in quell'anno, fra cui quella ben nota di Federigo Alizeri; alle due manifestazioni espositive, l'una dedicata ai "Prodotti" e alle "Manifatture Nazionali", ove ebbero modo di segnalarsi importanti artigiani, come i mobiliari Gaetano Descalzi detto il Campanino di Chiavari e Henry Peters; l'altra, artistica, in cui, accanto ai liguri, si evidenziavano interessanti presenze esterne, ovvero molti dei pittori protetti da Maria Cristina di Savoia.

E, ancora, è da ricordare come, in tale ambito, ebbero luogo altri eventi di rilievo. In primo luogo si ebbe la posa della prima pietra del monumento a Cristoforo Colombo, oggetto di un concorso nazionale, che l'anno precedente aveva visto la partecipazione di scultori di varia esperienza e provenienza, primo tra tutti Lorenzo Bartolini. Inoltre fu inaugurato il grande giardino romantico all'inglese voluto da Ignazio Alessandro Pallavicini a Pegli, la più splendida iniziativa realizzata da un privato in quella circostanza, con l'intento munifico di offrirla alla pubblica fruizione: ideato da Michele Canzio, pittore, architetto e scenografo del Teatro Carlo Felice, già autore del precoce intervento di ristrutturazione della Villetta Serra all'Acquasola, fu improntato a quel gusto neogotico più tardi ripreso in altre interessanti realizzazioni, contrassegnate da un'evidente anglofilia, quali Villa Serra a Comago e Villa Mylius a Genova.

Se, dunque, come i nomi e gli eventi citati evidenziano, il romanticismo era ormai, negli anni Quaranta dell'Ottocento, movimento più che maturo, al suo interno si veniva sviluppando un'altra corrente, quella purista, finora non menzionata. Proprio in questo e nel decennio successivo, essa ebbe a Genova e in Liguria importanti rappresentanti, sia sul fronte teorico, come Padre Vincenzo Marchese e Camillo Pucci, che su quello dell'operatività

artistica. Basti pensare, per quanto concerne la scultura, alla già ricordata presenza genovese di Bartolini, coinvolto negli anni 1845-46 in diverse commissioni pubbliche e private e maestro di Santo Varni, il più importante scultore genovese del secolo; o al taggiasco Salvatore Revelli, a Roma allievo di Minardi e Tenerani. Ancora, per la pittura, oltre al Pucci, aderirono al purismo i più giovani Maurizio Dufour, che fu anche architetto, Luisa Piaggio, che sarebbe divenuta moglie di Luigi Mussini, e Virginio Grana. In parallelo, un gruppo di meno noti artisti liguri, i pittori Gerolamo Varni, Luigi Sciallero e Giovanni Cabella, e numerosi incisori, tra cui Domenico e Edoardo Chiossone, si trasferivano a Firenze, ove molti di loro avrebbero collaborato, sotto la guida teorica del Marchese, alla fondazione di una società artistica e ad alcune importanti imprese editoriali mirate a favorire la conoscenza del primo rinascimento. Dell'importanza della corrente purista in Liguria sono anche testimonianza le numerose opere di Leonardo Massabò, pittore imperiese di formazione romana, legato a Francesco Coghetti, che, con Francesco Podesti, sarebbe stato coinvolto nella decorazione del Duomo di Porto Maurizio e, poi, di quello di Savona. Furono cantieri importanti, quelli ecclesiastici, per un'evoluzione sempre più accademizzante della tendenza purista, spesso in compresenza con esponenti delle correnti più tradizionaliste; basterà citare quelli genovesi di Santa Maria di Castello, ove furono insieme Luisa Piaggio Mussini e Maurizio Dufour; della Basilica di S. Maria Immacolata, realizzata su progetto di Dufour dal 1867 al 1873 e nella quale operarono i pittori Giovanni e Tullio Salvatore Quinzio, Cesare Maccari, Alfredo Luxoro, Cesare Mariani, Nicolò Barabino, lo scultore Santo Varni e numerosi suoi allievi, attivi in parallelo nel Cimitero di Staglieno; e della Chiesa di S. Maria della Consolazione, che negli anni Settanta vide l'apporto di Giuseppe Isola, Francesco Semino, Giovanni Quinzio e Cesare Maccari.

La metà dell'Ottocento coincide anche con la nascita della Società Promotrice di Belle Arti, che avrebbe segnato in maniera determinante le vicende artistiche del successivo trentennio e oltre, divenendo l'istituzione principale di riferimento del sistema dell'arte contemporanea, in sostituzione, se non addirittura in contrapposizione, rispetto all'Accademia Ligustica, progressivamente marginalizzata e identificata, nella seconda metà del secolo, come roccaforte del conservatorismo.

Nelle vicende della Promotrice e del suo successo, in sintonia con quanto verificatosi in altre città italiane, è possibile leggere un notevole pro-

cesso di ampliamento del mercato dell'arte, che, avvalendosi del nuovo canale delle esposizioni, organizzate annualmente, consentiva al prodotto artistico di essere messo in vendita in maniera autonoma, senza il vincolo della tradizionale committenza diretta, che ancora aveva connotato la prima metà del secolo. L'immissione sul mercato di grandi quantitativi di quadri e sculture trovava corrispondenza in un pubblico man mano sempre più vasto, disposto a farne acquisto, costituito da una classe borghese di recente formazione, ansiosa di accedere a questo mercato e spesso guidata da intenti non consapevolmente culturali, ma da logiche di investimento speculativo e di "decoro". Essa inizialmente affiancò i grandi collezionisti e mecenati, sia genovesi, come Ignazio Alessandro Pallavicini, Teresa Corsi Pallavicino, Leonardo Gastaldi, Domenico Celesia, Federico Mylius, che di diversa provenienza, come Filippo Ala Ponzone e il principe Odone di Savoia, entrambi protagonisti di clamorose acquisizioni negli anni Cinquanta e Sessanta, in un secondo momento giungendo quasi del tutto a sostituirli.

Ma la Promotrice assunse un ruolo fondamentale anche nell'ambito della circolazione delle idee e dell'evoluzione del linguaggio, consentendo anzitutto proficui incontri e scambi tra gli artisti. Questo processo fu favorito dall'afflusso di artisti extralocali, anzitutto i toscani, presenti già alle mostre degli anni Cinquanta con personalità come Serafino De Tivoli, Giuseppe Abbati, Vito D'Ancona e Saverio Altamura, seguiti, negli anni Sessanta, dai lombardi, e, nei Settanta, dai meridionali.

Progressivamente si assisteva anche al declino della pittura di storia, che peraltro avrebbe resistito per tutta la seconda metà del secolo, in alcuni casi anzi profondamente rinnovata nel linguaggio, con artisti come Nicolò Barabino, Francesco Semino e Gabriele Castagnola, che, a Firenze, avevano avuto modo di accostarsi a Domenico Morelli e ai Macchiaioli. Ad essi, come a Raffaele Giannetti e a Giovanni Quinzio, si devono impegnativi quadri storici e, soprattutto, importanti cicli ad affresco, eseguiti per la committenza sia pubblica, soprattutto ecclesiastica, sia privata, in quest'ultimo caso, talvolta, con esiti di originalità anche sul versante contenutistico (come per le decorazioni dei Palazzi Celesia e Orsini, eseguite dal Barabino nel corso degli anni Settanta).

Nell'ambito delle Promotrici, tuttavia, alla pittura di storia venivano preferiti soggetti fino ad allora ritenuti minori, quali la pittura di genere e il paesaggio. In quest'ultimo filone si attuava definitivamente il passaggio dal vedutismo di Pasquale Domenico Cambiaso, carico di emozioni e di lumi-

nosità – che già aveva rappresentato una fase di superamento del paesaggismo tardosettecentesco di Antonio Giolfi e Giuseppe Bacigalupo e di quello attento al dato naturale di Luigi Garibbo – al realismo di una pittura di macchia, aggiornata su quanto avveniva fuori Liguria, specialmente a Torino e a Firenze. Esponente principale di questa fase fu Tammar Luxoro, importante e versatile personalità, infaticabile fautore di un aggiornamento della pittura, delle arti industriali, del restauro e della didattica (nel 1874, grazie alle sue battaglie, l'Accademia avrebbe finalmente introdotto tra i suoi corsi una scuola di paesaggio dal vero), nonchè primo a cogliere gli stimoli della pittura di Alexandre Calame, di Ippolito Caffi (per qualche anno presente a Genova) e del piemontese Antonio Fontanesi.

Il suo ruolo fu determinante nella formazione dei più giovani Ernesto Rayper, Alfredo D'Andrade, Serafino De Avendaño e Alberto Issel, che, nel 1863, avrebbero costituito la Scuola Grigia, in stretto contatto con i macchiaioli e, soprattutto, con i piemontesi Pittara, Avondo, Bertea, Pastoris, Viotti, Gignous, dando vita con essi, qualche anno dopo, alla Scuola di Rivara. Questa straordinaria capacità di rinnovamento contagiò profondamente anche altri artisti liguri, anzitutto Benedetto Musso, ma anche Antonio Varni, Santo Bertelli, Agostino Fossati, Giuseppe Raggio.

Un'analogha esigenza di realtà permeava anche la scultura dell'epoca, nelle sue diverse e più diffuse espressioni, quali la ritrattistica, di destinazione sia pubblica (ospedali, istituti di beneficenza, municipii ...) che privata; e, soprattutto, quella funeraria, che trovò nel cimitero di Staglieno un luogo privilegiato di manifestazione. Qui il realismo borghese, rappresentato da Giuseppe Benetti, Lorenzo Orengo, G.B. Villa, Giacomo Moreno, Domenico Carli, Santo Saccomanno, Antonio Rivalta, per la maggior parte allievi di Santo Varni, sostituì temi e linguaggi della prima fase classicista, di cui erano stati protagonisti, con lo stesso Varni e il già citato Gaggini, Giovanni Battista Cevasco e Carlo Rubatto, connotando la maggior parte dei monumenti, tesi a celebrare le virtù laiche di una classe sociale, che, in piena cultura positivista, conosciuta una rapida affermazione, vi si rappresentava con ostentata e orgogliosa sicurezza: il lavoro, l'attaccamento alla famiglia, il progresso tecnologico, la beneficenza ... Gli influssi di un più impegnato verismo, sensibile alle coeve esperienze meridionali, erano intanto recepiti da scultori come Pietro Costa, Carlo Filippo Chiaffarino e Giuseppe Cabialia.

Ed è proprio nell'ambito di questo importante "museo all'aperto", forse unico al mondo nel suo genere, ricco di opere di forte impatto, tali da dive-

nire veri e propri modelli esportabili (si pensi ad esempio alla fortuna di molte sculture di Federico Fabiani), che, dagli anni Ottanta del secolo, è possibile riconoscere i segni di una cultura nuova, capace di superare le istanze realiste: ci si riferisce ai due ben noti monumenti realizzati da Giulio Monteverde, la Tomba Oneto (1882) e la Tomba Celle (1891-93), ove ambiguità, mistero, sensualità irrompono in tutta evidenza, aprendo al nuovo clima del simbolismo. Ad essi si sarebbero poi affiancati altri scultori, come Giovanni Scanzi, Santo Saccomanno, Filippo Giulianotti, Vittorio Lavezzari.

Un decisivo apporto alla diffusione del simbolismo e del modernismo si ebbe grazie a Leonardo Bistolfi, artista di origine piemontese come Monteverde, che, pur non risiedendo stabilmente a Genova e in Liguria, vi lasciò monumenti e opere funerarie ed ebbe stretti rapporti con l'ambiente culturale più aggiornato. Il suo influsso è largamente riscontrabile, ancora a Staglieno, nell'opera di Giacinto Pasciuti, Luigi Brizzolara, G.B. Salvatore Bassano, Gaetano Olivari, Luigi Orenco, Antonio Besesti, Ezio Rigacci, Federico Bringiotti, Vittorio Rossi, Domenico Razeti, la cui attività si sarebbe prolungata ben oltre la prima guerra mondiale.

Ma anche personalità più autonome e originali, come Edoardo De Albertis e Eugenio Baroni, risentirono almeno inizialmente dell'influsso di Bistolfi, sia dal punto di vista linguistico, sia nell'impegno in diversi ambiti operativi. Ciò vale specialmente per De Albertis, attivo anche nella grafica, nella decorazione architettonica e dell'oggetto d'uso, nonchè interprete efficace, nel periodo tra le due guerre, di raffinate semplificazioni di gusto *déco* e novecentista; Baroni sarebbe invece giunto progressivamente, e soprattutto nelle opere successive alla guerra, come i Monumenti al Fante e al Duca d'Aosta, ad accentuare le componenti drammatiche e sintetiche della sua rappresentazione, pervenendo ad un originale e intenso realismo espressionista.

Al superamento del linguaggio realista in pittura avrebbe invece dato un apporto fondamentale il livornese Plinio Nomellini, a Genova dal 1890 al 1902. Il suo contributo, divenuto esemplare per molti artisti locali, si manifestò nell'adozione di tematiche nuove, prima d'impegno sociale, poi simboliste; nell'innovazione linguistica, dal taglio compositivo all'adozione della pennellata "divisa"; nella proficua frequentazione di letterati e poeti (Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, i Novaro, Pascoli); nell'impegno in ambiti "minori", quali la grafica per l'illustrazione di riviste, la pubblicità (ben nota è la sua collaborazione a «La Riviera Ligure» e alle campagne di promozione della ditta Sasso) e l'allestimento di padiglioni espositivi (l'altrettanto nota

Sala del Sogno, realizzata con De Albertis e Galileo Chini per la Biennale veneziana del 1907).

La lezione di Nomellini, accanto alle presenze di Pellizza, esponente alle Promotrici e di Previati, dal 1902 a Lavagna, influì su numerosi artisti liguri di primo Novecento, sostenuti dall'apporto di due critici essi stessi pittori, Angelo Balbi (che fu anche collezionista) e Paolo De Gaufridy. Intorno alla sua personalità si vennero infatti aggregando personalità diverse, talvolta esponenti di più moderate posizioni, in continuità con la tradizione ottocentesca locale, come Giuseppe Sacheri, Andrea Figari, Angelo Vernazza, Eugenio Olivari. In parallelo, mentre artisti quali Dante Mosè Conte e Dario Bardinero filtravano in maniera originale la lezione impressionista, echi e suggestioni del simbolismo d'area mitteleuropea, tedesca e austriaca, lasciavano tracce nell'opera di pittori come Cesare Viazzi, Antonio Discovolo, Pietro Dodero, Riccardo Lombardo, Amos Nattini, Enzo Bifoli. Lo stesso Bifoli fu talvolta impegnato a collaborare con Gino Coppedè, in opere di decorazione architettonica, settore all'epoca assai fecondo di risultati, aperto all'assunzione del modernismo, grazie a progettisti aggiornati (è il caso di Venceslao Borzani, come Coppedè sensibile alla sua declinazione secessionista) e tutt'altro che "minore", manifestando, insieme con la grafica, applicata all'illustrazione di libri e riviste (oltre a «La Riviera Ligure», sarà bene ricordare almeno la spezzina «L'Eroica» e la chiavarese «Ebe») e alla pubblicità, un notevole aggiornamento su modelli internazionali.

Ma anche Rubaldo Merello, forse la figura oggi più nota della stagione divisionista ligure, subì l'influsso di Nomellini (come di Segantini e Previati), pur nell'originalità della sua adesione ad un dato naturale trasfigurato, perfino nelle sue componenti cromatiche, dalle componenti soggettive e liriche dell'emozione e della sensazione.

E, ancora, a Nomellini rimandano Giuseppe Cominetti, Cornelio Geranzani e Sexto Canegallo, tre pittori che avrebbero anche risentito di un rapporto del tutto personale con il primo futurismo, grazie ai contatti rispettivamente con Boccioni e l'avanguardia a Parigi, con Balla a Roma e con Romolo Romani a Milano, quest'ultimo importante riferimento anche per l'adesione futurista di Chin Castello. In particolare Cominetti, e con lui Pietro Dodero, Giuseppe Giglioli, Severino Tremator, Alberto Helios Gagliardo, Emilio Mantelli ed Eugenio Baroni avrebbero anche poi fornito una drammatica e antiretorica testimonianza dell'esperienza della prima guerra mondiale.

All'inizio degli anni Venti, la cultura simbolista sembra comunque permeare ancora le arti figurative liguri, inaugurando un decennio durante il quale, tuttavia, un graduale processo di semplificazione, nonché il recupero di valori plastici e figurativi avrebbero determinato sia un avvicinamento ai modi del realismo magico (Domenico Guerello, Pietro Dodero), sia, soprattutto, un'adesione al novecentismo. La presenza in Liguria di personalità come Arturo Tosi e Alberto Saliotti e, più saltuariamente, di Ubaldo Oppi, Achille Funi e di Arturo Martini, per la scultura, favorirono questo processo, evidente non soltanto nelle opere di Antonio Giuseppe Santagata, Oscar Saccorotti, Eso Peluzzi, Emanuele Rambaldi, ufficialmente presenti ad alcune delle esposizioni ufficiali promosse da Margherita Sarfatti, ma anche nell'opera di altri artisti, quali Pietro Dodero, Amighetto Amighetti, Alberto Helios Gagliardo.

L'attaccamento ai temi del paesaggio locale, che connota la pittura ligure negli anni Venti e Trenta, oltre a rappresentare un forte legame con una tradizione ottocentesca e tardottocentesca mai del tutto tradita, costituì un potente antidoto nei confronti di pericolose cadute nella retorica e nel classicismo, via via sempre più graditi ai contesti ufficiali e di regime, garantendo, nei casi migliori, espressioni di un lirismo autenticamente vissuto.

La stagione della scultura tra le due guerre fu invece dominata, oltre che dai già ricordati De Albertis e Baroni, dalla presenza di Arturo Martini e Francesco Messina, personalità importanti, attive solo parzialmente nella nostra regione. Il primo, a Vado Ligure dal 1920 – oltre a influenzare alcuni artisti savonesi, come Mario Raimondi, Nanni Servettaz, Renata Cuneo – ebbe un ruolo fondamentale nell'indirizzare la ricerca plastica verso una semplificazione delle forme, aliena da recuperi di classicismo e naturalismo e proiettata piuttosto verso un originale arcaismo, con una particolare predilezione, a metà degli anni Venti, per l'impiego della terracotta nelle piccole dimensioni, ovvero per forme di scultura applicata all'oggetto, che trovarono ad Albisola, e poi anche a Genova, interessanti opportunità di realizzazione. Il secondo – che a Genova e in Liguria compì la propria formazione, partita da istanze simboliste e moderniste e poi arricchita da influenze espressioniste e martiniane – ancor prima del definitivo trasferimento a Milano, avvenuto nel 1930, ebbe modo di giungere ad una personale sintesi di classicismo e naturalismo, spesso imbevuta di ricordi ottocenteschi.

Tra stilizzazioni arcaiste ed esiti realisti si colloca l'opera di molti scultori liguri dell'epoca, taluni dei quali, come Guido Galletti, Guido Mi-

cheletti, Francesco Falcone e Rodolfo Castagnino, giunsero ad accentuare progressivamente il secondo aspetto, mentre altri, come Armando Vassallo, Adolfo Lucarini, Cesare Giarrusso rimasero più legati a sintesi *déco*.

In quest'epoca, come di recente si è avuto modo di approfondire, un ruolo importante di promozione della modernità e sprovvincializzazione viene assunto dai futuristi, presenti nel territorio ligure con un'interessante articolazione "policentrica", che vide affiancarsi, alle prime e saltuarie esperienze genovesi, le vicende chiavaresi, albisolesi, spezzine e savonesi. A Genova tali esperienze assunsero maggior consistenza tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta, sotto la guida di Alf Gaudenzi, Dino Gambetti e del gruppo Sintesi, culminando nell'organizzazione della Prima Mostra Nazionale di Plastica murale del 1934. Albisola, soprattutto per merito di Tullio Mazzotti, divenne la capitale della ceramica futurista, attraendo verso le sue fornaci artisti come Nicolaj Diulgheroff, Mino Rosso, Bruno Munari, Nino Strada, Fillia, presenze che prelusero ad altre successive sperimentazioni d'avanguardia (Fontana, Sassu, il gruppo COBRA ...). Anche La Spezia, tra il 1932 e il 1934, grazie a Marinetti e soprattutto a Fillia, visse un momento felice, che si manifestò con la nascita di diverse iniziative, quali la Casa d'Arte, la rivista «La Terra dei Vivi», l'istituzione di esposizioni, premi di pittura e di poesia, nonché alcune importanti imprese decorative per edifici pubblici. Savona, infine, in stretto contatto con Albisola, ma anche con Altare e Zinola (luoghi di ardite utilizzazioni creative di materiali come il vetro e la latta), fu centro importante dei secondi anni Trenta, con significativi apporti anche nel campo della poesia e della letteratura, e protagonisti come Giovanni Acquaviva, Farfa, Maria Ferrero Gussago, Gigi Caldanzano.

L'impegno del secondo futurismo nell'ambito delle arti applicate, soprattutto della ceramica, va comunque valutato insieme con altre esperienze, anch'esse apparentemente "minori", come quelle di Arturo Martini e Francesco Messina, che, in maniera diversa, ma altrettanto personale e creativa, si erano avvalsi di questo stesso tipo di materiale. O come i contributi nel campo dell'arredamento dei pittori Emanuele Rambaldi, Oscar e Fausto Saccorotti, Paolo S. Rodocanachi, realizzati soprattutto grazie all'intelligente promozione dell'architetto e critico Mario Labò, fautore della fondazione della D.I.A.N.A. (Decorazioni Industrie Artistiche Nuovi Arredamenti) e della I.L.C.A. (Industria Ligure Ceramiche Artistiche), ditte che, in stretto contatto con la M.I.T.A. (Manifattura Italiana Tappeti Artistici), furono presenti alle manifestazioni espositive nazionali e internazionali, specializzate nel

settore, dalla fine anni Venti. Tutti questi apporti, nel loro complesso, costituirono infatti uno strumento importante di sprovincializzazione del gusto, contribuendo a preparare il terreno per le più radicali innovazioni razionaliste dei pieni anni Trenta, che ebbero a Genova rappresentanti importanti in Luigi Carlo Daneri, Gigi Vietti, Robaldo Morozzo della Rocca e lo stesso Labò.

A fianco di quest'avanguardia architettonica, anche la pittura e la scultura – grazie al ruolo attivo delle gallerie d'arte, Vitelli, Valle, Rotta, più tardi Euro Romano, e in particolare, dalla seconda metà di quel decennio, con la nascita della «Galleria Genovese d'Arte» poi «Galleria Genova», fondata da Stefano Cairola – avrebbero trovato spazio per esprimere scelte decisamente antiufficiali e antinovecentiste. Pittori come Libero Verzetti, Dino Gambetti, Luigi Bassano, Raffaele Collina, Giovanni Battista De Salvo, Franco Diomede, Guido Chiti, e scultori quali Agenore Fabbri, Edoardo Alfieri, Sandro Cherchi, Angelo Camillo Maine, Lorenzo Garaventa, accanto a numerosi esponenti dei gruppi romani e milanesi, come Guttuso, Mafai, Sassu, Birolli, Manzù, Mirko e Afro, ne avrebbero tratto sostegno, promossi vuoi da un collezionismo intraprendente e coraggioso (si pensi ad Alberto Della Ragione e a Emilio Jesi, ma anche ai meno noti Carlo Suppo ed Emilio Libero), vuoi da una critica aggiornata, come quella rappresentata da Attilio Podestà. Giornalista de «Il Secolo XIX», e responsabile, nel 1932-33, de «La Specola delle Arti», straordinaria rubrica interdisciplinare e internazionale, sede di un approfondito dibattito su temi d'arte e architettura «all'ordine del giorno» e dimensione europea, egli fu poi collaboratore, spesso accanto al già citato Labò, di alcune delle riviste italiane più impegnate nella battaglia per l'affermazione delle avanguardie, come «Casabella», «Domus» ed «Emporium», di cui fu direttore.

Mentre, nel corso degli anni Trenta, il fascismo al potere, consolidandosi gradualmente, dava vita a una miriade di manifestazioni espositive e occasioni concorsuali, nel tentativo di un controllo della produzione artistica, per mezzo di questo circuito, costituito da gallerie d'arte di tendenza, collezionismo illuminato e critica militante, Genova sarebbe quindi entrata a far parte, a pieno titolo, di quella fitta rete di contatti che collegava le maggiori città italiane, Milano, Roma, Torino, Firenze e Palermo e i relativi centri di ricerche antinovecentiste e di opposizione ai sempre più pesanti condizionamenti imposti dal regime, preparando un fertile terreno per la nascita delle nuove esperienze del secondo dopoguerra.

Nota bibliografica

Principali fonti e bibliografia generale sulla cultura figurativa dell'Ottocento:

F. ALIZERI, *Guida artistica per la città di Genova*, Genova 1846-47; A. MERLI, *Delle Arti del Disegno e dei principali artisti in Liguria*, Genova 1862; M. STAGLIENO, *Memorie e documenti sulla Accademia Ligustica di Belle Arti*, Genova 1862-1867; F. ALIZERI, *Notizie dei Professori del Disegno in Liguria dalla fondazione dell'Accademia*, Genova 1864-66; A. MERLI, *Appendice al Sunto storico delle arti del disegno e dei principali artisti in Liguria*, Genova 1866; F. ALIZERI, *Guida illustrativa del cittadino e del forastiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova 1875; *Mostra di pittura ligure dell'Ottocento*, catalogo della mostra a cura di M. LABÒ, Genova 1926; A. CAPPELLINI, *La pittura genovese dell'Ottocento*, Genova 1938; *Mostra di pittori liguri dell'Ottocento*, catalogo della mostra a cura di O. GROSSO, Genova 1938; *1770-1860 Pittura neoclassica e romantica in Liguria*, catalogo della mostra cura di F. SBORGI, Genova 1975; *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna*, catalogo della mostra a cura di E. CASTELNUOVO e M. ROSCI, Torino 1980; G. BRUNO, *La pittura in Liguria dal 1850 al Divisionismo*, Genova 1981; V. ROCCHIERO, *Scuole, gruppi, pittori dell'Ottocento ligure*, Roma-Genova-Savona 1981; *Genova con gli occhi di Stendhal*, catalogo della mostra a cura di G. MARCENARO, Genova 1984; A. MANIGLIO CALCAGNO, *Giardini parchi e paesaggio nella Genova dell'800*, Genova 1984; F. SBORGI, *L'Ottocento*, in *La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1987, pp. 377-428; *Federigo Alizeri (Genova 1817-1882) un "conoscitore" in Liguria tra ricerca erudita, promozione artistica e istituzioni civiche*, Atti del Convegno, Genova 1985, Genova 1988; *Liguria*, in *Il Neogotico nel XIX e XX secolo*, Atti del Convegno, Pavia 1985, Milano 1989, II, pp. 43-92; *Magasin pittoresque. Una Genova del primo Ottocento*, catalogo della mostra a cura di G. MARCENARO, Genova 1989; *La Scuola Grigia a Carcare*, catalogo della mostra a cura di G. BRUNO e L. PERISSINOTTI, Carcare 1989-1990, Genova 1989; *Leonardo Massabò e l'Ottocento nella Riviera Occidentale*, a cura di L. UGHETTO e A. ZENCOVICH, Genova 1990; *Medioevo demolito. Genova 1860-1940*, a cura di C. DUFOR BOZZO e M. MARCENARO, Genova 1990; *Magasin pittoresque 2. Una Genova del secondo Ottocento*, catalogo della mostra a cura di G. MARCENARO, Genova, 1991; F. SBORGI, *La pittura dell'Ottocento in Liguria*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. CASTELNUOVO, I, Milano 1991, pp. 21-44; *L'alba del vero. Pittura del secondo '800 in Liguria*, catalogo della mostra a cura di G. BRUNO, Genova 1993; F. SBORGI, *Le arti in Liguria fra Ottocento e Novecento (I)*, in *Storia illustrata di Genova*, a cura di L. BORZANI, G. PISTARINO e F. RAGAZZI, Milano 1995, pp. 1153-1168; *Odone di Savoia 1846-1866. Le collezioni di un principe per Genova*, catalogo della mostra a cura di M.F. GIUBILEI e E. PAPONE, Genova 1996-1997, Milano 1996; C. OLCESE SPINGARDI, *La Società Promotrice di Genova: artisti, critica e pubblico nel primo trentennio della sua attività*, in « Studi di Storia delle Arti », 8 (1995-96), Genova 1997, pp. 203-218; *XVI Sezione*, in *El Siglo de Los Genoveses e una lunga storia di Arte e Splendori nel Palazzo dei Dogi*, catalogo della mostra a cura di P. BOCCARDO e C. DI FABIO con la collaborazione di R. BESTA, Genova 1999-2000, Milano 1999, pp. 437-447; *I Francesi e il Palazzo della Rovere di Savona tra XVIII e XIX secolo*, a cura di M. DI DIO e L. TONDI, Genova 2003.

Sulle arti in Liguria tra Ottocento e Novecento (Simbolismo, Divisionismo, Art Nouveau):

E. BERTONATI, *Genova tra Simbolismo e Futurismo*, catalogo della mostra, Galleria del Levante, Milano 1978; M.F. GIUBILEI, *Il dibattito sul Simbolismo nella pubblicistica genovese di fine Ottocento*, in « Resine », 4 (1980), pp. 83-96; *Genova nella cultura italiana del Novecento*, catalogo della mostra a cura di G. MARCENARO, Genova 1983; F. SBORGI, *Appunti per una storia dell'Art Nouveau in Liguria*, in « La Regione Liguria », 3-4 (1983), pp. 89-104; F. SBORGI, *Problemi della decorazione pittorica delle facciate fra Ottocento e Novecento*, in *Facciate dipinte. Conservazione e restauro*, Atti del Convegno di studi a cura di G. ROTONDI TERMINIELLO e F. SIMONETTI, 1982, Genova 1984, pp. 263-268; *Un'idea di città: Sampierdarena nell'epoca del Liberty*, catalogo della mostra a cura di P. MILLEFIORE e F. SBORGI, Genova 1986; *Testimonianze liberty a Genova*, a cura di O. BANCHIERI VITONE, F. SBORGI e L. TONDI, Genova 1986; G. BRUNO, *La pittura fra Ottocento e Novecento*, in *La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1987, pp. 429-487; ID., *Il Divisionismo in Liguria*, in *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra, Trento, Milano 1990, pp. 294-341; F. SBORGI, *Le culture figurative*, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Liguria*, Torino 1994, pp. 337-414; ID., *Le arti tra Ottocento e Novecento (II)*, in *Storia illustrata di Genova*, a cura di L. BORZANI, G. PISTARINO e F. RAGAZZI, Milano 1995, pp. 1185-1200; *Il mito del moderno. La cultura liberty in Liguria*, a cura di F. SBORGI, Genova 2003; C. OLCESE SPINGARDI, *Influssi della cultura figurativa mitteleuropea a Genova e in Liguria nell'epoca del Modernismo*, pp. 276-289 in *Genova e l'Europa continentale. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. BOCCARDO e C. DI FABIO, Genova-Milano 2004

Sulle arti a Genova e in Liguria nel Novecento:

1911/1925 *Genova cultura di una città*, catalogo della mostra a cura di G. MARCENARO e A. CASARETO, Genova 1973; *Genova, il Novecento*, catalogo della mostra a cura di G. MARCENARO, Genova 1986; P. CEVINI, *Genova anni '30. Da Labò a Daneri*, Genova 1989; *Futuristi alla Spezia*, La Spezia 1991; G. BRUNO, *La pittura del primo Novecento in Liguria (1900-1945)*, in *La pittura in Italia. Il Novecento*, a cura di C. PIROVANO, I, Milano 1992, pp. 25-44; *Liguria & Arte. Realtà e magia del "Novecento italiano" in Liguria*, catalogo della mostra a cura di T. PELIZZA e G. PAGANELLI, Genova 1995; *Presenze liguri alle Biennali di Venezia 1895-1995*, catalogo della mostra a cura di F. RAGAZZI e F. SBORGI, Genova 1995; *Liguria futurista*, catalogo della mostra a cura di F. RAGAZZI con la collaborazione di C. OLCESE SPINGARDI, Genova 1997-1998, Milano 1997; *Architetture in Liguria dagli anni Venti agli anni Cinquanta*, catalogo della mostra a cura di S. BARISIONE, M. FOCHESSATI, G. FRANZONI e A. CANZIANI, Genova, Milano 2004.

Sulla scultura:

F. SBORGI, *L'Ottocento e il Novecento. Dal Neoclassicismo al Liberty*, in *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1988, pp. 297-489; *La scultura a Genova e in Liguria. Il Novecento*, a cura di F. SBORGI, Genova 1989; *Cento anni di scultura a Chiavari fra '800 e '900*, catalogo della mostra a cura di F. RAGAZZI, Chiavari 1993-1994, Genova 1993; F. SBORGI, *La città dei morti: il Cimitero di Staglieno*, in *Storia illustrata di Genova*, a cura di L. BORZANI, G. PISTARINO e F. RAGAZZI, Milano 1995, pp. 1121-1135; ID., *Le arti: dalla prima guerra mondiale agli anni del fascismo*, in *Storia illustrata di Genova*, a cura di L.

BORZANI, G. PISTARINO e F. RAGAZZI, Milano 1995, pp. 1313-1328; ID., *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra Ottocento e Novecento*, Torino 1997; ID., *Il cimitero monumentale di Staglieno a Genova*, in *Arte y arquitectura funeraria. Arte e architettura funeraria. Funeral art and architecture (XIX-XX)*, Dublin, Genova, Madrid, Torino, Madrid 2000, pp. 193-213; Guido Galletti. *La scultura in Liguria tra le due guerre*, catalogo della mostra a cura di M. FOCHESATI, C. OLCESE SPINGARDI, M.T. ORENZO e F. SBORGI, Genova, Milano 2004.

Sulla ceramica:

Albisola 1925. Ceramica degli anni '20, catalogo della mostra a cura di A. CAMEIRANA e M. TROGU, Albisola, Savona 1979; *La ceramica futurista da Balla a Tullio D'Albisola*, catalogo della mostra a cura di E. CRISPOLTI, Albisola Superiore e Faenza, Firenze 1982; C. CHILOSI e L. UGHETTO, *La ceramica del Novecento in Liguria*, Genova 1995.

Sulla fotografia:

Fotografi liguri dell'Ottocento, catalogo della mostra a cura di G. MARCENARO, Genova 1980; G. MARCENARO, *La fotografia ligure dell'Ottocento*, Genova 1984; *Fotografi e fotografie*, in « Bollettino dei Musei Civici Genovesi », 68-69 (2001).

Sulla incisione e la grafica:

G. GIUBBINI, *L'acquaforte originale in Piemonte e in Liguria 1860-1875*, Genova 1976; *L'Eroica. Una rivista italiana del Novecento*, catalogo della mostra a cura di G. GIUBBINI, Genova 1983; *La Riviera Ligure. Momenti di una rivista*, catalogo della mostra a cura di P. BOERO e M. NOVARO, Genova 1984; R. BOSSAGLIA, *La Riviera Ligure. Un modello di grafica liberty* (con un saggio di E. SANGUINETI), Genova 1985; C. BOCCHETTI, *L'illustrazione del libro a Genova e in Liguria nei primi due decenni del Novecento come espressione della grafica modernista*, in "Studi di storia delle arti", n. 6, 1986-1990, Genova 1991, pp. 99-121.

Dizionari di artisti e pubblicazioni relative alle principali collezioni pubbliche:

F. SBORGI, *Pittura e cultura artistica nell'Accademia Ligustica a Genova 1751/1920*, Genova 1974 ("Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova", n. 7); *Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti. La pinacoteca*, a cura di E. BACCHESECHI, Genova 1988; *La pittura di paesaggio in Liguria fra Otto e Novecento. Collezionismo pubblico e privato nelle raccolte della Galleria d'Arte Moderna di Genova*, catalogo della mostra a cura di M.F. GIUBILEI, Genova 1990; *Dizionario degli artisti liguri*, a cura di G. BERINGHELI, Genova 1991 e II ediz. riveduta e aggiornata 2001; *Un Museo in mostra. Due secoli di storia artistica nelle collezioni della Galleria d'Arte Moderna di Genova*, catalogo della mostra a cura di M.F. GIUBILEI, Genova, Torino 1999; *Il giardino incantato. La donazione Oberti*, catalogo della mostra a cura di G. BRUNO, Genova 2000; M.F. GIUBILEI, *Galleria d'Arte Moderna di Genova. Repertorio generale delle opere*, Firenze 2004; *Raccolte Frugone. Catalogo generale delle opere*, a cura di M. F. GIUBILEI, Milano 2004.

INDICE

† *Franco Croce*, La letteratura dal Duecento al Quattrocento

1. Introduzione	pag.	5
2. Il Duecento. I poeti in provenzale	»	8
3. Jacopo da Varagine	»	12
4. L'Anonimo Genovese	»	14
5. Il Trecento e il Quattrocento	»	22

Simona Morando, La letteratura in Liguria tra Cinque e Seicento

1. Il Cinquecento. La ricerca di un'identità tra storia e poesia	»	27
2. Un passaggio fondamentale: l'attesa del Tasso a Genova, l'Accademia degli Addormentati	»	36
3. Quale letteratura barocca per la Liguria?	»	39
4. Il secolo d'oro dei poeti: Chiabrera, Imperiale, Cebà, Grillo e altre voci notevoli	»	40
5. Il secolo d'oro dei prosatori: Brignole Sale, Marini, Assarino, Frugoni e altre voci notevoli	»	51
6. Il declino del secolo d'oro	»	61
Nota bibliografica	»	62

Franco Arato, Il Settecento letterario

1. Arcadi e gesuiti	»	65
2. Le ragioni dell'erudizione	»	77
3. Poesia e filosofia	»	80
4. L'Arcadia in rivolta?	»	86
Nota bibliografica	»	91

Federica Merlanti, La letteratura in Liguria fra Ottocento e Novecento

I. L'Ottocento

1. Dalla Restaurazione all'Unità d'Italia	pag.	93
2. Anton Giulio Barrili	»	98
3. Remigio Zena	»	102
4. Fra simbolismo, <i>liberty</i> e crepuscolarismo	»	105

II. Il Novecento

1. « La Riviera Ligure » e i suoi poeti	»	108
2. I maestri del Novecento ligure	»	114
3. Dalla Liguria al mondo, e ritorno	»	128
4. L'altra storia: la Liguria e i suoi narratori	»	134
Nota bibliografica	»	141

Giovanna Petti Balbi, La cultura storica in età medievale

I. La memoria cittadina

1. Caffaro	»	148
2. I continuatori	»	155
3. Iacopo Doria	»	158

II. Dalla storia al mito

1. Iacopo da Varagine	»	162
2. Epigoni duecenteschi	»	166

III. L'ambiente umanistico-cancelleresco

1. Giorgio Stella	»	167
2. La pubblica storiografia nel Quattrocento	»	173

IV. Tra storia e propaganda

1. La pubblicistica	»	176
2. Iacopo Bracelli	»	178
3. Le altre voci	»	181

V. La volgarizzazione della memoria cittadina

1. Agostino Giustiniani	pag.	184
Nota bibliografica	»	187

Fiorenzo Toso, Profilo di storia linguistica di Genova e della Liguria

1. La formulazione retorica di una originalità	»	191
2. Una collocazione incerta	»	192
3. L'orizzonte prelatino e la romanizzazione	»	194
4. La frattura verso nord e il centro genovese	»	195
5. Il Duecento e l'affermazione del volgare	»	197
6. Il Trecento e <i>lo jairo vorgia çenoeyse</i>	»	200
7. Il Quattrocento tra <i>jairo vorgia</i> e lingua <i>italam nostram</i>	»	202
8. Una lingua del mare	»	204
9. Il Cinquecento e la ricerca della norma	»	205
10. Plurilinguismo e pluriglossia nel Seicento	»	208
11. Il Settecento da De Franchi al momento rivoluzionario	»	210
12. Una nuova espansione in oltremare	»	212
13. L'annessione al Regno di Sardegna e il regionalismo culturale	»	213
14. La diglossia ottocentesca	»	215
15. I progressi dell'italianizzazione e la reazione regionalista	»	217
16. Genovese e italiano nella società del Novecento	»	219
17. Gli ultimi decenni	»	221
Nota bibliografica	»	223

Bianca Maria Giannattasio, L'antiquaria e l'archeologia: mercanti e banchieri, curiosi e raccoglitori, ladri e uomini di scienze

Premessa	»	231
1. Gli antefatti	»	231
2. L'antiquaria e l'erudizione: secoli XV-XVIII	»	233
3. L'Ottocento: la sopravvivenza dell'antiquaria e la nascita delle scienze archeologiche	»	242

4. Tra Ottocento e Novecento: verso le scienze archeologiche	pag.	249
5. Il Novecento: archeologia e scienze archeologiche	»	255
Nota bibliografica	»	261
<i>Rossella Pera</i> , Il collezionismo numismatico a Genova e in Liguria: alcuni aspetti	»	265
Nota bibliografica	»	295
<i>Oswaldo Raggio</i> , Dalle collezioni naturalistiche alle istituzioni museografiche		
Prefazione	»	309
1. Socialità aristocratica e collezioni naturalistiche	»	310
2. Le collezioni dell'Università: professori e « dilettanti »	»	325
3. Collezioni scientifiche e istituzioni museografiche: dal patronage privato al patrimonio pubblico	»	340
4. Positivismo naturalistico e patrimonio storico-artistico	»	352
Nota bibliografica e archivistica	»	365
<i>Maria Rosa Moretti</i> , Vita e cultura musicale a Genova e in Liguria (secoli XIII-XIX)		
I. Secoli XIII-XV		
1. Musica sacra e devozionale	»	379
2. Musica profana e strumentale	»	382
II. Secoli XVI-XVII		
1. Le cappelle polifoniche	»	385
2. Musica per il doge	»	391
3. Feste e musica nei palazzi, nelle ville, sul mare	»	394
4. Musica e teatro	»	398
5. Cappelle musicali liguri	»	401
6. In Italia e in Europa	»	405

III. Secoli XVIII-XIX

1. Il violino a Genova	pag. 409
2. Musica strumentale	» 412
3. Il melodramma	» 422
4. Musica sacra	» 437
5. Ricerca storica	» 442
6. L'insegnamento della musica	» 445
7. Musica vocale e strumentale in Liguria	» 451
8. Il melodramma in Liguria	» 456
Nota bibliografica	» 460

Franco Vazzoler, Letteratura e spettacolo nell'età della Repubblica aristocratica

1. Dalla strada alla sala teatrale	» 471
2. Commedie e tragedie fra tentativi di moralizzazione e impegno civile	» 474
3. Chiabrera e il travestimento pastorale	» 477
4. Fra letteratura e teatro	» 480
5. Anton Giulio Brignole Sale e la sua cerchia: equivoci della politica ed equivoci della scena	» 482
6. Il trionfo del melodramma	» 484
7. L'attività teatrale nell'ambito del Collegio dei Gesuiti	» 486
8. Il Settecento	» 486
9. Il libro di teatro fra pratica della scena e lettura domestica	» 489
10. Epilogo	» 491
Nota bibliografica	» 492

Eugenio Buonaccorsi, Dalla scena della borghesia allo spettacolo della post-modernità

I. Scenari dell'Ottocento in Liguria	» 493
1. Il primo Ottocento	» 494
2. Intorno all'Unità	» 502

3. Il tardo Ottocento	pag. 531
-----------------------	----------

II. Novecento fra tradizione e innovazione

1. L'esordio del secolo sotto il segno della tradizione	» 536
2. Un "grottesco" isolato	» 539
3. Un panorama frastagliato	» 540
4. La scena del secondo dopoguerra: il vecchio e i giovani	» 542
5. Anche gli autori svoltano: nuovo spiritualismo e dintorni	» 543
6. Tra neorealismo e realismo critico	» 547
7. Un mattatore rivaluta il dialetto	» 551
8. Storie di ieri per la Storia di oggi	» 555
9. L'avanguardia esiste	» 557
10. Un bilancio provvisorio	» 559
Nota bibliografica	» 562

Franco Renzo Pesenti, La scultura e la pittura dal Duecento alla metà del Seicento

I. Dal Medioevo al Rinascimento

1. La scultura del Due-Trecento	» 567
2. La pittura del Due-Trecento	» 577
3. La scultura del Quattrocento	» 585
4. La pittura del Quattrocento	» 592

II. Dal Manierismo al Barocco

1. La scultura del Cinquecento	» 604
2. La pittura del Cinquecento	» 614
3. La scultura della prima metà del Seicento	» 635
4. La pittura della prima metà del Seicento. Gli apporti esterni	» 641
5. La pittura della prima metà del Seicento. I pittori locali	» 656
Nota bibliografica	» 689

Alessandra Cabella, Scultura e Pittura del secondo Seicento e del Settecento

1. La Scultura	pag. 697
2. La Pittura	» 702
Nota bibliografica	» 711

<i>Caterina Olcese Spingardi</i> , La cultura figurativa a Genova e in Liguria dall'inizio dell'Ottocento alla seconda guerra mondiale	» 721
Nota bibliografica	» 733



Associazione all'USPI
Unione Stampa Periodica Italiana

Direttore responsabile: *Dino Puncuh*, Presidente della Società
Editing: *Fausto Amalberti*

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