

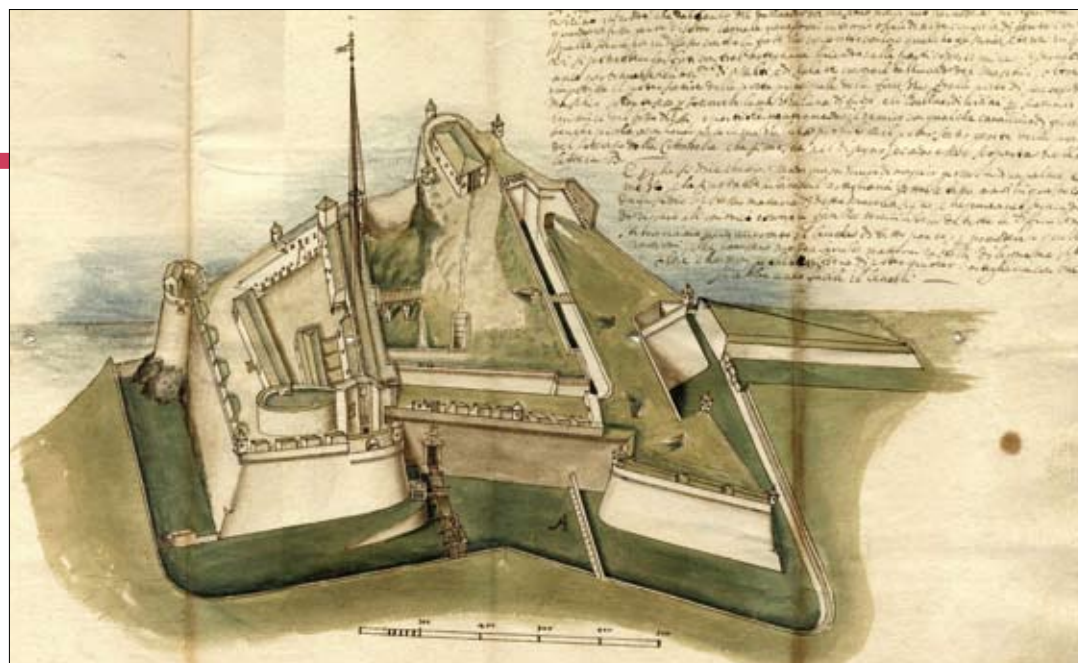
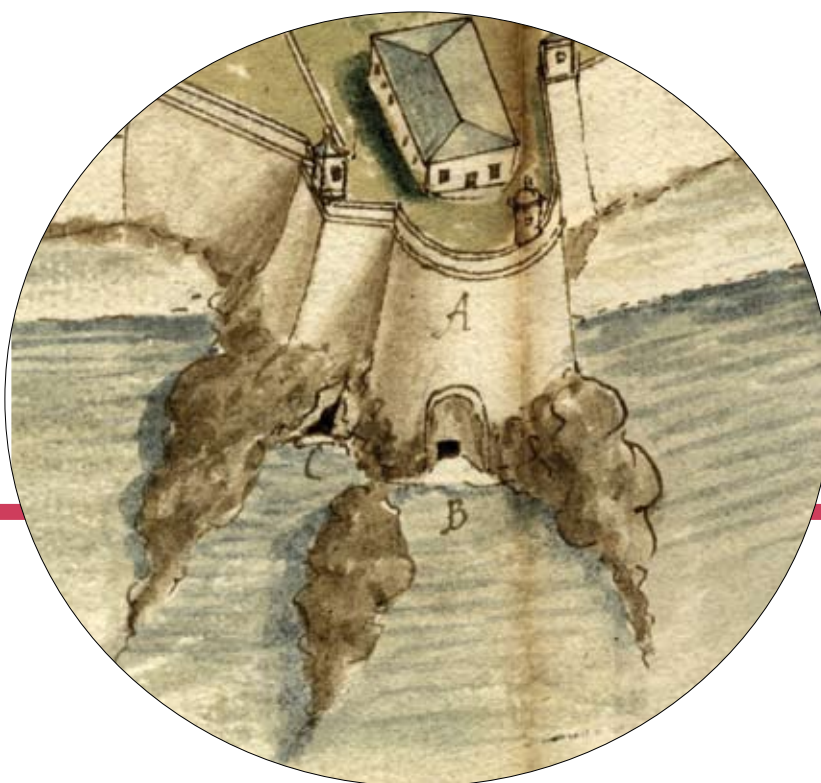
Editoriale

Da questo numero ho colto l'invito a dirigere "Pigmenti" o, meglio, "Pigmenti Cultura", come recita la testata di questa nuova serie della rivista. Nata dieci anni fa (il numero zero era uscito nel mese di giugno 2003) "Pigmenti" si è sempre occupata delle vicende storico-artistiche legate in particolare, ma non solo, al territorio ligure avendo, anche, un occhio di riguardo ai problemi sociali ed umani della contemporaneità. E' una strada sulla quale proseguirà anche la rivista di questa nuova serie, con lo sguardo rivolto al futuro, alle aspettative delle nuove generazioni, rimanendo però anche fedele alle proprie radici. Quelle stesse che l'Associazione Aiolfi, che della rivista è l'editrice, ha dichiarato esplicitamente nel suo statuto: apoliticità, aconfessionalità, apertura al confronto delle idee, attenzione costante ai temi dell'arte, della storia, della letteratura, dell'ambiente, della memoria e della solidarietà. In altre parole a tutte le dinamiche intellettuali che sono in grado di ridare un senso al vivere comune, di superare divisioni e incomprensioni, diventando patrimonio di tutti. Per questo abbiamo affiancato al termine di Pigmenti quello di cultura: non per snobismo o per un malinteso senso di superiorità, ma perché – lo avevamo già ricordato nel n. 26 della precedente serie –, ma giova ancora ripeterlo con le parole del grande filosofo Hans Gadamer – "la cultura è l'unico bene dell'umanità che, diviso fra tutti, anziché diminuire si ingrandisce".

La mia intenzione è quella di rendere semplice e comprensibile il linguaggio della rivista anche quando dalle sue colonne vengono proposti argomenti di più elevato interesse. Per questo, nei limiti del consentito, mi sono permesso di compiere un editing sui testi, già pronti da tempo, cercando di curare l'uniformazione dei singoli contributi. Ho mantenuto sostanzialmente invariati il formato, la grafica e l'impaginazione curata dalla Coop Tipograf, caratteristiche che tanto apprezzamento hanno riscosso tra i lettori. Di questo debbo rendere merito a chi mi ha preceduto nella direzione di «Pigmenti», alla redazione e ai collaboratori tutti. In modo particolare ringrazio Silvia Bottaro che dell'Associazione Aiolfi e delle sue innumerevoli iniziative, legate al nome di uno dei più attivi protagonisti culturali savonesi del Novecento, è sempre stata l'anima generosa e instancabile. Ho accettato volentieri la sua proposta unita a quella del Consiglio Direttivo di assumere la direzione di «Pigmenti cultura» per l'antica amicizia che ci unisce e per il valore di una testata, che con i 26 numeri usciti fino ad oggi, ricchi di articoli, illustrazioni, proposte che sono spesso vere e proprie scoperte, è ormai, e non solo per la Liguria, una rivista "storica". Nei limiti delle mie forze e delle mie capacità, mi auguro di poter contribuire ancor più alla sua crescita.

Silvio Riolfo Marengo

La Fortezza di Savona in tre disegni del 1636



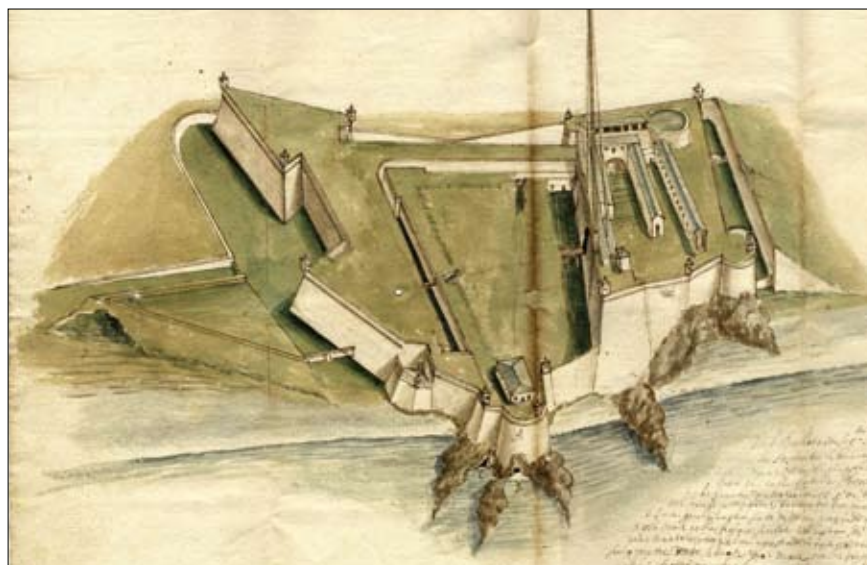
In alto: fig. 1, Archivio di Stato di Genova, doc. del 30 agosto 1636, disegno prospettico del Forte Priamar dal lato di Savona.

In basso: fig. 2, Archivio di Stato di Genova, doc. del 30 agosto 1636, disegno prospettico del Forte Priamar dal lato mare.

A lato: fig. 3, particolare del bastione sul mare con la sottostante cavità (segnata B). Cavità che probabilmente, in origine, era una delle tante "porte del soccorso", una specie di uscita di sicurezza in caso di assedio.

na, Gio. Batta Grimaldi e Gio. Bernardo Veneroso, a inviare ai Procuratori della Repubblica di Genova le tre rappresentazioni, con l'esigenza di dover far eseguire alcuni piccoli interventi di manutenzione. Per illustrare il contenuto degli interventi, intorno a ciascun disegno fu anche posta una legenda che ne specificava la natura. Nella legenda del primo disegno (fig. 1) emerge la preoccupazione dei due Commissari, Grimaldi e Veneroso, perché la parte finale delle mura di cinta di Savona, laddove si collegava-

zie anche a un minuzioso tratto a china eseguito su resistenti fogli da disegno (circa 43 centimetri per 29,5), completata poi con tenui colori pastello in varie gradazioni di verde, ocra e azzurro per il mare. Cromaticità che si è conservata quasi inalterata sino ai giorni nostri, grazie anche al



fatto che questi disegni sono rimasti piegati e conservati, insieme con altri documenti, per quasi quattro secoli, condizione che li ha preservati dalla luce e dall'umidità.

Queste figurazioni, oggi così importanti per la nostra conoscenza, all'epoca furono realizzate per mano di un ignoto artefice savonese, semplicemente per denunciare alcune marginali questioni tecniche. Furono, infatti, il 30 agosto del 1636 i due Commissari del Forte di Savo-

Nel disegno prospettico eseguito dal lato mare (fig. 2) la legenda del disegno sottolinea la pericolosità per l'esistenza, sotto il baluardo prospiciente la scogliera, di due cavità accessibili dal mare. Un rischio concreto che questi interstizi possano essere minati, compromettendo così l'integrità dell'intera Fortezza.

"... vi è un vacuo che penetra dentro palmi 18 per dritto, sette per largo, e sei di altezza nel quale potrebbero star dentro con buon tempo dieci o dodici huomini coperti e fare qualsivoglia sorte di mine pregiudiziali alla Fortezza ..."

Infine, nella legenda del terzo disegno (fig. 3) si sottolinea l'esigenza di proteggere adeguatamente una delle cosiddette "porte del soccorso", una sorta di uscita di sicurezza utilizzabile in caso di assedio o di espugnazione della Fortezza da parte del nemico.

"... fra li due Baluardi di Santa Caterina e di San Paolo, posto nella Cittadella verso Vado, vi è una Porta di Soccorso come nel disegno presente si vede, detta porta resta scoperta direttamente dal spazio del fosso della Mezza Luna ..."

I Procuratori della Repubblica di Genova, ricevuti i disegni con le relative osservazioni dei due Commissari, li trasmisero per competenza al Magistrato della Guerra, il quale, a sua volta, interpellò due fra i più importanti esperti di ingegneria militare dell'epoca: Gio. Batta Baliano e Ansaldo De Mari. Fu il De Mari a rispondere, anche a nome del collega, seppure fosse impegnato in quegli anni alla progettazione del nuovo Molò di Genova. Nella sua lettera, dopo i convenevoli di rito, il De Mari ridimensionò molto i paventati rischi che la Fortezza avrebbe potuto correre, limitandosi a suggerire, in particolare, il riempimento di tutte le cavità esterne che, in caso di sbarco dal mare, avrebbero potuto essere minate, con obiettivo rischio per la piazzaforte savonese.

Armando Di Raimondo

Un percorso incerto, scarsamente documentato, accompagna le remote origini del Castello di Gavi che fonda le proprie radici prima dell’anno mille. Infatti un atto notarile ne documenta l’esistenza già dall’ “anno del Signore” 973 quando fu venduto, insieme con altre proprietà, da Lamberto figlio di Ildebrando al sacerdote Roprando. Successivamente un diploma imperiale del 30 maggio 1191, firmato da Enrico VI, figlio di Federico I detto il Barbarossa, ne attesta la “genovesità” con la donazione alla Repubblica di Genova del Borgo di Gavi e del Castello, che, seppure fra alterne vicende, rimase dominio genovese sino al 1418, quando, a seguito di eventi bellici, passò dalla Signoria dei Visconti di Milano alla famiglia Guasco di Alessandria. Nel 1528 la proprietà del Castello tornò definitivamente nelle mani della Repubblica di Genova.

Durante la guerra del 1625 l’edificio fu gravemente danneggiato, per cui il Senato della Repubblica decise di trasformare quella che era l’antica Rocca in un “moderno” Forte. L’idea fu di affidare all’ingegnere militare, padre Vincenzo da Fiorenzuola, al secolo Gaspare Maculano (che fu anche inquisitore di Galileo) l’incarico di elaborare un progetto per la trasformazione del vecchio Castello in una struttura fortificata, corrispondente alle esigenze belliche del XVII secolo. L’8 agosto del 1625 il Fiorenzuola iniziò i lavori avvalendosi della collaborazione degli architetti Bartolomeo Bianco e Sebastiano Ponsello. Nell’estate del 1629 il nuovo Forte di Gavi si poté dire terminato. I lavori determinarono la trasformazione del millenario Castello di Gavi nella più grande Fortezza dell’allora territorio ligure. Prima di allora la responsabilità della sua gestione era sempre stata affidata a un Castellano. Dopo il 1629, quando il nuovo Forte fu inaugurato, le mansioni del Castellano furono assegnate a una nuova e “moderna” figura, quella del Commissario. Questo ruolo poteva essere ricoperto da individui che avessero già maturato esperienze analoghe in altri presidi della Repubblica, possedessero un’età superiore ai trent’anni e fossero discendenti di una famiglia nobile.

Al momento del suo insediamento, il Commissario doveva adunare tutti i soldati nella cittadella del Forte e dare loro lettura delle sue “lettere patenti”, richiedendo poi a ciascuno il giuramento di fedeltà e obbedienza, cui i soldati dovevano corrispondere pubblicamente, uno per uno. Aveva poi il compito di stabilire i turni di guardia e le relative parole d’ordine, controllandone di persona il rispetto e, quando impossibilitato, delegandone l’incombenza a persone di sua fiducia.

Il compito, invece, di controllare l’artiglieria del Forte, e tenere sotto chiave gli approvvigionamenti, era affidato al Munizioniere, in particolare per quanto atteneva alle cosiddette “munizioni da bocca”, rappresentate dalle razioni di pane e vino spettanti ai soldati.

Una “grida” della Repubblica del 1629 stabiliva che ogni razione di pane non doveva pesare meno di 28 once il giorno, vale a dire circa 740 grammi, al prezzo di quattro soldi. Naturalmente altri generi potevano integrare questa fondamentale alimentazione dei soldati, quand’essi avessero una qualche possibilità economica. Si potevano, infatti, comprare nella “biscaccia” del Forte (una via di mezzo fra lo spaccio e la taverna) generi alimentari crudi e cotti, fra cui anche formaggi provenienti dalla Sicilia e dalla Sardegna.

L’altro fondamentale alimento per i soldati era rappresentato dal vino, venduto nella “biscaccia” al prezzo medio di 30 denari per ogni “amolà”, equivalente alla capacità di circa un litro. Il vino prevalentemente bianco, proveniente dal territorio di Gavi, era l’antesignano dell’attuale Cortese, conosciuto sotto il nome di “Gavi di Gavi”. Approvvigionato dal Munizioniere, poteva essere anche venduto localmente, ma solo quando le scorte erano sovrabbondanti oppure quando era necessario rinnovarlo.

Il Munizioniere aveva anche il compito di gestire la polvere da sparo che doveva essere adeguatamente conservata nelle polveriere del Forte. L’impiego delle polveri era monitorato secondo precise tabelle stabilite dalla Repubblica, in particolare quando erano utilizzate per le “salve” che, durante l’anno, si sparavano in occasione di particolari festività o al passaggio da Gavi di qualche personalità. Con eccezione del prete, del medico e del provveditore dei viveri, a nessuno era concesso l’ingresso nel Forte, in partico-



Forte di Gavi. (Foto aerea di S. Minniti).

Il Forte di Gavi



L’equipaggiamento dei soldati della Repubblica di Genova nel 1625. (Disegno di R. Dellepiane).

lare quando comportava la permanenza dopo il tramonto. Al contrario, invece, al Commissario e al suo luogotenente, era fatto obbligo di restare all’interno del Forte durante la notte. Entrambi, infatti, dovevano risiedere in permanenza nel Forte salvo rare eccezioni, ma anche in questo caso la loro distanza dal Forte non poteva superare quella di riuscire a sentire l’allarme dato da un colpo d’artiglieria. Neppure i soldati potevano facilmente ottenere di uscire dal Forte, se non per causa urgente e, naturalmente, solo di giorno e non più di due o tre per volta. Inoltre la procedura per aprire e chiudere la porta del Forte era piuttosto complicata e prevedeva la presenza del Commis-

sario assistito da un drappello di soldati. Per questa ragione, quando i soldati volevano uscire senza permesso, si calavano lungo le muraglie dei bastioni con una corda e molto spesso non tornavano più. Il Commissario esercitava sulla truppa un potere enorme, potendo decidere le punizioni e i licenziamenti a sua discrezione. Poteva anche infliggere punizioni corporali, dalla segregazione alla tortura con i terribili “tratti di corda”. Gli unici limiti che incontrava nell’assegnare le punizioni riguardavano la decisione di condannare un soldato alla “galea” o all’esecuzione capitale. In questi casi il suo giudizio era subordinato all’approvazione preventiva da parte del Senato della Repubblica. Per

fortuna con i soldati il governo della Repubblica era, solitamente, molto clemente, almeno per quanto riguardava la pena capitale che spesso veniva commutata in numerosi anni al remo delle galee. Tornando alle vicissitudini militari, durante la guerra di successione alla corona d’Austria, fra il 1740 e il 1748, il Forte di Gavi fu costretto alla resa. L’assedio ebbe inizio alla fine di agosto del 1746 e la Fortezza, di fatto imprendibile, non si arrese perché vinta ma per ordine della Repubblica di Genova che, nel frattempo, aveva capitolato: gli ufficiali genovesi consegnarono il Forte agli austriaci e con esso tutta l’artiglieria e le munizioni esistenti delle quali fu redat-

to un dettagliato inventario. La popolazione genovese, prendendo spunto dalle vessazioni imposte dagli occupanti, si ribellò spontaneamente riuscendo, fra il 5 e il 10 dicembre 1746, a cacciare gli austriaci dalla città, ma nonostante Genova si fosse liberata, Gavi e il suo Forte rimasero in mano agli austriaci sino all’accordo per la restituzione che fu firmato a Nizza solo il 18 gennaio 1749. Nel 1797 il Forte, pur rimanendo genovese, divenne un caposaldo francese agli ordini di Napoleone. Genova ottenne una parziale indipendenza, conseguita in cambio di una fedeltà assoluta al Primo Console di Francia. Fedeltà cui anche il Forte di Gavi fornì una prestigiosa prova resistendo, nel mese di giugno del 1800, al passaggio degli austriaci dalla Bocchetta, consentendo così la vittoria di Napoleone a Marengo o, perlomeno, contribuendovi in parte. Dopo la caduta di Napoleone, il Forte, nonostante una valorosa resistenza, fu costretto a soccombere alle forze inglesi di William Bentick che ne prese possesso dopo il trattato di pace firmato dalla Francia con Austria e Inghilterra. Con il congresso di Vienna e il voltaggiaccio dello stesso Bentick, i territori genovesi dell’Ol-

Domenico Policardi. Disegno d’insieme del Forte e di Monte Moro, sviluppato in planimetria e in sezione, 1772. (Archivio di Stato, Genova).



tregio passarono sotto il dominio del re di Sardegna. Nel 1815 il Governo Sabaudو sottomise i territori della Liguria al governo del neonato Ducato di Genova e con loro anche l’antica Fortezza genovese di Gavi che, nel 1859, sotto il regno di Vittorio Emanuele I, fu disarmata e privata della sua storica identità per essere trasformata in un reclusorio civile. Durante gli ultimi due conflitti mondiali diventò un carcere militare destinato a ospitare prigionieri di guerra. Dal 1946 il Forte è passato sotto la tutela della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici del Piemonte che tuttora lo detiene.

Armando Di Raimondo

Il Teatro Olimpico di Andrea Palladio a Vicenza, o della recita perpetua



Andrea Palladio, Teatro Olimpico, 1579-85, Vicenza (veduta d’insieme).

co del proscenio. Gli accademici, dopotutto, nel costruire questo teatro tra il 1579 e il 1585 (esso fu pronto per ospitare l’*Edipo re* all’inizio di marzo del 1585) compirono essi stessi una tenace fatica – umana ed economica – che li rese degni di Ercole. Una fatica che essi orgogliosamente vollero pertanto ricordare nell’attico del proscenio palladiano: *Hoc Opus Hic Labor Est* (questa è la nostra impresa, qui sta la nostra fatica). Ma il riferimento del Palladio, in questo prospetto, non è solo alla romanità, e Ruffoni nella sua incisione lo aveva ben colto: l’antico riproposto qui dal grande architetto guarda anche al mondo greco, sia pur filtrato attraverso gli insegnamenti di Vitruvio. È lo stesso Palladio a raccontarcelo

nel suo trattato pubblicato a Venezia nel 1570, i *Quattro Libri dell’Architettura* (libro III, p. 32), precisando che «i Greci [...] ordinavano nelle lor Città le piazze di forma quadrata, e facevano lor intorno i portichi ampj, e doppij, & di spesse colonne, cioè distanti l’una dall’altra un diametro e mezzo di colonna; ò al più due diametri. [...] Dovevano esser tutti questi portichi ornati di Nicchi con statue». Questi colonnati avevano la funzione di regolarizzare le piazze, costituendo gli elementi di ricordo di edifici funzionali alla *polis*. Ebbene, analogamente a quanto era usanza nel mondo greco, anche nel proscenio del Teatro Olimpico ritroviamo un colonnato “doppio”, ovvero due ordini sovrappo-

sti di colonne – tra cui si aprono nicchie ornate da statue – che cingono e organizzano il palcoscenico. E come nelle piazze greche «questi portici di sopra si facevano per potervi passeggiar, e trattenersi, & ove potesser star commodamente le persone à veder i spettacoli che nella piazza, ò per divotione, ò per diletto si facessero», analogamente – nella corrispondenza piazza – palcoscenico che attraverso il riferimento alla piazza greca viene stabilita dal progetto palladiano – sul palcoscenico del Teatro Olimpico si possono assistere a spettacoli, allestiti di volta in volta da *équipe* di raffinati attori. I quali, tuttavia, si vedono sempre costretti a un rapporto competitivo con un’altra grande recita che va costantemente in scena, ed è questo il terzo aspetto che Ruffoni coglie alla perfezione.

Il ricco apparato scultoreo che decora la *frons scenae* del teatro palladiano, nella sua articolata gestualità, nel multiforme rapporto dialettico degli sguardi inverte dalla finezza della mimica facciale, dà vita a una narrazione perpetua che fa del Teatro Olimpico uno spazio in grado di consacrare la costante rappresentazione di se stesso. Una rappresentazione dalla quale straggono esclusivamente le sette vie che costituiscono l’illusionistica scenografia inventata da Vincenzo Scamozzi per la tragedia inaugurale dell’Olimpico. Ma sono, quelle strade che paiono perdersi all’infinito verso la campagna, le vie di una Vicenza ideale, immaginaria che conducono viceversa al palcoscenico, alla piazza, ovvero al luogo della rappresentazione. E allora il cerchio si chiude. Si chiude in una definizione assoluta della realtà che nel Teatro Olimpico Palladio coglie alla perfezione e ripropone ispirandosi all’antico ma proiettando, con rigore ed equilibrio, quei valori al presente e indi, eternandoli, al futuro.

Luca Trevisan, Università di Verona



Giacomo Ruffoni, antiporta degli Statuti dell’Accademia Olimpica, Vicenza 1650.

Il Premio Alluto, indetto dalla famiglia del compianto dottor Renato Alluto, assegnato ogni anno a un giovane sportivo savonese che si è particolarmente distinto nella sua disciplina, per il 2014 è stato conferito alla giovane canoista Francesca Capodimonte, della Canottieri Sabazia.



“Fin da piccola, ho sempre amato l’acqua e in particolare questo sport – ci ha detto Francesca – Vedevo mio fratello che lo praticava da quando, a sei anni, mio padre mi ha fatto salire in kayak, non sono più scesa!”.

Il kayak è un particolare tipo di canoa nella quale si rema a de-

Premio Renato Alluto 2014

stra e a sinistra, con una pagaia a doppia pala, a differenza della canoa (canadese) dove invece, si rema su un lato solo con pagaia a pala singola. Il kayak è sport olimpico, con specialità individuali, di gruppo e di squadra: le gare vengono indicate con le sigle K1, K2, K4, per specificare se si svolgono in singolo, in doppio o in squadra, con quattro atleti.

Francesca ha ottenuto negli ultimi quattro anni risultati importanti che le hanno consentito di entrare a far parte della nazionale. Nel 2011 è stata seconda ai mondiali di Brandeburgo in doppio e terza agli europei in Portogallo in K4. Sempre nel 2011, al lago di Mergozzo, ha vinto tre ori sulla distanza dei 200 metri, di cui uno nella categoria superiore (senior). Nel 2013 ha preso parte alla Coppa del mondo ed è passata di categoria, partecipando ai Campio-



nati italiani assoluti disputati a Milano, dove ha vinto un altro titolo italiano (il quinto della sua carriera). Si è, inoltre, classificata seconda nel K1 metri 200 under 23 e nel K1 senior metri 500, ancora seconda nel K4 metri 200 under 23, insieme alle compagne Eleonora Rossello, Carmen

Rossi e Alessandra Vita. Lo stesso equipaggio ha conquistato un bronzo nel K4 metri 500 under 23. Francesca, infine, detiene il titolo italiano 200 metri in singolo (K1), che costituisce la sua specialità.

“Gli allenamenti sono duri e intensi, specialmente quando devo

recarmi a Roma per i raduni nazionali, dove, per due settimane, ci alleniamo in preparazione alle gare affrontando anche una serie di test. Ci filiamo e ci cronometriamo, per poter rivedere dove abbiamo sbagliato e imparare a correggerci. Qui a Savona – precisa Francesca – sono seguita dall’allenatrice Laura Bentioglio e ci alleniamo al porto, nell’area delle ex-funivie, mentre a Roma pratichiamo gli allenamenti nella zona sottostante Castel Gandolfo”.

Francesca non eccelle solo nello sport, è brava anche nello studio. Nel 2013 ha superato brillantemente la maturità e si è iscritta alla facoltà di chimica e tecnologia farmaceutica a Genova. Il suo sogno, come per tutti gli sportivi, è quello di partecipare alle Olimpiadi e i risultati che ha finora ottenuto fanno ben sperare che possa realizzarlo.

Sonia Pedalino

Tra i vari dipinti che fanno parte del patrimonio artistico della Cattedrale di Monaco spiccano due ancone della bottega di Louis Bréa. Pittore nizzardo, nato verso la metà del XV secolo e morto intorno al 1520, Louis Bréa appartiene a una famiglia di artisti le cui opere decorano parecchie chiese della Costa Azzurra, della Riviera italiana e di alcuni abitati posti sulle montagne circostanti, in entrambi i lati della frontiera italo-francese (Nizza, Monaco; Taggia, Savona, Genova; Lucéram, Dolceacqua, Montalto...).

L’opera principale di Louis Bréa è il *Polittico di San Nicola*, che ne testimonia l’indubbio talento pur mancando oggi di quattro dei suoi pannelli e della sua predella, ed è posta nell’ultima cappella della navata laterale est della Cattedrale monegasca risalendo dal narcece verso il coro. (fig. 1). Dove oggi sorge la cattedrale di Monaco intitolata all’Immacolata Concezione- costruita in marmo di Carrara, la prima pietra venne posta nel 1875, i lavori ultimati nel 1903 e la consacrazione nel 1911 – esisteva una chiesa che gli abitanti della rocca avevano dedicato a san Nicola - vescovo di Myra, patrono di Bari, capoluogo della Puglia nell’Italia meridionale, ove sono conservate le sue reliquie – uno dei santi più popolari del Medioevo, protettore dei giovani e degli infanti (una leggenda gli attribuisce la resurrezione di alcuni bambini che un macellaio aveva ucciso per porre in vendita come cibo).

La chiesa dedicata a san Nicola venne costruita nel 1252, dopo che i monegaschi, nel 1247, avevano ottenuto da papa Innocenzo IV (al secolo il genovese Sinibaldo Fieschi) l’erezione di una parrocchia indipendente da La Turbie.

All’incirca due secoli e mezzo più tardi, in occasione del Giubileo indetto per il 1500, sotto il regno di Jean II, i suoi discendenti commissionarono a Louis Bréa il polittico destinato a ornare l’altare maggiore della loro chiesa parrocchiale che venne demolita nel 1874, per costruire al suo posto una chiesa abba-

I Bréa della Cattedrale di Monaco



1. Louis Bréa: Polittico di San Nicola

4. La Cattedrale dell’Immacolata Concezione di Monaco



ziale che, ancor prima di essere completata, divenne la Cattedrale della diocesi: nel 1887, infatti, la Bolla pontificia *Quemadmodum sollicitus pastor* eresse in vescovado l’*Abbazia nullius* di Monaco, creata per decreto concistoriale nel 1868, al fine di sottrarre il Principato all’autorità dei vescovi di Nizza o di Ventimiglia, dai quali era sempre dipesa nel corso della storia. Oggi, dopo alcuni maldestri rifacimenti, grazie a un restauro eseguito a regola d’arte su disposizione del Principe Ranieri III, il *Polittico di San Nicola* o, quantomeno ciò che ne resta, ha ritrovato lo splendore d’altri tempi. I diciotto pannelli superstiti rappresentano:

- al centro: San Nicola, rivestito degli ornamenti episcopali, con in capo la mitra e il pastorale;
- nella parte superiore: San Giovanni Battista, l’Arcangelo Gabriele, la Sepoltura, la Vergine Maria, Sant’Anna;
- ai lati di San Nicola: San Michele, Santo Stefano, San Lorenzo e Santa Maria Maddalena;
- nei pannelli laterali (a destra di San Nicola): Santa Barbara, San Bernardo di Chiaravalle, Santa

Chiara d’Assisi, Santa Devota (ai nostri giorni patrona del Principato, della Famiglia Principesca, del mare e della Corsica);

- (a sinistra di San Nicola): Santa Brigida, San Biagio, Santa Margherita, Santa Giulia.



2. Louis Bréa: Pietà del Rettore Teste

La seconda opera importante conservata nella Cattedrale di Monaco a firma di Louis Bréa, è la cosiddetta *Pietà del Rettore Teste*, così chiamata perché fu il Rettore della chiesa di San Nicola, Antoine Teste – che come spesso accade nelle composizioni dell’epoca, è raffigurato in un angolo del pannello centrale – a

passarne la commissione, nel 1505, alla bottega nizzarda (fig.2). L’opera, oggi collocata nella navata della Cattedrale, si compone di una tavola centrale e di pannelli laterali. L’insieme costituisce una sorta di salita al Calvario, che racconta la passione di Cristo, dalla drammatica notte nell’orto degli ulivi fino alla deposizione dalla Croce.

L’effetto è notevole, anche se gli esperti concordano nell’affermare che non tutto è di mano di Louis Bréa e che gran parte dei personaggi e dei dettagli del polittico sono da attribuire a collaboratori e allievi del maestro.

Un terzo Bréa, ma questa volta attribuito a François Bréa, fratello di Louis, è conservato nella navata della Cattedrale. Si tratta di una *Pietà* che decorava, un tempo, la Cappella dei Penitenti bianchi. La tavola, completata da una predella, raffigura Cristo morto sulle ginocchia di Maria, affiancata da Giovanni e da Maria Maddalena. Nottevole è il paesaggio in secondo piano che, secondo alcuni critici d’arte, rappresenterebbe, stilizzata, la Monaco di quei tempi. (fig. 3)

Altri quadri della Cattedrale hanno



3. François Bréa : Pietà

per soggetto *San Rocco*, *Sant’Antonio*, *Santa Devota*, la patrona del Principato, *San Giorgio* e *Santa Lucia*, tutti di autore ignoto; la *Morte di San Giuseppe*, di Orazio Ferrari (1606 – 1657) pittore genovese autore degli affreschi che decorano le volte della galleria d’Ercole e del soffitto della Sala del Trono, nel Palazzo di S.A.S. il Principe di Monaco.

All’interno della cattedrale si possono anche ammirare pregevoli opere di Bernadin Mimault, pittore francese del XVII secolo, originario di Aix-en Provence, né lasciano indifferenti i visitatori, sempre numerosi, le vetrate, le sculture e gli altari delle cappelle.

René Novella

Pigmenti Cultura

Periodico dell’associazione culturale
“Renzo Aiolfi”
no profit

Direzione e redazione:
via P. Boselli 6/3 17100-Savona

Anno I – Numero 1
Registrazione presso
il Tribunale di Savona 1/2014

Direttore responsabile:
Silvio Riolfo Marengo

Comitato di redazione:
Mario Accatino, Silvia Bottaro,
Sonia Pedalino

Hanno collaborato a questo numero
S. Bottaro, L. Calcagno,
A. Di Raimondo, S. Fabri,
D. Fruggiero, R. Muscardin,
R. Novella, J.M. Palencia Cerezo,
S. Pedalino, F. Pittaluga,
S. Riolfo Marengo, E. Serrati,
L. Trevisan.

Si ringraziano per la collaborazione
la Direzione del Museo “Borsalino”
di Alessandria
e la famiglia Alluto di Savona.

Del contenuto e delle opinioni espressi
negli articoli sono responsabili i singoli autori.

Stampato e distribuito gratuitamente
in 2000 copie.

Stampa:
Coop Tipograf, Savona

L’Ufficio dell’Associazione “Aiolfi”
è sito
in Via P. Boselli 6/3 – Savona
aperto mercoledì ore 16-18
e giovedì ore 10-12
e-mail: ass.aiolfi@libero.it
<http://aiolfiassociazione.blogspot.it>

Il Museo delle Belle Arti di Cordova occupa l'edificio dell'antico Ospedale della Carità in piazza del Potro, di fronte alla Locanda omonima - luogo citato da Cervantes nel *Don Chisciotte* - e confina con l'adiacente museo dedicato al pittore Julio Romero de Torres (Cordova, 1874-1930) che qui visse per tutta la vita perché suo padre, il pittore Rafael Romero Barros, a partire dal 1862, quando il Museo delle Belle Arti venne istituito in questa sede vi aveva fissato la sua residenza in qualità di conservatore - restauratore (fig.1).

L'Ospedale della Carità, un edificio francescano retto dal Venerabile Terz'Ordine del santo di Assisi, era stato fondato nell'ultimo quarto del secolo XV e aveva continuato ad occuparsi dell'assistenza ai malati fino al 1835. A questo primo periodo risalgono le vestigia architettoniche più notevoli dell'edificio, come la scalinata, il cortile e la cappella, benché la configurazione attuale sia frutto di diverse modifiche eseguite nel corso del secolo XX per soddisfare le esigenze di allestimento museale, che hanno conferito all'edificio maggiore ampiezza senza fargli perdere il sapore della tradizionale architettura cordovese (fig.2).

Per quanto la collezione istituzionale del museo nasca con i fondi provenienti dai conventi cordovesi alienati nel 1836 dal ministro liberale Juan Álvarez Mendizábal, attraverso i cosiddetti "decreti di desamortización" emanati per con-

(Fig. 1) Museo delle Belle Arti di Cordova. Facciata esterna sulla Piazza del Potro



Il Museo delle Belle Arti di Cordova, gemellato con l'Associazione Renzo Aiolfi di Savona



(Fig. 2) Museo delle Belle Arti di Cordova. Cortile principale di accesso.

(Fig. 3) Manuel Domínguez. Studio per La morte di Seneca. c. 1870. MBACO



fiscare le proprietà ecclesiastiche, e con successivi apporti del 1868, la configurazione della collezione attuale è frutto anche di diverse donazioni, acquisizioni e depositi che si sono succeduti fino ai nostri giorni: come pietre miliari si possono indicare la donazione Marchesa di Cabriñana (1898), la donazione Angel Avilés (1922), il deposito Mateo Inurria (1943), la donazione Bea Pelayo (1948-62), la donazione Camacho Paqdilla (1969) e il deposito Romero de Torres (1991), che hanno contribuito, in maggiore o in minor misura, ad accrescere e configurare la diversità delle collezioni presenti nel Museo, fra le quali spiccano le raccolte di opere su carta (disegni, incisioni e acquarelli) e quella di pittura.

Il Museo - che è di titolarità statale e viene gestito dalla Comunità Autonoma, con lo Stato e la Giunta dell'Andalusia proprietari del novanta per cento delle sue collezioni - ha lo scopo di dimostrare come si sia evoluta l'arte cordovese dal secolo XIV ad oggi, dedicando un'attenzione particolare al settore della pittura, il suo fondo più importante, nel quale sono praticamente rappresentati tutti i più notevoli artisti cordovesi dal Medioevo ai giorni nostri. Fra gli altri spiccano i nomi di Pedro de Córdoba, Pedro Romana, Alejo Fernández, Pablo de Céspedes, Juan de Peñalosa, Juan Luís Zambrano, Antonio del Castilho, Fray Juan del Santísimo Sacramento, Antonio Palomino, Rafael Romero Barros, Tomás Muñoz Lucena, José Garnelo y Alda, Rafael y Julio Romero de Torres, Rafael Botí, Pedro Bueno, Antonio Rodríguez Luna, Equipo-57.

Nel Museo sono presenti anche

opere di diversi scultori importanti come Juan de Mesa, Pedro Duque Cornejo, Juan Miguel Verdiguier, Enrique Moreno, o Mateo Inurria, il più eminente fra loro, autore del Monumento al Gran Capitano che, a Cordova, si innalza nella centrale piazza de las Tondillas.

Molto importante è la collezione di opere su carta - una delle migliori presenti nei musei spagnoli - che viene esposta a rotazione e in modo temporaneo nella prima sala del Museo. Al suo interno spicca la sezione dei disegni - sanguigna, carboncino, acquarelli - con notevoli opere di artisti vissuti dal XVI al XX secolo, locali e non, fra i quali occorre citare Pedro de Campaña, José de Ribera, Antonio del Castilho, Antonio García Reinoso, Lucas Valdés, Miguel Verdiguier, José Camarón, Vicente López, Mariano Fortuny, Joaquín Sorolla, Rafael Romero de Torres, Pepe Espaliú.

Questa sezione si integra con la collezione di incisioni, che copre all'incirca lo stesso periodo di tempo, benché più numerosa di quella dei disegni, ma forse non della stessa importanza: ne fanno parte stampe di Bartolomé Vázquez, Francisco de Goya, Bartolomé Maura, Francisco Iturrino o Ricardo Baroja, rappresentati con un significativo numero di opere.

Oltre a tutto ciò, il Museo conserva anche un discreto numero di opere di altri artisti spagnoli e stranieri, che non espongono per mancanza di spazio: vi compaiono i nomi di Juan Valdés Leal, Pedro Atanasio Bocanegra, Carlos de Haes, Ignacio Pinazo, Francisco Pradilla, Francisco Iturrino, Santiago Rusiñol, Darío de Regoyos, Ramón Casas, Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga e il filip-

Riflessi, atmosfere silenti, armonia del paesaggio, il tutto declinato con rara perizia tecnica e capacità introspettiva: è il mondo del pittore Marco Di Nieri. Molti hanno inserito le sue opere nel solco della pittura iperrealista, un movimento nato, negli Stati Uniti, alla fine degli anni Sessanta - inizio anni Settanta del secolo scorso e diffuso poi in Europa, come derivazione, in un certo qual modo dalla pop art, attraverso l'opera di artisti che, partendo da un'immagine fotografica, si erano affermati per la loro straordinaria e quasi maniacale ripresa nei minimi dettagli della realtà (tra i più famosi pittori di quest'area il riferimento va a Chuck Close, Richard Estes, Ralph Goings).

Anche Di Nieri è padrone di una tecnica perfetta, minuziosa e limpida, che riesce ad evocare con puntualità la nitidezza di un'immagine, senza usare però la "macchina" fotografica. Non si può nel suo caso parlare di fotorealismo, anzi la "forma" entra in gioco con un concetto di "perfezione" legato a valori universali, facilmente osservabili e comprensibili oggettivamente. Per questo i quadri di Di Nieri donano all'osservatore un senso di pace. Con la loro straordinaria forza comunicativa lasciano stupiti davanti a quell'opera d'arte irripetibile che è il creato nelle sue articolazioni e nella sua diversità. A mio parere questa pittura affonda le proprie radici ben prima degli anni Settanta del Novecento perché fa rivivere l'emozione di quadri realizzati *en plain*



Giardini del cuore e dell'anima: Marco Di Nieri



air che rimandano a esperienze storicizzate di fine Ottocento/inizio Novecento europeo. Di Nieri compie un personale scavo semantico che produce un codice rintracciabile in tutta la sua produzione: pare che con la sua riflessione profonda ci rivolga un appello accorato per farci conoscere sempre meglio il paesaggio in cui si nasce, si vive, si lavora al fine di dare un senso civile all'esistenza comune nel nome di un'autentica tutela dell'aria, dell'acqua, dei boschi, della vita in tutte le sue esplicazioni capace di garantire un futuro alle prossime genera-

pino Lorenzo de la Rocha, Manuel Domínguez (fig.3). Fra gli scultori vanno segnalati Miguel Blay, Agustín Querol, Quintín de Torre, Julio Antonio, Juan Cristobal, Mariano Benlliure, Jacinto Higuera.

In definitiva, il Museo delle Belle Arti di Cordova è un museo antico - il primo della città quanto a fondazione - ma accattivante e dinamico, che possiede poche opere e quasi sempre di piccolo formato, della grande maggioranza degli artisti spagnoli più significativi di tutti i tempi, e che sta progettando di trasferirsi il prima possibile in un edificio di nuova costruzione che permetta di esporre più degnamente le collezioni in uno spazio maggiore prestando migliori servizi ai nuovi cittadini del secolo XXI.

José María Palencia Cerezo
Consulente Tecnico alla
Conservazione e alla Ricerca

Traduzione di Stefania Fabri

zioni. Oso dire che ci troviamo di fronte a quadri "taumaturgici" per quanto di "sacro" racchiudono in se stessi: l'energia naturale e vitale che ci circonda anche quando non ne siamo coscienti. Verdi armoniosi, euritmici; gialli radiosi; acque limpide e trasparenti dove montagne, alberi e boschi si riflettono in una sorta di "meraviglia" senza tempo. Il reale diventa, così, atemporale, si fa icona culturale da ammirare nel silenzio di un bosco, in un'alba nascente sul mare, mentre si pesca in solitaria sulle sponde di un fiume.

Ogni quadro, in sostanza, è un inno alla vita dove luci, spazi e colori sono sì di estrazione naturalistica, ma diventano quasi astratti perché cercano traiettorie e passaggi sempre nuovi, liberi da ogni vincolo contenutistico, in un equilibrio meramente visivo. L'inquadratura conduce l'osservatore nelle profondità e nelle altezze del creato attraverso un percorso denso di ripercussioni emotive, di accostamenti sempre accurati, garbati, mai audaci, a volte melanconici, naturalmente poetici. Un'ultima osservazione: i quadri creati da Marco Di Nieri sono ricchi del fascino, della memoria viva e della grazia romantica che solo le colline della nostra Italia sanno ispirare nel silenzio del loro andamento orografico, di invito lungimirante a riflettere sul paesaggio come vera e propria categoria culturale e valoriale da conoscere e da salvare.

Silvia Bottaro

La storia del cappellificio Borsalino, una lunga storia di eleganza e qualità piemontese, si intreccia fin dai suoi esordi con quella di Alessandria. Il suo fondatore, Giuseppe Borsalino, nato a Pecetto Valenza nel 1834, a tredici anni si era trasferito ad Alessandria per lavorare come apprendista cappellaio, emigrò poi in Francia e perfezionò la sua arte in una bottega parigina che fabbricava a mano cappelli di lusso. Tornato in patria, nel 1857 impiantò ad Alessandria, insieme al fratello Lazzaro, un proprio laboratorio dal quale uscì il primo “cappello Borsalino”. La trasformazione dell’azienda da impresa artigianale a impresa industriale avvenne molto rapidamente sia per l’alta qualità del prodotto, sia perché Giuseppe Borsalino riuscì a far coincidere con l’attività imprenditoriale i suoi molteplici interessi. Appassionato di montagna, nel 1894 si recò in Nuova Zelanda per scalare il Monte Cook e ne approfittò per organizzare una proficua rete distributiva stabilendo altresì un’importante base di rifornimento di materia prima pregiata. Fu lungimirante anche nel rapporto con i suoi dipendenti realizzando la cassa pensioni, infortuni, malattie aziendali e l’Educatório per i figli degli operai.

Quando Giuseppe Borsalino muore, nel 1900, consegna al figlio Teresio consegna un’azienda solida, in forte espansione, nota in Italia e all’estero. Ottenuto il premio *Grand Prix* all’Esposizione Universale di Parigi, la ditta conosce uno dei periodi più floridi: gli addetti raggiungono 2000 unità e i cappelli prodotti annualmente superano i 2 milioni. Negli anni Venti inizia un nuovo ciclo di espansione, fondato in massima parte sui mercati internazionali e Teresio Borsalino prosegue l’opera del padre in campo sociale. Incarica l’ingegnere milanese Arnaldo Gardella di ristrutturare la fabbrica, costruire l’Ospizio, la Casa Madre della “Divina Provvidenza” e il grande Sanatorio Antitubercolare, opera incompiuta e conclusa dal figlio, l’architetto Ignazio Gardella.

A Teresio Borsalino si devono anche la costruzione dell’acquedotto civico e delle fognature della città. Alla sua morte, nel 1939, la guida dell’azienda passa al nipote Teresio Uselli – figlio del primo trasvolatore in palone delle Alpi – che deve affrontare pesanti difficoltà durante il periodo bellico quando lo stabilimento, bombardato a più riprese, subisce danni ingenti. Nonostante il grave colpo lo stabilimento viene ricostruito e, dopo la guerra, Teresio Uselli acquisisce la ditta “Vanzina” di Pavia, produttrice di cappelli adatti al consumo di massa, e prosegue nell’opera di mecenatismo. È ancora Ignazio Gardella a disegnare le famose case per i dipendenti e il reparto taglieria del pelo, siglando una pagina fondamentale della storia dell’architettura moderna. I tempi cambiano e i mercati evolvono, condizionando fortemente il futuro dell’azienda. A partire dagli anni Sessanta la vita della fabbrica conosce un duro periodo di lotte sindacali. A ciò si associa un andamento sfavorevole dei consumi, per effetto dei cambiamenti della moda e la chiusura dei mercati esteri. Negli anni Ottanta la Borsalino dismette lo stabilimento nel centro di Alessandria e si trasferisce nella nuova sede di Spinetta Marengo. Vengono demoliti i fabbricati storici per fare spazio ai nuovi interventi di urbanizzazione. Con essi cade la ciminiera simbolo di un’epoca e di un’intera città, ma viene risparmiata parte della vecchia fabbrica, sede oggi delle Facoltà di Giurisprudenza e Scienze Politiche dell’Università del Piemonte Orientale.

Il ciclo produttivo

Il cappello Borsalino è prodotto con vari tipi di pelo di alta qualità: garenne, lepre, coniglio e rat mousquet. Il

Il museo del cappello Borsalino ad Alessandria



pelo già secretato, cioè privato della parte cornea, viene mescolato e “soffiato” in una speciale macchina, chiamata appunto “soffiatrice”. Seguono l’“imbastitura”, la “prefollatura” e il “bagnaggio”, le varie fasi che consentono il raggiungimento di quella qualità eccelsa che distingue un Borsalino da un cappello normale. Le cloches rappresentano il primo stadio nel processo produttivo: l’“imbastitura” avviene grazie a un sistema d’aspirazione, il pelo per caduta si attacca a un cono metallico che ruota all’interno di una campana e viene fissato con un getto di acqua calda. Una volta formata la campana di feltro, si procede a un primo rafforzamento tramite delle macchine dette “gheise” e “rollettine”, che permettono alle fibre di saldarsi efficacemente tra di loro. Questa fase è detta “prefollatura”. Ogni cloche viene poi sottoposta a un controllo per scoprire eventuali difetti: se non risponde a rigorosi criteri di qualità viene scartata e non più riutilizzata. Si procede quindi alla prima riduzione della cloche tramite il “bagnaggio”. Le cloches sottoposte ad infeltrimento vengono fatte passare attraverso tre macchine differenti, per un tempo variabile dalle 2 alle 3 ore, e portate “a misura”.

Dopo l’asciugatura i feltri vengono suddivisi per qualità e colore. Si effettua quindi la tintura, eseguita in macchine a pressione atmosferica, alla temperatura di ebollizione, in un tempo che varia dai 90 ai 240 minuti in base al peso dei feltri. Si procede quindi all’apprettatura per mezzo di una sostanza naturale (la gommalacca) e alla prima informatura. In questo passaggio al feltro vengono date la forma e la misura desiderate per mezzo di calchi in alluminio posizionati in una macchina funzionante a vapore e ad aria compressa. Segue poi la “pomiciatura e informatura di seconda”. La superficie del feltro viene lavorata attraverso particolari carte smerigliate (in alcuni casi pelle di pescecane). Segue il “bridaggio”: per mezzo di una speciale apparecchiatura, il feltro viene preparato per ricevere la forma definitiva del cerchio. Guarnizioni e operazioni di sartoria completano infine il cappello, anche secondo specifiche richieste del cliente (bordo, fodera, marocchino, fiocchetto). Questa operazione è nota come “finissaggio”. La fase finale della produzione prevede collaudo finale, imballo e spedizione.

Alcuni clienti illustri della Borsalino

Sono innumerevoli i grandi perso-

naggi che nel corso del tempo hanno usato il cappello Borsalino: si va dalla lobbia di Giuseppe Verdi a quella di Winston Churchill. Giolitti portava esclusivamente cappelli Borsalino. Altri estimatori furono Mussolini, D’Annunzio, Truman, Hemingway, Napoleone III, Pancho Villa. Anche se forse, nell’immaginario collettivo, nulla ha contribuito a circondare il Borsalino di un alone “mitico” quanto il culto che gli riservarono i grandi gangster americani. Al Capone, nei momenti di massimo splendore, si faceva confezionare espressamente i copricapo per sé e per i suoi boy più fidati. Pretendeva che i feltri fossero di pelo di castoreo mischiato a quello di coniglio garenne. Poi ancora: Edoardo VIII d’Inghilterra, Gustavo di Svezia, l’imperatore del Giappone Hirohito, Churchill, Chamberlain, Galeazzo Ciano, Giovanni XXIII, Giovanni e Umberto Agnelli, Charlie Chaplin, Alain Delon, Maurice Chevalier, Gary Cooper, Orson Welles, Antony Quinn, Yul Brinner, Robert Redford, Warren Beatty, Federico Fellini, Vittorio Gassmann, Alberto Sordi.

La Borsalino oggi

L’azienda oggi vive un periodo di forte espansione e rinnovamento. Dopo aver trasferito, nel 1986, uffici e produzione dal centro di Alessandria alla sede di Spinetta Marengo, approda nelle Puglie, creando la Borsalino Sud. Nel 1998 acquisisce il berrettificio Sabino d’Oria e figli di Maglie, specializzato nella produzione di cappelli in tessuto, ampliando così la gamma dei prodotti di qualità. Nello stesso anno viene fondata la “Borsalino America” con l’obiettivo di rafforzare l’esportazione oltre oceano e nel contempo si concretizzano gli accordi per l’esportazione in Giappone attraverso la società Aurora. Nel 1999 viene inaugurato in Cina uno stabilimento che produce solo per conto terzi. Negli anni successivi, l’azienda intraprende due progetti di grande rilievo in Italia: l’apertura di un flagship store a Milano e la costruzione di un nuovo stabilimento multifunzionale in Puglia.

Un percorso, segnato dalla dinamicità e dalla sperimentazione su scala globale senza mai dimenticare le origini, la tradizione e quel legame con il territorio, fonte di ispirazione e certezza del grande Made in Italy. In particolare il presente della Borsalino si concentra attorno al progetto di “Artecultura” – nato per riscoprire il legame del cappello con il mondo culturale, dell’arte contemporanea e

del design – che si avvia nel 2003 con una serie di esposizioni di artisti contemporanei italiani nella Boutique Borsalino di Parigi. Un’esperienza che, nella continuità, ha dato origine ad altri eventi ed esposizioni in una logica di sperimentazione e innovazione, attivando anche collaborazioni di ricerca con la Facoltà del Design del Politecnico di Milano e con il Corso di Disegno industriale del Politecnico di Torino

Il percorso museale

È possibile apprezzare in tutta la sua ricchezza questa lunga storia, indissolubilmente legata alla metamorfosi industriale di Alessandria, con la visita al museo, voluto dal Comune di Alessandria e dalla Borsalino SpA, interamente dedicato al cappello e alle relazioni tra la città e la fabbrica, inaugurato nel 2006: un evento di particolare importanza culturale perché Borsalino, sinonimo di cappello italiano nel mondo, è uno dei grandi marchi internazionali italiani.

Il museo ha sede al primo piano della ex palazzina uffici dell’azienda, quella che era un tempo ospitava la Sala Campioni, realizzata allo scadere degli anni Venti da Arnaldo Gardella. L’arredo si componeva di una serie di mobili a due corpi, di tavoli su alte gambe, di alcune consolle e specchiere in stile “chippendale”. Buona parte è stato conservato, in particolare i mobili a vetrina, progettati per mostrare i modelli di cappello, ed altri con la parte inferiore chiusa da pannelli lignei scorrevoli destinati a contenere i cosiddetti “campione colore” ossia esemplari di cloche, di cappelli semifiniti o finiti etichettati sulla base del colore, la cui collocazione spesso mutava seguendo criteri di visibilità commerciale: come in un catalogo si valorizzavano le collezioni più recenti, oppure si raggruppavano esemplari in previsione della visita di un cliente particolare. Oltre agli esemplari destinati sia al mercato occidentale sia ai paesi extraeuropei, nella sala trovava posto una rassegna di cappelli storici: copricapo di fogge appartenenti al passato riprodotti dalla Borsalino e ispirati probabilmente a opere pittoriche..

Il percorso museale è di tipo circolare e si snoda, attraverso l’esposizione dei cappelli - circa 2.000 scelti fra gli oltre 4.000 della collezione - in varie tappe legate, al processo produttivo, alla storia e agli sviluppi contemporanei dell’azienda. I cappelli esposti vanno dai modelli da donna realizzati negli anni Trenta del ‘900, caratterizzati da fogge e colori fantasiosi

e ricercati, ai modelli da uomo, i coloniali, i cilindri in seta, le bombette, il “mambo”, cappello realizzato nel 1956 in modo che gli automobilisti potessero entrare in auto senza toglierlo. Tra i modelli prevalgono le “lobbie” con l’ala rialzata e la piega centrale simile a un’ammaccatura, il cui nome deriva da quello del deputato Cristiano Lobbia che, a Firenze, nel 1869 subì un’aggressione e venne colpito alla testa con un bastone che infossò il suo copricapo.

La prima sezione del museo, illustrata da due video, sincronizzati nelle immagini e con un unico commento sonoro, è dedicata alla storia dell’azienda, ai suoi stabilimenti e alle vicende sociali e di costume che la legano ad Alessandria attraverso importanti opere mecenazie: un percorso di intuito imprenditoriale, grandi capacità produttive e lungimiranza sociale nel quale campeggiano le figure di Giuseppe Borsalino, di suo figlio Teresio e di Teresio Uselli.

Un percorso specifico è dedicato al processo produttivo del cappello, ai materiali, alle macchine e alle maestranze. La Borsalino nasce come una manifattura artigianale che è arte e perizia, arricchita dall’esperienza. Fogge, qualità del feltro, operazioni di finissaggio, elementi che conferiscono robustezza, leggerezza, ineguagliabilità e impermeabilità: questi i segreti del processo produttivo che, dalla soffiatura del pelo al finissaggio, dura circa sette settimane.

La terza sezione è dedicata al cappello nella storia del costume attraverso un racconto che segna, in video, le tappe del cammino della moda sociale, specchio del mutare dei tempi. Altra sezione importante è la “Borsalino oggi”. L’azienda continua a rinnovare la moda del cappello, mantenendo viva la tradizione, ma proseguendo anche nella sua sfida artigianale impegnata a creare modelli unici al mondo per qualità e stile, pur adattandoli alle esigenze della moda contemporanea. Anche in questo caso è un video a presentare i cappelli di ultima generazione e le prospettive future.

Notizie pratiche:

Palazzo Borsalino
Via Cavour, 84
15100 Alessandria
Tel: 0131 – 234 266 (ASPAL S.r.l.)
www.cultural.it

Apertura: Sabato e domenica dalle ore 16.00 alle ore 19.00
Dal lunedì al venerdì gruppi e scolaresche per visite guidate e su prenotazione.

Carlo Iacomucci nato a Macerata nel 1949, docente di discipline pittoriche a Lecce, Varese e , dal 1985 al 2008, a Macerata, è uno degli artisti più rappresentativi delle Marche. Maestro dell'incisione, si distingue anche nelle opere pittoriche per il segno dinamico, elegante e le composizioni euritmiche, basate sull'equilibrio " musicale" delle forme e dei colori. La sua cifra stilistica colta e originale (aquiloni, copricapi di varie fogge, fiori che sbocciano per le vie cittadine) trascende la realtà quotidiana per orientare lo sguardo verso un mondo ideale dove l'inesauribile bellezza della natura dialoga costantemente con lo spettatore.

Numerosissime sono le mostre di cui Iacomucci è stato protagonista, in Italia e all'estero. Tra le ultime, e più significative, ricordiamo, nel 2011, la sua partecipazione alla 54° Biennale di Venezia – Padiglione Italia per regioni, a cura di Vittorio Sgarbi, e, nel 2012, alla VII biennale dell'incisione contemporanea "Città di Campobasso" .

Giovanni Tinti nato a Cairo Montenotte nel 1917 e morto a Savona, a 95 anni, il 9 gennaio 2012, decano degli artisti savonesi, ha esercitato il suo spirito creativo in più direzioni e con diverse materie, dall'olio alla ceramica al carboncino: una tecnica usata per documentare, con tratto sensibile e sicuro, alcuni aspetti del Priamar prima che la Forza fosse recuperata alla fruizione pubblica. Opere, quest'ultime, che la vedova dell'artista ha recentemente donato al Comune di Savona. Autodidatta, Tinti aveva cominciato a dipingere *en plein air*, si era poi, in qualche modo, formato alla scuola del futurista Giovanni Acquaviva, per accostarsi, nel dopoguerra, alle sperimentazioni dell'avanguardia vissute frequentando il "cenacolo" artistico di Albisola. Lucido interprete delle criticità culturali contemporanee, aveva cercato soluzioni compositive sempre più scarne ed essenziali che lo avevano portato all'invenzione di un particolare alfabeto, sospeso tra suggestioni meccanografiche ed echi da culture orientali, che costituisce l'aspetto più noto e innovativo della sua arte. Per un certo periodo del suo lungo percorso artistico Tinti aveva anche realizzato eleganti opere di propensione neo-figurativa. Prese parte a rassegne significative come la Biennale di Monza del 1953, la VII Quadriennale di Roma, e partecipò al Premio Vado Ligure (1951-1954). Con identica passione e originalità si era dedicato alla ceramica, un campo dove ha lasciato testimonianze di gran rilievo, collaborando a molte iniziative culturali anche come socio fondatore del "Comitato di Rigore Artistico" di Albisola - Savona.

Damiana Ciferri nata a La Spezia, vive e lavora ad Albisola Superiore. Dimostra, giovanissima, spiccati interessi artistici che perfeziona frequentando, a Genova, i corsi dell'Accademia Ligustica sotto la guida dei maestri Sirotti, Alfieri ed Otrìa per l'incisione. La Scuola di Ceramica di Albisola Superiore aggiunge poi sicurezza al suo "fare arte". Nella sua carriera ha attraversato varie fasi, alcune delle quali vicine al modo degli impressionisti, rimanendo però sempre molto libera nella scelta delle tematiche, nella ricchezza della tavolozza e nell'uso variato delle tecniche, dall'acquerello alla ceramica. Le sue opere sono frutto di una puntigliosa ricerca sia compositiva, sia cromatica, sia narrativa. Indagando con profondità di sentimenti i mutevoli aspetti del mare e della natura in senso lato, ha realizzato emozionanti "paesaggi d'artista" in cui traspare il valore dell'esistere, inteso quale custode del creato che vive e opera cercando di vegliare sull'armonia del mondo.

Luigi Franco Leone (Casteggio, 1921 – Tortona, 2009). Diplomato a Brera nel 1940, aveva tenuto la sua prima esposizione a Pavia nel 1947. Sentì molto l'influenza del gruppo artistico di Voghera (Alberto Nobile, Ambrogio Casetti, Dino Grasi) dipingendo dal vero: un atteggiamento dal quale non si è più discostato e che, dopo essersi trasferito in Liguria, gli ha consentito, per decenni, di farsi cantore del porto e del centro medievale di Savona: i suoi lavori ispirati alla città affacciata sulla vecchia darsena sono diventati un documento prezioso, non solo artistico, ma anche storico del paesaggio urbano savonese, un microcosmo che racchiude in sé la

Una finestra sul mondo dell’arte contemporanea

Vetrine d’Artista

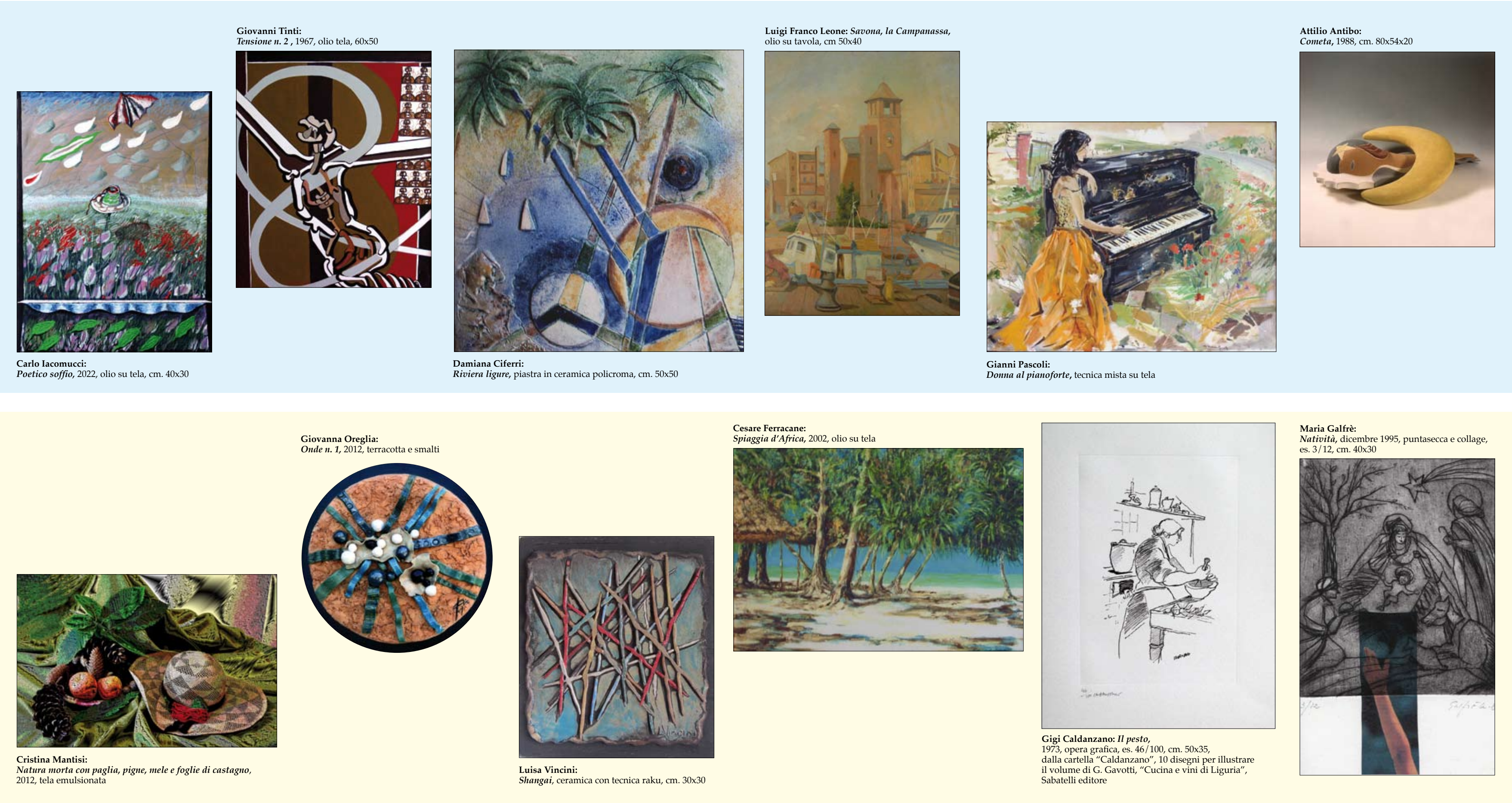
Omaggi e Nuove proposte

L’iniziativa, ormai consolidata, viene promossa per rafforzare le sinergie tra le collezioni d’arte e il rapporto con la città di Savona

Presentazione e profili a cura di Silvia Bottaro



Sono ormai dieci anni che, a cadenza mensile, presso la sede di corso Italia della Cassa di Risparmio di Savona (g.c.) si rinnovano le “Vetrine d’Artista”. Tra gli “Omaggi” dedicati a significativi pittori del Novecento e le “Nuove proposte” è stato superato il numero di cento artisti, aprendo così una singolare finestra sul mondo dell’arte contemporanea. L’Associazione Aiolfi desidera, così, rafforzare le sinergie tra le diverse collezioni ed il rapporto con la città di Savona. Questa iniziativa offre, di anno in anno, la possibilità di lavorare sul nostro patrimonio culturale a costo zero, presentando piccole antologiche che, in molti casi, riportano alla memoria artisti, purtroppo, dimenticati dalle mode e dalla critica paludata sebbene ci abbiano trasmesso una lezione d’arte e di vita da non dimenticare. Si tratta di mostre semplici, senza fronzoli, dove il “segno” dell’artista si manifesta direttamente al passante, in tutta la sua evidenza. Esporre presso le “Vetrine d’Artista” per le nuove voci è una occasione diversa, diretta di dialogare con un pubblico, che forse poche volte ha avuto modo di varcare la soglia di un museo, ma che, passando per corso Italia a Savona, non può fare a meno di “leggere” le opere esposte: forse questo è il segreto di tale iniziativa che è stata presa ad esempio da altre banche e negozi cittadini. (S.B.)



storia e il futuro di una comunità. Leone ha anche esteso la sua indagine ai dintorni del capoluogo (Vado Ligure, Albisola). Guardate una dopo l'altra le sue tele assumono quasi il ritmo di un film, che attraverso le riprese dal vero, ci regala, sempre, occasioni di stupore e di emozioni che, presi dal vortice della vita quotidiana, non siamo spesso in grado di percepire. Un ringraziamento corre alla Galleria "Argento Blu" di Acqui Terme che ha collaborato a realizzare la mostra antologica dell'artista.

Gianni Pascoli ha iniziato dall'infanzia ad appassionarsi all'arte sotto la guida del pittore friulano Domenico Bortoluzzi. Ha poi frequentato l'Istituto d'Arte di Acqui Terme ed ha perfezionato la sua preparazione artistica presso l'Accademia di Firenze, sotto la guida di Primo Conti, terminando, nel 1974, gli studi all'accademia di Brera dove ha avuto come maestri Ilario Rosi e Pompeo Borra. Ha sperimentato

con successo varie tecniche – ceramica, incisione, affresco – pur conservando una predilezione per l'olio e l'acquerello, con due caratteristiche predominanti: lo stile figurativo e una tavolozza incredibilmente vivace, che si esprime in un'esplosione di colori per i quali è stato accostato al grande maestro Aligi Sassu in un'antologica allestita ad Alba nel 2010, intitolata, appunto, "Gianni Pascoli e Aligi Sassu, la poesia del colore". Nella sua lunga carriera, ha esposto in numerose personali e in mostre collettive in Italia (Savona, Milano, Bologna, Genova, Venezia, San Daniele del Friuli, Udine, Padova, Genova, Bari, Pordenone) e all'estero (Parigi, Vienna, Istanbul, Bruxelles, Efeso, Sidney, Salvador da Bahia).

Attilio Antibo (Savona, 1930 – 2009). Attraverso un percorso più che quarantennale si è imposto tra i ceramisti contemporanei che hanno operato a Savona e nelle Albisole , spiccando per coerenza, serietà di ricerca costante e innova-

tiva, qualità che lo hanno reso figura di eccellenza della scultura e dell'arte contemporanea nazionale. Dopo aver esordito nel clima di superamento dell'informale, con particolare predilezione per la pratica ceramica, aveva maturato un'idea di scultura in cui ridefinizione della primitività del materiale, ruolo specifico delle terre e conoscenza delle tecniche realizzative

avevano costituito gli assunti sui quali aveva fondato il suo originale percorso espressivo. Dopo aver iniziato l'attività artistica nel 1959, aveva esposto per la prima volta a Savona nel 1974 nella galleria "Il Brandale" di Stelio Rescio.

“...La terra di Antibo – ha scritto Mirella Bentivoglio – è insieme terra decontestualizzata, terra da riprodurre,

terra da cuocere: è identità ambigua di significante e significato. Dice leggitimamente “terra” (mentre il gesso di Kolibal dice “limite”) perché la formazione resta legata ai fatti di terra che miniaturizza; e dice “smottamento”. L'esistenzialità trova e accetta (senza univoca enunciazione di conflitto tra livelli diversi nell'ambito della comunicazione) i propri canali lin-

guistici, ossia di rinvio associativo, aperti dall'uso strettamente relazionale di forma e materia: viene naturale pensare che dopo gli smottamenti l'operazione di Antibo incontrerà nel suo cammino anche il codice verbale, e s'inoltrerà così in più complessi e sorprendenti meandri semiotici. Farà piatti verbalizzati. Prima si gioca con la terra, poi si mangia la pap-

per il piatto e s'impara a parlare “...” Ricordo che a Savona è stata fondata l'Associazione Attilio Antibo a Savona per valorizzare le sue opere e che queste note sono state composte con la collaborazione di Riccardo Zelatore.

Cristina Mantisi Savona e la Liguria sono ricche di “voci” creative, a volte poco note, non per demerito loro, ma per la scarsa attenzione prestata dalla critica “ufficiale”: è il caso di Cristina Mantisi, poliedrica e vivace personalità che da decenni svolge una attenta ricerca sui materiali e sul settore della comunicazione, sia artistica sia letteraria. Nascono da questa disposizione le sue liriche legate al vissuto, a ricordi che spesso si trasferiscono sulla tela in delicati “paesaggi del cuore” dove il colore e la geometria si dilatano fino a divenire “altro”. La tavolozza ricca di sfumature e di campiture emotive traccia così un racconto per immagini molto personale che si orienta, da un po' di tempo, verso nuove tecnologie (computer, fotografia)

arricchendo, e non poco, il bagaglio di un'artista sempre alla ricerca del meglio, di un racconto raffinato che coinvolge l'osservatore, anche quello più distratto. La Mantisi ha una apparente timidezza che si libera di fronte a una voglia innata di “parlare” a sé e agli altri con la luce, le trasparenze, le dissolvenze, gli accenti e gli acuti del colore in un dialogo emozionale che ben pochi appaiono in grado di tessere con altrettanta leggerezza poetica.

Giovanna Oreglia la nostra terra esprime da secoli una peculiare creatività attraverso la ceramica, un mezzo povero ed antico, ricco di magia dove la perizia personale gioca con la fantasia, il colore e, soprattutto, la sperimentazione. In questo solco va collocata l'opera di Giovanna Oreglia che, dopo aver provato la via della pittura, ha innestato sul suo bagaglio personale di studi (Liceo artistico di Savona) la frequentazione di ateliers di maestri ceramisti operanti

ad Albisola e a Vallauris. Le sue opere – dalle terrecotte ingobbiate agli smalti, dai pannelli murali alle sculture vere e proprie – anche quando assumono un carattere informale si ispirano sempre alla passione per le onde, il sole, il mare mediterraneo. Con il suo lavoro, personale e molto sensibile, Giovanna Oreglia ha gettato anche un ponte con altri centri ceramici: è sintomatico che il Comune di Toirano, gemellandosi nel 2011 con il Comune di Pommiers, abbia scelto una sua ceramica per lo scambio simbolico dei doni. La Oreglia ha curato anche eventi artistici, dando ampio spazio a voci giovani e ha insegnato all'Università della Terza Età di Borghetto Santo Spirito, dove vive e lavora, dividendo il proprio tempo con lo studio aperto in Francia.

Luisa Vincini nata a Vernasca (Piacenza), vive e lavora a Villanova d'Albenga. La sua innata curiosità l'ha portata, anche per far fronte ad un periodo tormentato della sua vita, a cimentarsi con il disegno, l'acquerello e la pittura ad olio su tela. Determinante è stata la scoperta della ceramica, terra da manipolare per comprenderne magie e segreti, che l'ha condotta, ormai da anni, a sperimentare l'antica tecnica giapponese raku. Qui la sua creatività, per forme e decorazioni, è giunta ad esiti quasi informali, dove l'emozione gioca una forte attrazione anche per il fruitore, coinvolto, suo malgrado, nella lettura del messaggio che sezioni di vita, paesaggi marini, fiori alla maniera della pop art, lasciano trapelare e disvelano come valore sacrale. Con la sua particolare sensibilità l'artista ha partecipato a numerose iniziative a carattere benefico (per l'Aias di Savona, per la raccolta a favore della SLA svolta dal Circolo Amici nell'Arte di Garlenda a cura di Carmen Spigno). Ha preso parte a mostre collettive in Italia e in Francia, riscuotendo consensi anche in diversi concorsi. Si ricordano le sue ultime partecipazioni alla mostra nello spazio “Cottalasso+you” di Albenga; alla 25° edizione della mostra collettiva di pittura, scultura e ceramica organizzata dal Centro Culturale Stella Polare di Imperia, in collaborazione col Comune di Imperia, l'UCAL sezione di Albenga-Imperia, il Comitato di San Maurizio e il Circolo Amici della Lirica ad Imperia Porto Maurizio.

Cesare Ferracane attivo da molti lustri, presente in numerose rassegne d'arte, ha ricevuto nel maggio 2013, nella Sala Nervi di Savona il premio nazionale “alla carriera”. Forme, luci e colori sono l'alfabetario col quale compone, a larghe pennellate, la sua “conversazione visiva”, intessuta di paesaggi reali, del cuore e della mente, usati, via via, per rinnovare il suo pensiero sull'arte, che interpreta la natura come autentico valore etico e sociale. Le sue opere sono, in qualche maniera, riflessi interiori, memorie, canti e grida insieme per rinverdire l'attenzione di chi osserva, considera e riflette. Nei suoi racconti per immagini si avverte un fermento, un lievitio, un'idea di pittura legata alla teoria della percezione, senza nulla togliere alla scienza e alla tecnologia intesa quale aiuto per correggere difetti, curare ferite e vincere nuove scommesse. La natura, forse, è sentita come il primo artista e, quindi, come un mondo sempre da esplorare per raccontare la vita, quella che c'è. Le sue opere presentano toni a volte delicati, altri spesso cupi, sovrapposizioni di riferimenti per rifuggire, probabilmente, da affermazioni definitive e lasciare aperte nuove ridefinizioni che possono sfociare anche nel mistero di una comunione emotiva.

Gigi Caldanzano la frase virgolettata che titola questo mio breve profilo dedicato a Luigi (Gigi) Caldanzano si deve al critico M. Palazzi che paragona il suo gesto creativo a quello di un atleta che giorno dopo giorno si “allena” con la mano e la mente a schizzare sulla carta o sulla tela i volti degli amici pittori (Renata Cuneo, Edo Peluzzi, Lino Berzoini), quelli degli umili avventori incontrati nelle osterie o dei musicanti più strampalati: Gigi, mi permetto di chiamarlo familiarmente così grazie a una frequentazione pluridecennale, incontrava la vita e la raccontava con arguzia, senso dell'umorismo, mai con cattiveria e senza mai giudicarla.

Figlio d'arte, nato a Genova nel 1921 (suo padre era uno dei più grandi cartellonisti della Ricordi) è scomparso a Cerialle nel 2008 lasciando davvero un gran vuoto nel mondo culturale e non solo in quello savonese. Possedeva un tratto d'altri tempi, che faceva da contrasto al suo senso dell'umorismo e alla sua verve, amava la musica, il teatro, le buone letture. Maestro elementare, molto giovane aveva aderito al secondo futurismo frequentando Marinetti, Farfa, Acquaviva, Tullio d'Albisola e, dopo la seconda guerra mondiale, aveva fondato il gruppo sperimentale del “Cavallino Rosso” (sul quale molto è ancora da scoprire) con gli amici Mario Bonilauri, Achille Cabiat, Gian Mario Pollero e il critico F. Dante Tiglio. Ricordo che, nel 1984 ho organizzato e allestito la sua mostra antologica (con testi miei e di Raffaele De Grada) e che, nel 2004, la nostra Associazione alla quale Gigi era associato, gli ha conferito il “Premio Aiolfi” per la sua cristallina attività d'artista così legato a Savona, alle sue tradizioni, ai suoi personaggi tipici. Non a caso, in queste “Vetrine” 2013, lo abbiamo voluto ricordare come illustratore del volume di Giuseppe Gaviotti *Cucina e vini di Liguria*, edito a Savona nel 1973 da Marco Sabatelli, con riferimento ai piatti e ai vini tipici della nostra regione. Come ha scritto Mario De Micheli, Caldanzano è stato un “osservatore della vita” con umore scherzoso ma, anche, malinconico. In questa serie di illustrazioni, incisive e poetiche, spiccano le immagini di una massaia che pesta l'aglio “virile” nel mortaio di marmo, dei vecchi pescatori mentre giocano a carte bevendo un bicchiere di vino, di una donna che taglia la torta di farina di ceci (*a torta de seixan*).

Maria Bonelli Galfre (1937-1998). Sono, ormai, quindici anni che ci ha lasciati, ma sento ancora forte la volontà, anche morale, di ricordarla come amica e artista, sottolineando il suo percorso professionale fatto di fatica, di studio, di frequentazioni di pittori e ceramisti (Umberto Ghersi, Sandro Soravia), di dubbi e... di silenzi. L'avevo conosciuta come illustratrice della raccolta annuale *Voci di donne*, edita dalla Provincia di Savona, e avevo apprezzato i suoi disegni nel libro dedicato alla Madonna di Misericordia di Savona, nonché i suoi pastori in stile marinaro situati, a Varazze, nell'Oratorio di san Bartolomeo. La sua prima apparizione ufficiale nel mondo dell'arte a Pozzo Garitta (Albisola Mare) è del 1972; c'è stata, poi, la personale alla Galleria Sant'Andrea di Savona (1981), in occasione della quale Luigi Pennone parla di “felice scoperta”. Successivamente, nel 1986, tiene una mostra organizzata dall'Associazione Culturale Angelo Barile nell'atrio del Comune di Savona. Avvia poi una profonda ricerca sullo sport del polo, con lavori esposti a Roma nel 1990. Arriviamo alla “Seggiola su una foglia”, suggestivo e poetico titolo della mostra di ceramiche e acquerelli presentata nel 1992 al Circolo Culturale Giorgio Bonelli di Albisola Marina. Da questo momento prendono vita i suoi “primi vagiti” come scultrice sciocati nell'originale proposta intitolata un “Albero di Kaki” presentata nello studio di Sandro Lorenzini, in via Milano, a Savona, dal 24 giugno al 15 luglio 1995. Si tratta di un “giardino ideale” che convive tra realtà e fantasia: un luogo immaginario, magico, grande quanto la fronda ombrosa del suo albero presente in un intenso verziere, pensato, anche, come un vero e proprio parco spirituale. Chissà, ora, dov'è confinata questa spettacolare, imponente scultura per la quale Maria tanto lavorò e che avrebbe voluto vedere inserita in un luogo pubblico. Il suo “Giardino” è “una contea silenziosa nel cuore della città” per dirlo con le parole di Gabriello Chiabrera, perché Maria (ancora una volta mi permetto di chiamarla familiarmente così) ha sempre avuto un approccio personale e non celebrativo con la metafora del giardino, una “confidenza” particolare con il creato, con il paesaggio. Con alcune incisioni aveva anche preso parte, con un ottimo riscontro di critica, alla rassegna internazionale di “Etruria Arte 6” a Venturina (Piombino), regalando ancora una volta, come aveva sempre fatto con la pittura e la ceramica, autentici momenti di poesia. Quando, per ricordarla degnamente, si potrà organizzare una sua mostra antologica?

Con l'annessione della Repubblica di Genova al Regno di Sardegna inizia per la Liguria un periodo di ristagno economico che verrà superato solo a metà dell'Ottocento grazie agli interventi mirati di Cavour che finalmente favoriscono le potenzialità imprenditoriali della regione. All'inizio però i dazi, le imposte e le gabelle varie che la nuova amministrazione sabauda porta con sé mal si conciliano con un dinamismo che da sempre aveva caratterizzato i nostri operatori commerciali. Il problema si allarga poi a livello nazionale subito dopo l'Unità d'Italia: la tassa sul macinato è il colpo di grazia che spinge



un gran numero di diseredati a cercare fortuna altrove. Nasce così il fenomeno dell'emigrazione di massa, all'inizio verso i paesi europei della prima rivoluzione industriale e oltreoceano poi. Per fare ciò ci vogliono però i mezzi necessari ed è in quest'ottica che, più o meno a metà del secolo in esame, tanti imprenditori marittimi della nostra regione si organizzano e diventano armatori.

Il fenomeno migratorio via mare è in realtà precedente: prima del 1850, però, era affidato a grossi velieri che periodicamente solcavano l'oceano o veniva nella quasi totalità assorbito dalla bandiera francese a Marsiglia sui vapori della S.G.T.M.V. (*Société Générale des Transports Maritimes à Vapeur*) che mensilmente partivano da quel porto per il Brasile e il Plata. In Liguria una delle prime società a organizzarsi sarà la "Compagnia Transatlantica" fondata nel 1852 dal Capitano Giovanni Pittaluga e altri soci, fra cui il Bombrini e Raffaele Rubattino, destinato a diventare il più celebre fra gli armatori nostrani e che, proprio per la sua indiscussa notorietà, non fa parte di questo breve itinerario nel mondo armatoriale ligure dell'Ottocento, dove operarono nomi ugualmente importanti ma forse meno ricordati se non dimenticati del tutto. La "Transatlantica" ha programmi ambiziosi: fa costruire in fretta alcuni vapori in Inghilterra e li immette in servizio per il Sud ed il Nord America.

I primi saranno il "Vittorio Emanuele" del 1852 e il "Conte di Cavour" del 1854, di 1800 tonnellate, lunghi 60 metri, con velocità di 11 nodi e con possibilità di trasportare 50 passeggeri in prima classe, 40 in seconda e 150 emigranti in terza. A questi seguiranno i leggermente più grandi "Genova" e "Torino" e il progetto di costituire, col supporto del governo, un grande "Lloyd Genovese" in grado di rivaleggiare con i maggiori gruppi armatoriali stranieri. Il governo sabauda è però troppo indebitato per le tante campagne di guerra che sta sostenendo: salva Raffaele Rubattino e la sua "Navigazione Generale Italiana" destinata a fulgidi destini e il gruppo Ansaldo che naviga in cattive acque ma sacrifica la "Transatlantica" che fallisce miseramente nel 1859.

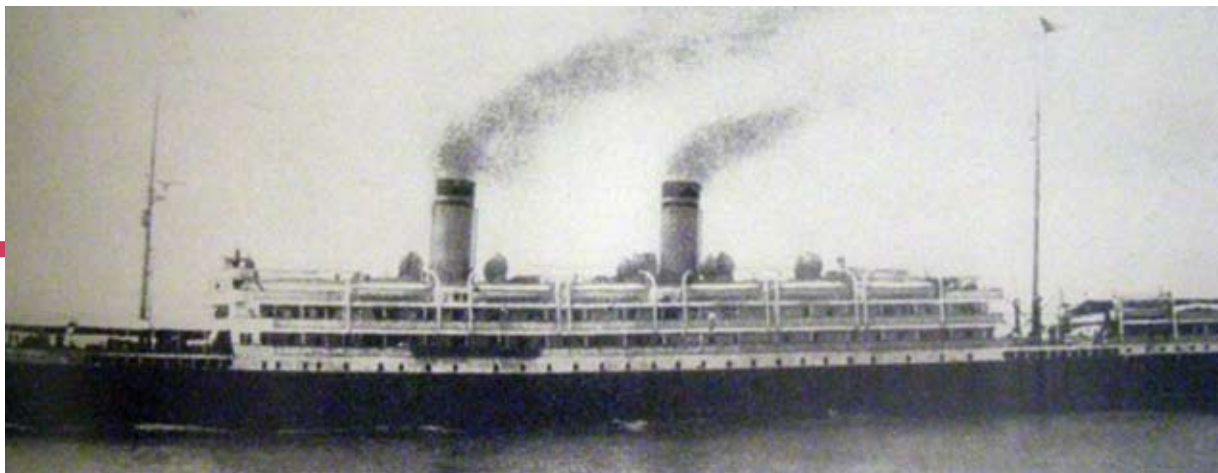
Siamo nel periodo di transizione dalla vela al vapore: il nuovo sistema di propulsione, più affidabile e sicuro, darà un notevole impulso allo sviluppo della marineria e per alcuni decenni i due sistemi convivono. Nella nostra regione tanti sono i "clipper" a elica che scendono in mare. Giovanni Battista Lavarello, nato a Recco nel 1824, con Giovanni Olivari e Michele Schiaffino darà vita nel 1856 a un nuovo gruppo armatoriale che porterà a realizzare a Sestri Ponente nel 1863 il famoso "Buenos Aires" di 660 tonnellate con una capienza di 250 passeggeri e che, salpato da Genova il 4 gennaio 1864, raggiungerà felicemente Buenos Aires dopo una traversata di 65 giorni alla velocità di 5 nodi. Oltre a Lavarello nel 1865 entra in lizza lo spedizioniere genovese Alessandro Cerruti con "Clementina", di circa 800 tonnellate e 300 passeggeri, e poi è una continua corsa al sorpasso fra i due: Lavarello immette in servizio il "Montevideo" e il "Liguria", Cerruti risponde con l'"Agnese" e l'"Isabella". Poi verranno il "Bianca Pertica" e l'"Emilia" e con queste unità si consolida un primo

I primi armatori liguri verso le Americhe (1860-1900)

Il piroscafo
"Conte di Cavour"

Regia nave
"Giulio Cesare"

Il piroscafo
"Principessa Mafalda"



nucleo di navi e di servizi regolari che fanno capo ai nostri porti.

Naturalmente le condizioni di trasporto su questi piroscafi erano alquanto precarie: a una prima e a una seconda classe relativamente confortevoli e dotate di piccole cabine che assicuravano un minimo di conforto, faceva riscontro una terza classe per emigranti sistemata nei locali della nave adibiti al trasporto delle merci nel viaggio di ritorno. Il vitto era quello che era e le condizioni igienico - sanitarie al limite, anche se in effetti fin dall'inizio venne approntato tutto un sistema sanitario per ridurre al minimo il rischio di infezioni ed epidemie, che però ogni tanto scoppiavano a bordo con conseguenze facilmente immaginabili. Nel 1874 il Cerruti passa a miglior vita, Lavarello e figli si consorziano col Balbi ed il Marchese Pallavicino e fondano il "Lloyd Italiano" mentre il comandante Antonio Oneto, nato a Chiavari nel 1826, fonda nel 1870 la "Italo - Platense" che si afferma con i grossi, per allora, piroscafi "La Pampa" e "Po" di 1600 tonnellate e 500 passeggeri costruiti in Inghilterra. La società verrà acquistata nel 1876 da Rocco Piaggio che la svilupperà in pochi anni fino ad arrivare all'immissione in servizio, nel 1884, del "Regina Margherita" di 3500 tonnellate, 200 passeggeri di prima classe e 1600 emigranti di terza, forse il primo vero e proprio transatlantico della nostra marineria. Precedentemente, nel 1882, Rocco Piaggio si era unito con Carlo Raggio & Compagni, specializzati in navi da carico. Il nuovo gruppo armatoriale si troverà a disporre di varie unità miste e tre navi passeggeri fra cui spiccano le gemelle "Sirio" (che affonderà a Capo Palos il 4 agosto 1906 dopo essere passato alla N.G.I. fondata dal Rubattino), "Orione" e "Perseo" costruite a Glasgow, di 3600 tonnellate e con capienza per 50 passeggeri di prima classe, 100 di seconda e 1300 di terza. Nel 1894 la compagnia vive la terribile disavventura del "Carlo R." su cui scoppia un'epidemia di colera che nega alla nave l'attracco nei porti sudamericani. Da lì il penoso rientro nel Mediterraneo mentre i decessi a bordo aumentano e la

nave si trova davanti a un nuovo rifiuto di ingresso nei porti nazionali. La vicenda si chiuderà solo dopo alcuni mesi per i pochi superstiti e una lunga quarantena all'Asinara. Nel complesso, comunque, si può dire che il traffico aumenta grazie alla sempre crescente richiesta di passaggi soprattutto in terza classe e che incidenti e naufragi restano abbastanza limitati. Sulla scia delle compagnie principali sono molti a cimentarsi: in Liguria avremo Emanuele Corsanego, il gruppo Dufour&Bruzzo, Francesco Gaggino, Paolo Viale, Giacomo Cresta, Il Gazzo, lo Schiaffino e altri. Anche la Duchessa di Galliera ci prova col piroveliero "Camilla": a volte non si tratta di imprese armatoriali vere e proprie, si arma per un viaggio o due e poi si passa ad altro.

Tornando ai gruppi più consolidati, i Lavarello rafforzano la ditta unendosi a Matteo Bruzzo e ai marchesi Marcello Durazzo Adorno e Giacomo Filippo Durazzo Pallavicini. In pochi anni le flotte aumentano, favorite dalla domanda di passaggi e da importanti opere di adeguamento delle strutture portuali che vedono interessati tutti i porti della regione, *in primis* gli scali di Genova e Savona. La modernizzazione avviene anche grazie agli apporti di nuovo naviglio costruito soprattutto in Inghilterra (i nostri cantieri non sono ancora in grado di competere ma recupereranno presto il terreno perduto) o tramite l'acquisto sul mercato dell'usato di piroscafi ancora efficienti e rispondenti alle esigenze del nostro traffico: è questo il caso nel 1884 del "Matteo Bruzzo", ex "Golconde" della francese "Fraissinet" di 2500 tonnellate, lungo 118 metri, capace di trasportare 50 passeggeri di classe e 1350 emigranti, con un equipaggio di 100 uomini e molto veloce per i tempi (13 nodi). Con questa e le altre unità di punta si argina la concorrenza delle flotte straniere (inglese francese e tedesca) che continueranno comunque a frequentare i nostri porti fino allo scoppio della prima guerra mondiale. Molto popolare all'epoca il tedesco "Teutonia" che poi verrà acquistato dal ligure Gaggino e ribattezzato "Regina".

rati alla Foce, il "Siena" sceso in mare a Sampierdarena e il "Bologna" costruito a Belfast. Di circa 4.000 tonnellate, meno lussuose delle ultime unità de "La Veloce" e più rivolte al traffico migratorio, operano in concorrenza con le navi della "Ligure Romana" poi "Ligure Brasiliana" e infine "Transatlantica Italiana" che, voluta dagli imprenditori Gavotti e Cresta, nasce con lo scopo di trasportare emigranti, ma poi si lancia in un ambizioso programma di nuove costruzioni rivolte a un pubblico più selezionato. Durante i due primi decenni del Novecento verrà così immessa in servizio tutta una serie di navi gemelle

o pseudo-tali, di stazza compresa fra le 8 e le 9.000 tonnellate, all'avanguardia fra le unità italiane dell'epoca: "Giuseppe Verdi", "Dante Alighieri", "Cesare Battisti", "Nazario Sauro", "Leonardo Da Vinci", "Ammiraglio Bettolo". Belle, caratterizzate da due fumaioli rossi con una grande stella bianca al centro, preluderanno a un piano ancor più ambizioso che avrebbe previsto l'immissione in linea di due grandi transatlantici a quattro ciminiere, mai realizzati per il fallimento della stessa "Transatlantica" a causa forse di questa visione troppo grandiosa.

Cosa che non succede a Erasmo Piaggio e al suo "Lloyd Italiano" del 1904, che dall'anno successivo immette in linea tutta una serie di navi miste, senza grosse ambizioni ma perfettamente adatte alle esigenze del traffico e per questo remunerative: "Florida", "Indiana", "Mendoza", "Luisiana", "Cordova", "Virginia", navi solide e robuste che faranno la fortuna del loro armatore e gli permetteranno nel 1908 di fare il salto di qualità col "Principessa Mafalda" e il "Principessa Jolanda", primi veri e propri transatlantici di lusso della marineria nazionale. Il secondo non avrà carriera perché il 22 settembre 1907, al momento del varo a Riva Trigoso, si capovolgerà e verrà poi smantellato sul posto. Il "Mafalda" invece, seppur destinato anch'esso a finire la propria carriera con un naufragio, navigherà per quasi vent'anni in una linea sudamericana pur passando di mano ad altra compagnia. Con 9.000 tonnellate di stazza, lungo 141 metri, con ottime e lussuose sistemazioni per 100 passeggeri in classe di lusso, 80 in prima classe, 150 in seconda e 1200 emigranti in terza, è il primo transatlantico in grado di competere con i più grandi piroscafi stranieri. Presto ad esso ne seguiranno altri; gli anni precedenti il primo conflitto mondiale saranno densi di storia per i nostri cantieri e i gruppi armatoriali che li supportano. Le società che abbiamo ricordato e le loro navi passeranno attraverso fusioni, accorpamenti e operazioni commerciali portando sulla scena nuovi protagonisti che faranno la storia della marineria nazionale e ligure del Novecento. Sarebbe però ingiusto dimenticare gli uomini e le imprese citati in questa breve storia degli armatori liguri della seconda metà dell'Ottocento, perché a loro va il merito di avere costituito la base di quella che è stata la grande storia della nostra marineria, che non deve essere dimenticata e che fa parte del nostro patrimonio culturale: una pagina di storia economica e umana di cui andare fieri, come di tante altre che riguardano la nostra amata terra di Liguria.

Francesco Pittaluga
console de "A Compagnia"

Genova, 26 agosto 2013

“Giovanotti in camera!...”. Così inizia l'inno della Baistrocchi, che apre e chiude ogni spettacolo di questa gloriosa compagnia goliardica genovese, che nel 2013 ha compiuto cento anni: un traguardo importante, non solo

Cent'anni di BAI tra goliardia e impegno sociale

L'ultima intervista al regista Piero Rossi



Finale "Wandissima" anni '80

per la storia della compagnia in sé, ma anche la storia teatrale della Liguria.

Era, infatti, il maggio del 1913 quando al teatro Margherita in via XX Settembre, il fondatore della compagnia, Mario Baistrocchi (1892-1917), mise in scena la prima rivista dal titolo "L'Allegra brigata".

Quella della goliardia è una tradizione che affonda le proprie radici nel Medioevo, quando nei primi atenei i giovani universitari, spesso lontani dalle proprie città di origine, cominciarono a riunirsi fra di loro e, cercando di passare al meglio il proprio tempo libero, diedero vita a una serie di manifestazioni che spaziavano dal campo culturale a quello ludico mischiando sacro e profano in modo disinvolto e spesso irriverente. Nasce, così, la goliardia, con le sue regole e i suoi riti, che si affinano nei secoli e che ha nella libertà d'espressione, nella laicità, nel mito di "Bacco, Tabacco e Venere" alcune delle sue espressioni più riconoscibili.

Satira e sberleffi contro le autorità costituite diverranno uno dei punti di forza del movimento, che dal secolo XIX si riunisce periodicamente in convegni internazionali per stabilire i principi che ne codificheranno gli sviluppi ulteriori fino ai giorni nostri. La goliardia diventa anche maestra di vita, perché insegna a condividere con gli altri le proprie esperienze, fa prendere coscienza, ridendoci e scherzandoci sopra, delle responsabilità sociali e civili che, una volta "adulti", si è chiamati ad affrontare, rende gli uni con

gli altri partecipi e testimoni dei valori più importanti che la società umana non dovrebbe mai dimenticare. L'amore per la libertà, il libero pensiero, la giovinezza, intesa non solo come età anagrafica, ma dello spirito, il senso della solidarietà e dell'ausilio reciproco sono i cardini su cui si muove la goliardia e, naturalmente, la Baistrocchi. Col tempo, nascono un po' ovunque - a Parma, a Bologna, a Firenze e presso i maggiori atenei universitari italiani ed esteri - gli spettacoli teatrali di cui oggi la "Baistrocchi" è l'esempio più importante e l'unico che ha potuto festeggiare i suoi cento anni di vita.

Questa storica compagnia è composta da attori e ballerini non professionisti, studenti ed ex-studenti universitari, che con grandissima passione riescono a conciliare i loro impegni lavorativi per non mancare all'appuntamento con la rivista che li vede protagonisti. Perché, come ci spiega Adolfo Margiotta, ex-baistrocchino, tornato in compagnia in occasione del centenario, la Bai è un amore che non si scorda più, una scuola di tecnica teatrale certamente diversa da quella classica, ma fondamentale anche per successive, importanti esperienze. Non a caso è stata il trampolino di lancio per molti attori divenuti poi famosi, non solo Adolfo Margiotta, ma anche Maurizio Crozza, Ugo Dighero, Paolo Villaggio, per citarne alcuni.

In occasione del centenario abbiamo avuto l'onore e il piacere

di scambiare qualche opinione con Piero Rossi, storico regista e coautore della Bai, e con altri attori, per scoprire i segreti di una istituzione che dura ormai da cento anni.

"Sono entrato nella Bai come ballerino nel 1956, quando studiavo danza col maestro Porcile, e negli anni Sessanta e Settanta sono diventato coreografo e poi, dal 1970, regista e autore dei testi insieme a Giovanni Borghi - ricorda Piero Rossi - La Bai per me significa molto, non solo sotto l'aspetto ludico, ma soprattutto sotto il profilo umano, dell'amicizia e per i suoi valori; la Bai è davvero una grande famiglia."

La base del copione Bai deve essere lo sfottò, ci spiega ancora il regista. "Il goliardo, dal Cinquecento ad oggi, si è sempre scagliato contro il potere e le nostre battute riguardano principalmente la vita di Genova e della Liguria. Siccome lo spettacolo va anche in tournee, spesso le battute sono adattate alla città ospitante". Ricorda poi con affetto Savona, che per molti anni aveva sempre accolto calorosamente la compagnia e sottolinea il rammarico di non essere stati più invitati.

"La Bai ricalca sotto l'aspetto coreografico le grandi riviste di Macario e di Wanda Osiris. C'è un sottile filo rosso che lega gli sketch intervallati dai balletti, continua Rossi. Lo spettacolo del centenario è stato un po' diverso, in quanto si è voluto ripercorrere la storia della compagnia e si sono riprese vecchie gag, ovviamente

riadattando le battute all'oggi. Gli spettatori salutano sempre con entusiasmo i loro beniamini e c'è anche chi ha assistito due volte allo stesso spettacolo, anche se, in genere, il pubblico è composto di over quarantenni e oltre. Giovani non ne vedono molti. Invece, tra gli attori, specialmente nel corpo di ballo, vi sono molti ragazzi e tra questi c'è anche un "savonese", Gianluca Parola di Albenga.

"L'amicizia, il divertimento, l'intelligenza, l'amore per la libertà e lo spirito di mantenere l'individuo giovane, per diventare vecchi in allegria - conclude Rossi - sono gli ingredienti di una ricetta chiamata Bai".

"Oltre alla tradizione dell'avanspettacolo la compagnia mantiene in vita anche il dialetto genovese che viene utilizzato nei siparietti - ci racconta l'attore Paolo Drago - Inoltre, come da tradizione, il rapporto col pubblico è fondamentale per creare ogni sera uno spettacolo sempre nuovo e frizzante".

Nella rappresentazione i balletti hanno il loro "peso" e la scelta delle musiche è molto importante. L'insegnamento dei passi e la coreografia sono affidati al ballerino professionista Lázaro Jacinto Piloto, entrato due anni fa in compagnia, che ci confida: "Non è semplice insegnare i vari passi di danza, ma l'importante è divertirsi, non si vuole la perfezione, anche se tutti ci impegniamo con grande professionalità".

"La Bai è inimitabile, si è evoluta nel tempo ed è importante

che continui ad andare avanti anche per il suo impegno nel settore della beneficenza", conclude Edo Quistelli, attore e coautore dei testi da oltre trent'anni. "Ogni anno l'incasso viene devoluto ad associazioni benefiche come la "Gigi Ghirotti" o donato per l'acquisto di macchinari ospedalieri per il Gaslini o per altri ospedali non solo di Genova. Per quanto riguarda Savona, abbiamo partecipato al restauro del teatro Chiabrera e all'accordatura dell'organo Mascioni nella cattedrale. Ricordo anche l'associazione onlus Bandeko, che grazie alla Bai ha costruito in Congo un ospedale da campo con zona maternità e una scuola. Finanziamo anche alcuni centri per anziani e molte altre associazioni che chiedono il nostro aiuto".

Ricordiamo che l'Associazione "A Compagna" di Genova, nel 1999, ha conferito alla Compagnia Baistrocchi il Premio Giuseppe Marzari (attore e umorista dialettale genovese) con la seguente motivazione: "... dal 1913 ai giorni nostri, ha messo in scena riviste musicali recitate da studenti che hanno notevole successo (...) e i cui copioni hanno sempre trattato con graffiante ironia fatti e avvenimenti locali esprimendosi spesso in vernacolo ...".

Sonia Pedalino

Genova, febbraio 2013

Purtroppo il regista Piero Rossi è mancato pochi mesi dopo questa intervista, il 29 ottobre 2013.



Can Can 2013



Finale "Diamanti" 2000



Piero Rossi, Sonia Pedalino e Lázaro Jacinto Piloto

Con la sua diffusa presenza lungo le sponde del Mediterraneo l'ulivo testimonia il proprio millenario contributo alla vita dell'uomo. Lenta nell'accrescimento, ma resistente e longeva al punto da essere assurta, in passato, a simbolo dell'immortalità, produttiva e redditizia ben oltre le aspettative suggerite dalla sua forma contorta e dalle tinte smorte del suo fogliame, questa "pianta di civiltà" trova, nel regno animale, il suo preciso corrispondente nell'asino, che, forte e frugale, per più di seimila anni ha versato un tributo di sangue e sudore all'economia umana. Offrendo il proprio corpo, piagato da carichi continui ed eccessivi, usato e abusato al punto di giungere a indicare con il proprio nome il carico stesso, la 'soma', l'asino ha accompagnato e letteralmente sostenuto l'uomo nel suo percorso economico e di evoluzione civile in varie aree del Pianeta.

Le origini dell'asino, che vanno ricercate nei territori desertici, come pure l'adattamento dell'ulivo a terreni aridi paiono essere il tratto comune di queste due forme di vita, che si assomigliano anche nel condividere una serie di valori: entrambe, infatti, richiamano la lentezza associata alla longevità, la sobrietà capace di restituire generosamente sotto forma di frutti preziosi e di utili prestazioni il poco sostentamento ricevuto. La pelle dell'asino, resistente e dura, asciutta come il tronco dell'ulivo, esprime concretamente la resistenza di un animale che incarna le quattro Virtù Cardinali: Prudenza, Giustizia, Forza, Temperanza.

"L'asino è di costituzione più robusta del cavallo; sopporta meglio la miseria. Un po' di paglia, di fieno, e qualche cardo sono sufficienti per nutrirlo. Allo stesso modo il mio asino per me prende il posto di un cavallo e mi costa meno. È coraggioso nel lavoro e, se l'ho trattato con dolcezza fin da quando era piccolo, è dolce e docile": è la descrizione dell'asino, visto come indispensabile mezzo di trasporto, sul quale si soffermava un testo scolastico in uso nelle scuole elementari agli inizi del '900. Si è stimato che in quel periodo, solo in Italia, circolasse all'incirca un milione di asini. Nei paesi quasi ogni famiglia ne possedeva uno, ed è per questo che, volendo preparare i bambini ad affrontare il mondo, si considerava necessario delineare le caratteristiche di quello che sarebbe stato con ogni probabilità il loro quotidiano compagno di lavoro.

Con l'affermarsi del boom economico, però, la presenza degli orecchiuti compagni di fatica, rapidamente surclassati da inanimati mezzi meccanici, cominciò

Si ergeva maestoso e inaspettato nella curva di Bocca d'Orso. Lo notai per la prima volta la scorsa primavera. Era un albero stupefacente. Il verde intenso delle foglie, il tronco forte, compatto, la chioma immensa rimandavano a un'impressione di vitalità incomparabile. Rimasi a lungo ad ammirarlo. D'ora in poi mi sarei fermata per salutarlo, toccarlo, compiacendomi di tanta singolare bellezza, ma per tutta l'estate non tornai lassù. Lo rividi ad ottobre. L'albero aveva perso quasi tutte le foglie, benché si fosse all'inizio dell'autunno. Quelle rimaste pendevano inerti. Aveva un cartello legato al tronco con delle corde:

Hanno deciso di abbattermi per permettere il passaggio delle pale eoliche. Ho più di cent'anni. Salvatemi. Sono l'ippocastano di Bocca d'Orso.

La scritta era sbiadita, ma il grido di aiuto vivo e palpitante. Chi aveva messo il cartello si era immedesimato con la pianta al punto da considerarla capace di provare dolorosa apprensione per la propria sorte. Un'amica aveva una cascina da quelle parti. La sua partecipazione emotiva alla sorte dell'ippocastano fu immediata. Vennero interpellati gli agenti del Corpo Forestale, coinvolte le associazioni, la stampa, perfino il parroco del paese, ma rimanevano pochi margini di speranza. Desiderai rivedere

LIGUSTICHE ASINITÀ

La presenza dell'asino nella storia e nella cultura del Ponente Ligure



Francobollo, riprodotto le razze degli asini italiani tutelate, emesso dalle Poste Italiane il 22 settembre 2007

a sfilacciarsi, diminuendo fino a toccare il minimo storico di ventiquattromila capi censiti intorno agli anni Novanta sull'intero territorio nazionale, una cifra preoccupante che cominciò a farne intravedere l'estinzione: effettivamente numerose sono le razze italiane di asini che si possono ormai considerare irrimediabilmente perse. Il loro numero non è neppure stato definito con precisione; l'unica certezza è quella che, di un variegato panorama nazionale e regionale, sono rimaste, ad oggi, solo sette razze tutelate: quelle raffigurate sul francobollo ad esse dedicato dalle poste italiane nel 2007, dove però notiamo come prevalgano razze del Sud (Martina Franca, Ragusano, Pantelleria, Asinara, Sardo) e del Centro-Nord Italia (Romagnolo, Amiatino), mancando ormai qualunque significativa sopravvivenza di razze asinine schiettamente connesse al Nord Italia, Liguria compresa.

Un anziano originario di Olivetta San Michele (IM) mi ha riferito che nel suo paese circolavano quasi esclusivamente asini sardi, ed è plausibile che nei porti liguri sbarcassero asini provenienti dalle isole, tra le quali spiccava la Sicilia, forte produttrice di asini anche in funzione della parallela, fondamentale, produzione di muli destinati principalmente all'esercito.

Ma altrettanto plausibile è ritenere che asini pervenissero in Liguria anche dalle regioni vicine: probabilmente dalla Toscana e dall'Emilia, nella parte orientale



Asino bianco nel bosco di Rezzo, fotografia (1930) tratta dal volume "La Provincia di Imperia", pubblicato dalla Camera di Commercio di Imperia, 1936



Accidia, "L'Accidia", particolare della cavalcata dei vizi, Santuario della Madonna del Sepolcro e Maria Bambina di Rezzo (IM), navata destra

della regione, e dalla Francia soprattutto in quella occidentale. È comunque vero che, al di là della relativa limitatezza di spostamenti e di scambi, si effettuavano incroci senza regole, seguendo una pratica ancora diffusa ma che oggi si tenta - faticosamente - di arginare, nel tentativo di conservare le specificità delle poche tipologie asinine italiane superstiti. Al di là dell'identificazione degli animali impiegati, resta il fatto che l'agricoltura

za del legno appena tagliato, le punte gemmate si stendevano in un impeto estremo di ferezza e di pietà. Mi sembrò che già il regno a cui apparteneva avesse iniziato a riportarlo in sé, a riammetterlo nelle profondità della propria esistenza che, senza inizio né fine, si rigenera in un illimitato divenire. Non si trattava di un albero monumentale, ci avevano detto; la sua presenza su quel territorio era del tutto anomala. Eppure l'ippocastano era stato capace di crescere e diventare magnifico senza nulla togliere ai faggi legittimi, alle querce, ai castagni e a tutte le varietà di piante all'intorno, vivendo generosamente in armonia fin da quando, centonove anni prima era stato piantato per festeggiare la nascita dell'acquedotto ad Altare.

Mi chiedo che cosa volesse comunicarmi imponendosi alla mia attenzione in quel giorno di tarda primavera. Che già sapessi del pericolo che stava correndo e avesse iniziato a mandare segnali? Che volesse raggiungere il limite ultimo del proprio trionfo, dopo di che si sarebbe arreso agli eventi? L'albero sapeva. In una maniera a noi del tutto sconosciuta. Fu lui a parlarmi. Fu lui a dirmi:

Fermati un poco, guardami. Non sarò più così pieno di forza e di vita. Il mio tempo sta per finire.

Donatella Fruggiero

ligure è debitrice (di un debito che non verrà mai saldato) nei confronti degli asini e dei loro sforzi: tanti piccoli e grandi motocarri *ante litteram* che hanno percorso per millenni strade, mulattiere e sentieri aiutando uomini e donne nelle più diverse attività, dal classico trasporto di olive al frantoio al trasporto di legna e letame, di ortaggi, di mercanzie varie e disparate, di pietre e materiali da costruzione. L'asino si è, così, rivelato da sempre un animale versatile, che può al tempo stesso trasportare persone e carichi direttamente sulla propria schiena (resa dritta dalla mancanza di una vertebra lombare la cui assenza, se indubbiamente toglie elasticità all'insieme, d'altro canto gli conferisce estrema forza e resistenza) ma che, se necessario, può anche essere attaccato, per mezzo di stanghe, a carri, carretti o a calessi. Questo impiego, però, data la conformazione orografica della Liguria e la conseguente mancanza di un'estesa rete viaria carrabile, nella nostra regione è stato limitato e meno diffuso della someggiatura, sistema ideale per superare rapidamente i dislivelli montani e trasferire le merci verso il Nord Italia, da dove venivano avviate al Nord Europa, grazie a quelle che furono a tutti gli effetti il corrispondente delle odierne autostrade, vale a dire le mulattiere, percorse giornalmente dalla continua sfilata di numerosissime carovane di muli, composte ognuna finanche da ottanta animali.

Se il contadino, tutto sommato, come ci è stato riferito da un anziano commerciante di equini di Chiusavecchia (IM), non aveva una cultura specifica rispetto all'animale che si trovava a impiegare e, anzi, spesso lo acquistava mantenendolo solo per il periodo strettamente necessario alla stagione del lavoro nei campi, rivendendolo al sopraggiungere dell'inverno, il discorso da fare riguardo ai mulattieri è completamente diverso: trasportatori professionisti su lunghe distanze, addestravano i loro animali con cura, per potervi fare affidamento in ogni circostanza.

L'impiego di asini e muli creava, inoltre, un 'indotto' artigiano di altissima perizia e competenza: ne erano un esempio i bastai, di cui è ancora forte il ricordo a Pieve di Teco, i maniscalchi, per le ferrature e la cura delle zampe sottoposte a sforzi intensi e a usura continua, i cestai, che realizzavano, tra le altre, le grandi ceste da legare al basto.

Proprio ai cestai è stato dedicato un monumento sulla piazza principale di Rezzo, antico paese situato in Valle Arroscia, noto ancor oggi per la presenza sul suo territorio di una estesa, imponente faggeta, ma ancor più per quella di un Santuario, detto 'di Nostra Signora del Santo Sepolcro e di Maria Bambina' al cui interno l'asino compare raffigurato per ben tre volte sulla parete della navata destra. Se, entrati in questo imponente e suggestivo edificio, spostiamo il nostro sguardo dalla mistica monocromia litica dei pavimenti, dei sedili e delle colonne, veniamo immediatamente attratti da una variopinta serie di raffigurazioni risalenti alla fine del XV - inizio XVI secolo, alcune delle quali attribuite a Pietro Guido da Ranzo, che ci introducono a un nuovo viaggio e a inattese considerazioni. La scena più antica raffigura il Giudizio Universale - con ampia rappresentazione dell'Inferno attraversato da una Cavalcata dei Vizi - sotto cui scorre

una teoria dei Mesi, seguita da una serie di episodi della vita di Gesù: tre soggetti diversi e con ben differenti valenze (vi compaiono uomini impegnati nelle loro faccende quotidiane, demoni e dannati, Gesù che affronta il percorso della Passione...) collegati da un chiaro intento educativo e didattico, ma anche, curiosamente, dalla comparsa, in ognuno di essi, di un asino.

Lo stesso animale, infatti, immancabilmente caratterizzato da lunghe orecchie e dal colore sorcino, se da un lato precede un uomo trasportando grazie al basto un pesante fardello, poco distante porta direttamente su di sé - come da iconografia tradizionale - l'Accidia in persona, concludendo le sue apparizioni nel noto episodio evangelico dell'ingresso a Gerusalemme.



Perinaldo, asino in attesa di essere scaricato davanti al frantoio consorziale di Perinaldo

Questa parete affrescata ci pone materialmente di fronte a diversi aspetti della presenza dell'asino all'interno della nostra cultura e del nostro sentire: un animale dato per scontato nell'impiego e sfruttamento quotidiano delle sue energie, ma anche innalzato a cavalcatura della Divinità, e rappresentato al tempo stesso nella teoria di Vizi diretti alle fauci infernali.

In particolare l'Accidia, che lo cavalca, per la morale cattolica, consiste nella 'negligenza a operare il bene e nell'esercitare le virtù'...ed ecco che il cerchio si chiude sulla madornale contraddizione che innerva la nostra rappresentazione mentale di questo animale.

All'inizio di questo contributo, si è affermato che l'asino incarna proprio le Virtù Cardinali ed ora, nel volgere di qualche paragrafo, se ne documenta una diversa, diametralmente opposta, rappresentazione.

Tentare di individuare il fulcro di questo ribaltamento non è cosa semplice, l'unica interpretazione plausibile pare quella che individua - e riconosce - la cronica, storica, incapacità dell'uomo di spogliarsi dei propri pregiudizi e di avvicinarsi all'animale (vale a dire, estendendo il discorso, "all'altro") con un atteggiamento di ascolto animato dal desiderio di comprensione, e non, semplicemente, con la richiesta di una prestazione.

La classica immagine dell'asino che 'si impunta', allora, alla luce di un inedito sguardo attento all'emozionalità animale, acquisterebbe un nuovo e diverso significato: infatti, come ben sa chi lavora con queste creature, se l'asino si blocca, ciò avviene non per capriccio o per pigrizia, ma perché non è convinto di quel che gli si sta cercando di far fare o perché proprio non si fida della richiesta fattagli (e di chi gliela fa). Se un tempo si credeva - partendo dalla considerazione che l'asino non stesse 'funzionando' a dovere - di poter risolvere questi 'scambi di opinioni' tirandolo, bastonandolo o, addirittura, arrivando ad accendere un fuoco sotto il suo ventre per esortarlo a procedere, oggi un approccio del genere, alla luce delle nuove - un tempo impensate - consapevolezze etologiche risulta inaccettabile.

Le raffigurazioni all'interno del Santuario di Rezzo, stimolandoci alla riflessione, al tempo stesso palesano la necessità che sia proprio l'animale-uomo, animato nei secoli da una stucchevole presunzione di superiorità, a doversi ora impegnare per ricomporre il frammentato e contraddittorio rapporto con l'asino, mettendosi in discussione e sviluppando dentro di sé la capacità di attivare fiducia, rispetto e, soprattutto, di mettere in pratica quell'atteggiamento, l'umiltà, così spesso presente più sulla bocca che nei cuori delle persone, e testimoniato invece proprio dall'asino, cui ora, paradossalmente rispetto ai nostri pregiudizi, dovremmo rivolgerci come a un maestro di vita.

Elena Serrati

L'iconografo, nel momento in cui si accinge a dipingere un'icona, è conscio della responsabilità che si assume. Infatti sa benissimo che la sua opera non sarà un dipinto qualunque, ma la conseguenza dell'esercizio di una sorta di "ministero della Parola".

Ciò non per usurpare una funzione che non gli compete, ma per una indicazione prevista dal canone III del Concilio Costantinopolitano IV ((869-870)), quando i Padri si espressero in questi termini: " Noi stabiliamo che la sacra immagine di Nostro Signor Gesù Cristo ... debba essere venerata con altrettanto onore che il libro dei santi evangelii. Perché nello stesso modo in cui, grazie alle parole contenute nel libro tutti otterranno la salvezza, così, grazie all'influsso che esercitano queste immagini (icone) con i loro colori, tutti, sapienti e ignoranti, riceveranno senza indugio un utile profitto. Ciò che ci viene comunicato con le parole, l'immagine (l'icona) ce lo annuncia e ce lo consegna mediante i colori".

Con questo canone venne istituito un parallelo fra la parola con le sue regole – lessicali, grammaticali, sintattiche – e gli elementi dell'icona, ossia i colori e il disegno. Di conseguenza solo la conoscenza di questi elementi consente di comprendere appieno un'icona, perché come afferma Egon Sendler, uno dei più noti specialisti dell'arte bizantina, " il disegno le dà la struttura, il colore le dà il significato".

Detto questo è però importante, in accordo con le affermazioni del maestro Ivan Polverari , autore di parecchie icone alle quali facciamo riferimento, premettere alcune considerazioni. Innanzitutto i colori hanno una valenza di significato molto vasta, quindi non possiamo affermare che un colore abbia in assoluto e sempre un significato piuttosto che un altro, nel senso che ai colori non possono essere attribuiti significati univoci, ma questi devono essere "interpretati" secondo criteri che andremo ad analizzare.

In secondo luogo occorre dire che agli albori dell'iconografia non vi è una tradizione consolidata nell'uso e nella simbologia dei colori, ma che ciò si verifica solamente a partire dal periodo medioevale.

Non ci aiutano in questo nemmeno i manuali di Teofilo, del Cennini e l'Ermeneutica della pittura, perché non ci dicono nulla sul significato dei colori; solo Dionigi l'Areopagita fa qualche accenno in proposito.

In terzo luogo, dobbiamo ricordarci che spesso gli iconografi usavano i colori che trovavano in loco.

Un criterio accettabile potrebbe essere quello di analizzare ogni icona nel suo contesto, in base all'epoca in cui è stata dipinta, in quale luogo e per chi.

In conclusione visto il parallelismo parola – colore istituito all'inizio, la situazione è simile a quella delle parole che, pur avendo la stessa forma, assumono un significato diverso a seconda del contesto, dell'epoca, della finalità del testo stesso. E' quella che, in semantica, viene definita polisemia.

Veniamo ora alla tavolozza dell'iconografo che è composta di terre – ocre – minerali frantumati e macinati che, pur tenendo presenti le differenze legate alle diverse scuole, danno luogo ai seguenti colori principali: bianco, nero, giallo, rosso, verde, blu, ematite (marrone).

Esistono, inoltre, i cosiddetti colori composti, il più importante dei quali è il *sankir* (variamente composto a seconda delle diverse scuole), utilizzato come base per la carnagione quale simbolo dell'*adamh* (letteralmente "polvere del suolo") iniziale con la quale Dio ha creato la persona umana.

Analizziamo ora nel dettaglio i colori, indicando per ciascuno di essi il pigmento o minerale principale di riferimento e le simbologie possibili e/o più condivise.

BIANCO: Bianco di piombo, tossico, a volte sostituito da una miscela di bianco titanio, bianco di zinco . Il bianco è il colore più vicino alla luce stessa, il colore che rappresenta direttamente la luce divina. Inoltre è il colore di chi è penetrato dalla luce di Dio: l'angelo seduto presso il sepolcro del Signore, l'angelo dell'Annunciazione, gli angeli che accompagnano Cristo nella sua Ascensione, gli anziani nel libro dell'Apocalisse, gli Apostoli (soprattutto nell'iconografia romana).

La simbologia dei colori e dei pigmenti nelle icone



Foto n. 1

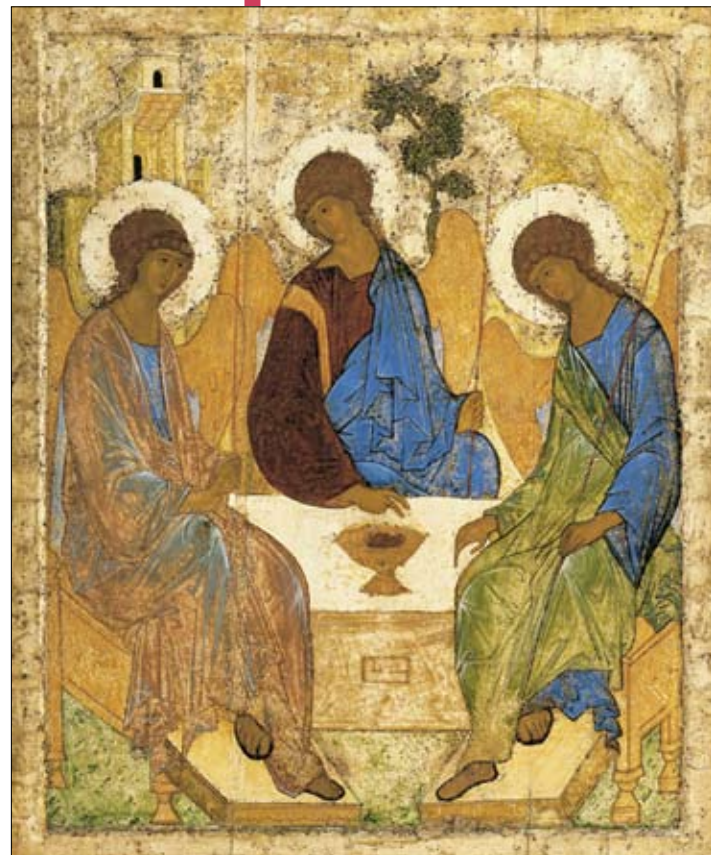


Foto n. 2



Foto n. 3



Foto n. 4

Foto n. 1
Annunciazione- costant-ocrida-
XIV sec.

Foto n. 2
Trinità dell'A.T. di A. Rublev
XV sec.

Foto n. 3
Discesa agli inferi di G. Busi

Foto n. 4
Cristo fra le Potenze di G. Busi

Hanno abiti bianchi anche " ... quelli che sono venuti dalla grande tribolazione, e hanno lavato le loro vesti e le hanno imbiancate nel sangue dell'Agnello ", Apocalisse 7,13-14. Tuttavia il bianco è anche il colore della morte; tali sono le bende che avvolgono Lazzaro o il bambino nell'icona della Natività.

NERO: nero. d'avorio (caldo), nero di vite (freddo). Rappresenta l'assenza totale di luce.. E' il colore della tomba dalla quale esce Lazzaro risuscitato, della grotta della Natività, (per ricordare che Cristo nasce «per illuminare coloro che stanno nelle tenebre e nell'ombra della morte (Luca

1,79)) e della grotta sotto la croce con il cranio di Adamo, simbolo della morte per il peccato.

GIALLO: orpimento (velenoso, sostituito da giallo cadmio), ocre gialla. Usata, soprattutto quest'ultima, nella composizione del colore per gli schiarimenti del volto e delle parti del corpo come luce divina che illumina il colore base della carnagione (*sankir*). A volte , lo sfondo dell' icona è dipinto in giallo ocre in sostituzione della foglia d'oro che simboleggia la luce celeste.

ROSSO: cinabro minerale, ocre rossa, ematite (rosso scuro). Insieme al bianco e al blu il rosso è il colore più

importante della tavolozza dell'iconografo; non per nulla la parola rosso in lingua russa è *Krasniy* che significa anche "bello". L' Areopagita descrive il rosso con le parole "incandescenza" e "attività", grazie al suo dinamismo simile a quello della luce. Per questo il rosso ha una pluralità di utilizzazioni e di significati : può essere impiegato come fondo all'icona ed essendo usato per le vesti dei re e dei principi assume, nella tunica di Cristo, anche il significato di regalità. E' simbolo del fuoco, quindi dello Spirito Santo.

Il drappo rosso che sta sopra la vergine nell'Annunciazione e il Velo rosso della Madre di dio *Kikkotissa* ben rap-

presentano le parole dell'Angelo: " lo spirito Santo ti adombrerà". Inoltre è simbolo anche del sangue. Infatti le vesti parzialmente rosse dei martiri sono il simbolo del sacrificio della loro vita. L'ematite, parola che deriva dalla parola greca che significa " sangue", è il colore è usato per dipingere il *maforion* (mantello) della Madre di Dio nel ricordo della sua carne che ha fatto nascere il Cristo

VERDE: Terra verde (*glauconite, nicosia*), *dioplasio*. Nelle Scritture il verde indica la natura, la vita della vegetazione. Simboleggia dunque la crescita e la fertilità. L'Areopagita lo descrive come la giovinezza e la vitalità. Il verde significa vita, forza, perseveranza, equilibrio, stabilità, solidità, costanza; per questo nella Trinità di Rublev è verde il mantello dell'Angelo che rappresenta lo Spirito Santo Fonte di Vita. Il verde è usato per le vesti dei martiri, accanto al rosso, in quanto significa il sacrificio nel fiore della giovinezza, mentre, per i re, sta

a indicare che il loro potere è un potere terreno. Il verde è tradizionalmente utilizzato per le icone nel mantello di Giovanni il Battista che predicava un battesimo di penitenza e chiedeva di allontanarsi dai peccati per giungere alla vita eterna.

BLU: lapislazzuli, azzurrite. Il blu è il colore della trascendenza rispetto a ciò che è terrestre e sensibile e significa il mistero della vita divina. Viene usato per descrivere la " mandorla" (nella Trasfigurazione e nella Discesa agli inferi). lo splendore inaccessibile e impenetrabile della gloria di Gesù Cristo e dell'Essenza Divina. Alcuni iconografi dipingono in blu il mantello che nasconde la carne di Gesù, altri attribuiscono al colore blu del mantello del Pantocratore il significato di umanità.

EMATITE: ematite fredda, ematite armena, terra di Siena bruciata. E' un colore che riflette la densità della materia, perciò viene utilizzato per tutto ciò che è terrestre. Giocando sulla varietà di bruni si possono esprimere significati molto diversi. Per esempio nelle icone delle feste le rocce sono schiarite con ocre chiara, quasi trasparente e luminosa, come se la materia fosse trasfigurata dalla luce. Invece il bruno scuro delle vesti dei monaci e degli asceti è segno della loro povertà e della rinuncia alle gioie del mondo.

ORO. A tutti i colori summenzionati va aggiunto l'oro che, pur non essendo un colore, svolge un ruolo fondamentale in iconografia. L'oro è, in un certo senso, uguale alla luce; è il riflesso puro della luce, è splendore. Se gli altri colori vivono della luce, l'oro ha irraggiamento proprio e pertanto è il simbolo della luce divina anche perché è impenetrabile. Per questi motivi si usa per lo sfondo: è la luce della grazia di Dio che tutto avvolge, tutto trasforma, tutto santifica. Un uso particolare dell'oro è quello che avviene nella tecnica dell' *assist*. L'*assist* non è mai oro compatto, a massa, ma è come una ragnatela di sottili raggi dorati, che provengono dalla Divinità e con il loro luccichio illuminano tutte le cose circostanti come nell'icona del Cristo fra le Potenze.

Lino Calcagno

Non passa semestre che non si renda necessario e doveroso ricordare un amico, un collaboratore, un animatore culturale vicino al “sentire” della nostra Associazione. Il 9 luglio 2013 è mancata **Milena Milani**, scrittrice di fama nazionale, ceramista, promotrice di cultura. A *Pigmenti* aveva collaborato fin dal 2005 con un bellissimo intervento intitolato “18 luglio” che, riletto oggi, fa sentire ancor più dolorosa la sua scomparsa. La mia conoscenza con questa grande personalità della cultura è molto antica, legata prima all’immagine di mio padre, poi a quella di Renzo Aiolfi, un carissimo amico, come lei lo definiva, o meglio “... un vecchio amico, che nuotava davanti ai Bagni Sant’Antonio di Albisola [...] e come un Tritone emergeva dal mare, si sedeva accanto a me sulla riva, mi mostrava le sue prede, mi invitava a casa sua a mangiare la zuppa di pesce che avrebbe preparato in mio onore”. Ricordo le tante ore che Milena, Renzo ed io avevamo

Milena Milani

Renzo Aiolfi,
Milena Milani,
Tullio d’Albisola,
Renata Minuto
(Archivio fotografico R. Aiolfi, Savona)

trascorso insieme parlando di quanto fosse determinante per la cultura italiana la presenza dei grandi artisti che nel dopoguerra, anche grazie a lei e a Carlo Cardazzo, erano convenuti ad Albisola per far ceramica. Concordavamo soprattutto sulla necessità di istituire a Savona un museo dedicato all’ar-



te contemporanea: un tema sul quale Milena si dimostrava particolarmente battagliera, com’era nel suo carattere. Considerava la vecchia stazione Letimbro come sede ideale per una istituzione di questa importanza e si era impegnata, purtroppo invano, a salvarla con tutte le sue forze. Non pos-

so dimenticare le sue liti furienti i con gli amministratori di allora e la sua “...insoddisfazione nei confronti della città, o meglio verso coloro che l’amministravano, e che facevano troppo poco cultura...”. Più recentemente l’avevo sentita spesso al telefono nel corso della mia ricerca dedicata al capitano Vincenzo Nosenzo, proprietario

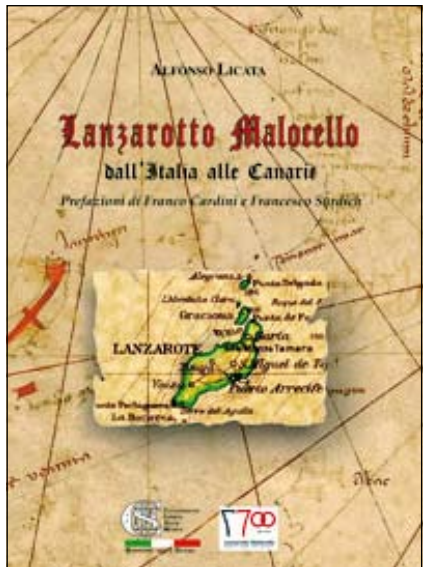
a Zinola dello stabilimento Lito-Latta dove erano stati stampati i due famosi libri di latta. Milena mi aveva parlato a lungo di Farfa e di Tullio d’Albisola, inquadrando la loro attività in quel periodo così fecondo del secondo futurismo albisolese, che da qualche anno è stato pienamente rivalutato. Rimanemmo d’accordo di rivederci proprio per approfondire questo argomento insieme a quello della Fondazione Museo di Arte Contemporanea Milena Milani in memoria di Carlo Cardazzo che, aperta il 18 luglio 2003 a Palazzo Gavotti aveva significato per lei concretare il suo sogno: “... I sogni che si realizzano rendono più lievi le giornate; l’arte, come la musica e la poesia, può consolare ogni essere umano”. Con queste sue parole desidero ricordarla con grande affetto e con il rimpianto di non avuto il tempo, l’occasione e, forse, l’energia per portare avanti altri sogni, altri progetti di cui, tante volte, abbiamo parlato insieme.

Giorgio Milani, Babele. Dal rogo al dialogo. Video, sculture, frottages, Istituto Italiano di Cultura Berlino, 2013
Le sculture di Giorgio Milani parlano dell’incomunicabilità, uno dei mali più gravi del nostro tempo, appuntando la sua attenzione sui roghi dei libri che si sono ripetuti più volte nel corso della storia, dal Medioevo al nazismo ai terroristi integralisti di oggi. Di fronte a una Babele che sfocia nell’orrore dei conflitti fra popoli e culture diverse e una Babele della comunicazione che col flusso indistinto delle sue informazioni confonde il sapere rischiando di generare il caos, esistono per Milani due sole possibilità: la ricerca di un dialogo o la lotta per prevalere sugli altri. Le sue opere sono sculture e, al tempo stesso, poesie visive che accorpano parole e concetti non più in un libro, ma in un’opera d’arte, attraverso il recupero di caratteri tipografici in legno abbandonati perché sono stati resi obsoleti dalle nuove tecnologie di stampa: nei suoi “libri impossibili” le lettere morte da tempo ritrovano nuova vita e si oppongono alla distruzione del dialogo in un nuovo tentativo di comunicazione. (R.M.)

Gian Mario Maulo, Dialogo sulle orme di Li Madou, immagini di Carlo Iacomucci, Edizioni Ephemeria, 2010.
Questa raccolta di poesie si può considerare come un ideale passaggio di testimone fra l’autore e un suo grande conterraneo di Macerata: il gesuita Matteo Ricci, in cinese *Li Madou* (1552 – 1610), che aveva percorso la Cina, dove morì, per diffonderci la conoscenza del Vangelo. Ricorrendo nel 2010 i quattrocento anni della sua scomparsa, Maulo intraprende sulle sue orme un progressivo cammino spirituale incontro al mistero attraverso una raccolta poetica suddivisa in tre parti che ripercorrono l’esperienza universale del dolore e il senso della caducità umana, ma certificano anche la consapevolezza di un Cielo che ci attende oltre l’esistenza. I versi di Maulo si traducono in potenti immagini visive negli acquerelli di Carlo Iacomucci che descrivono i luoghi di Macerata cari a Matteo Ricci e i principali personaggi da lui incontrati nell’esplorazione del grande paese asiatico. (R.M.)

Alfonso Licata, Lanzarotto Malocello dall’Italia alle Canarie, prefazioni di Franco Cardini e Francesco Surdich, Ministero della Difesa-Commissione Italiana di Storia Militare, 2012.
Le Canarie vennero scoperte nel 1312 dal varazzino Lanzarotto Malocello (da lui prese il nome l’isola di Lanzarote). In occasione del settimo centenario della scoperta, Alfonso Licata rende il giusto tributo a questo intrepido navigatore collocandolo, come pioniere, tra i protagonisti nella storia delle esplorazioni geografiche. Nel 1339 compare la prima carta nautica che menziona la *Insula de Lanzaroto Marocellus*: il suo nome e la bandiera genovese stesa sul suolo dell’isola per ricordare lo jus di primo

scoprimento saranno ripetuti su tutti i documenti cartografici successivi. Sullo sfondo della narrazione spicca la storia di Genova fra il XIII e XIV secolo quando la gloriosa repubblica marinara eccelleva nell’arte della navigazione con la ricerca di nuove rotte che consentissero di raggiungere l’Oriente navigando intorno all’Africa. Ma quello che maggiormente affascina in questo lavoro è la concezione del viaggio come volontà di scoprire ciò che stava al di là delle “Colonne d’Ercole”, considerate nella letteratura clas-



sica come limite del mondo conosciuto che fa di Malocello una sorta di Ulisse dantesco. (R.M.)

Claudia Ferraris, Evocazione e identità nel paesaggio di Claudia Ferraresi. Il racconto di una vita dedicata alla terra di Langa. Immagini, silenzi, passioni in un’antologia di memorie pittoriche, Edizioni Città di Cherasco, 2010
Attraverso questa pubblicazione, edita per una esposizione allestita nel Palazzo Salmatoris di Cherasco, l’artista ripercorre i suoi luoghi dell’anima, raccontando i legami con la terra di Langa: “Sopperendo agli affetti negati dell’infanzia queste colline mi hanno offerto protezione, identità e amore. Sono i silenzi, i cieli grigi, le nebbie avvolgenti, i colori morbidi, i maestosi volumi che abbracciano l’infinito ad evocare storia, costumi e fatiche.” Le opere della pittrice sono frutto di una ricerca appassionata in cui poesia e memoria sgorgano da un paesaggio devotamente amato e custodito come preziosa testimonianza, della quale ha chiarito assai bene il significato una pagina di Gina Lagorio: “... mi è accaduto di veder riflessi i miei frammenti di pensieri, il mio abbandono al sentimento del tempo davanti alle colline che ingannano l’orizzonte come le onde del mare, in molte tele appese alle pareti di una casa langhigiana. Ne ho conosciuto l’autrice e ho rivisto attraverso i suoi segni un po’ anche la trama delle mie nostalgie...”: sensibili-

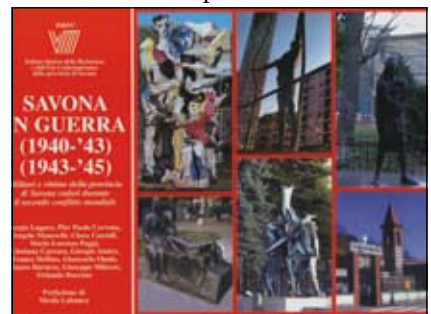


tà di due langarole che si incontrano e si comprendono attraverso complicità affettive e comunione di sentimenti. (R.M.)

Franca Anfossi Inzaghi – Daniela Zago Novaro, Angiolo Silvio Novaro vita di un poeta, Genova, De Ferrari, 2008
Chi, tra i sessantenni e oltre, non ricorda *La pioggerellina di marzo* di Angiolo Silvio Novaro? Era la prima poesia mandata a memoria nelle elementari, oggi purtroppo scomparsa dai libri di testo. Di conseguenza anche il nome dell’autore, nato a Diano Marina nel 1866 e morto a Imperia nel 1938, ai suoi tempi celeberrimo, si è andato progressivamente offuscando. A risvegliare l’interesse per la sua figura hanno provveduto Franca Anfossi che, ad Imperia, ha insegnato lettere per anni e Daniela Zago, moglie di Giorgio Novaro, il pronipote del poeta. Dalle loro ricerche è nato uno splendido volume, ricco di documenti, illustrazioni e testimonianze inedite, frutto, osserva Daniela Zago, di un amore coltivato quotidianamente tra le mura della “Casa rossa”, la storica abitazione del poeta costruita in un parco a picco sul mare dove Capo Berta comincia a digradare verso Imperia. Nel volume - che ci restituisce l’immagine completa di Novaro uomo, scrittore, mecenate attento e sensibile - vengono censite le sue opere, dedicate in prevalenza all’infanzia con esiti di limpida e nostalgia grazia, dalle poesie de *Il cestello* alle prose liriche de *Il fabbro armonioso*, scritte dopo la tragica scomparsa nella prima guerra mondiale dell’unico, amatissimo figlio Jacopo. Hanno anche rilievo le tante amicizie di Novaro e la parte da lui avuta nella conduzione dell’industria olearia di famiglia (la “P. Sasso e figli”, fondata ad Oneglia nel 1863) e nella direzione, dal 1885 al 1899, della *Riviera Ligure*, nata come bollettino pubblicitario dell’oleificio e diventata in seguito una delle più importanti rassegne della letteratura italiana contemporanea. (S.R.M.)

AA. VV. Savona in guerra (1940 - ’43) (1943 - ’45), Collana Storica dell’ISREC, Savona, 2013
L’ISREC, Istituto Storico della Resistenza e dell’Età Contemporanea della provincia di Savona, pubblica da anni i *Quaderni savonesi*, una collana che ospita una ragguardevole serie di studi tesi ad approfondire la conoscenza della nostra storia recente, compreso questo

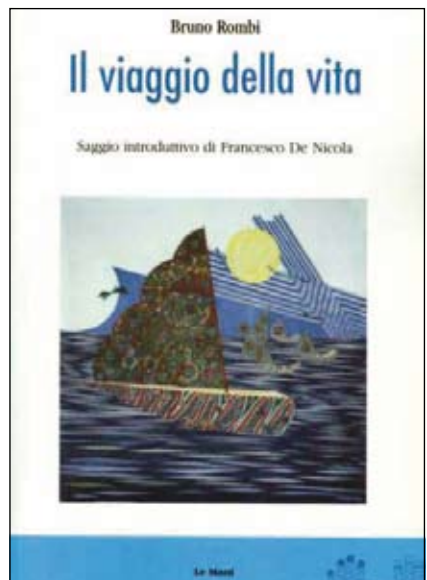
volume di ampio respiro, quasi duecento pagine nate allo scopo di censire tutti i militari e le vittime della provincia di Savona caduti durante il secondo conflitto mondiale. Si tratta di una ricerca innovativa, che non ha precedenti in Italia, perché, settant’anni dopo gli avvenimenti - scrive nella prefazione Nicola Labianca - non sappia-



mo ancora bene quanti furono i morti italiani, militari e civili, della seconda guerra mondiale. Lo studio dell’ISREC ha dunque il merito di aver aperto un discorso in un campo in gran parte inesplorato tenendo conto di due guerre, quella fascista e quella della Liberazione. Il volume che, per la sua delicatezza

e la sua complessità, sarà probabilmente oggetto di revisioni e aggiornamenti, contiene apparati statistici, grafici, fotografie e saggi di diversa ampiezza dovuti a Silvio Lugaro, Pier Paolo Cervone, Angelo Maneschi, Clara Cazzuli, Mario Lorenzo Paggi, Giosiana Carrara, Giorgio Amico, Franco Delfino, Giancarlo Onnis, Mauro Baracco, Giuseppe Milazzo, Orlando Boccone. (S.R.M.)

Bruno Rombi, Il viaggio della vita, Recco, Le Mani, 2011
Devo a Bruno Rombi anni, ormai lontani, di amicizia e di comuni interessi letterari. Cerco oggi di assolvere, se pur tardivamente, il debito di riconoscenza che ho con lui. Bruno mi aveva inviato, in occasione dei suoi ottant’anni, questo volume di poesie, ben 330 pagine, introdotte da un ampio saggio di Francesco De Nicola, che rappresentano però solo una parte della sua vasta attività di scrittore, critico letterario, pittore e pubblicista compendiata in una trentina di volumi. Rombi abita a Genova da oltre cinquant’anni, ma è nato a Calasetta, in Sardegna, un’isola linguistica genovese fondata, nel Settecento, da coloni liguri provenienti dall’isola di Tabarca, sulla costa tunisina, dove praticavano la pesca del corallo. La poesia di Rombi si nutre in gran parte della nostalgia dell’esule che avendo ritrovato in Liguria le antiche radici della sua gente, vive per riaccendere i legami con la terra perduta in versi che oscillano tra due poli: la natura primordiale da un lato e, dall’altro, la città costruita dall’uomo. Una poesia, scrive De Nicola, “che svara dalla felice descrizione di ambiente alla riflessione esistenziale ... e si rivol-



ge anche verso i grandi accadimenti del mondo... poesia come ricerca dunque, dai risentiti e quasi ribelli versi giovanili a quelli più ponderati e profondi della senilità, nel nome di una salda coerenza d’ispirazione che si coglie con chiara evidenza in ogni pagina”. (S.R.M.)

Domenico Astengo, Le delizie di Albisola, Ventimiglia, Philobiblon, 2012.
Domenico Astengo, studioso della letteratura ligure del Novecento e della scoperta della Riviera, aveva già pubblicato con la Philobiblon, nel 2007, *L’altro sguardo, artisti e viaggiatori in Liguria dal ’700 al ’900*. Con questo nuovo, raffinato volume ci propone altre godibilissime pagine mettendo in luce aspetti inediti o poco noti d’Albisola, “divenuta famosa nel mondo come il paese di una felicissima stagione artistica e intellettuale in un tempo, scrive nella premessa, ormai favoloso, in cui l’inesausto cicaleccio mondanò - balneare fu la colonna sonora che accompagnò almeno tre generazioni di artisti in vacanza, coinvolti in sodalizi labili e tenaci, sempre mutevoli”. È da questo mondo che Astengo estrae le sue perle nate dal gusto di vivere, tra sogno e realtà, in un paese diventato un vero “luogo dell’anima”, una comunità che accoglieva gli uni accanto agli altri italiani e stranieri, ceramisti e scrittori, semplici tornianti e artisti famosi. Qualche nome fra i tanti che ne hanno dato testimonianza: Milena Milani, Pennone, Sbarbaro, Carlo Cardazzo, Annaviva, Tullio d’Albisola. (S.R.M.)

