

INTEMELION



INTERMEVION

cultura e territorio

n. 9-10 (2003-2004)

INTEMELION

n. 9-10 (2003-2004)

cultura e territorio

Quaderno di studi dell'Accademia di cultura intemeliana

Direttore: Giuseppe Palmero

Comitato di redazione

Fausto Amalberti
Beatrice Palmero
Patrizia Scarsi Tonet
Fiorenzo Toso



Comitato scientifico

Mario Ascheri (Università di Siena)
Laura Balletto (Università di Genova)
Fulvio Cervini (Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e
Demoetnoantropologico del Piemonte)
Paki Cudemo (antiquario)
Christiane Eluère (Direction de Musées de France L.R.M.F. - Paris)
Werner Forner (Università di Siegen - Germania)
Daniela Gandolfi (Istituto Internazionale di Studi Liguri)
Sandro Littardi (pittore)
Silvano Rodi (ispettore onorario del Ministero dei Beni Culturali)

Segreteria del Comitato scientifico: Beatrice Palmero

Editing: Fausto Amalberti

Recapito postale: Via Ville 30 – 18039 Ventimiglia (IM) – tel. 0184356294

 <http://www.intemelion.masterweb.it>  beapalmer@libero.it



Pubblicazione realizzata con il contributo
della “Cumpagnia d'i Ventemigliusi”

Valentina Zunino

Sacre effigi

Le campagne di schedatura dei beni artistici di proprietà ecclesiastica promosse dalle Curie di Albenga-Imperia e Ventimiglia-San Remo nei rispettivi territori di competenza hanno evidenziato la presenza di numerosi manufatti legati all'attività religiosa ed assistenziale svolta entro questi confini dalle confraternite. Nell'esaminare un patrimonio così eterogeneo, particolare interesse desta la presenza di alcune effigi dei santi eponimi che troviamo applicate sui paramenti tessili, ciò per le più vaste implicazioni che il loro studio potrà ricoprire nell'ambito della ricerca sulla produzione del ricamo e sugli apparati effimeri in Liguria.

Il ricamo negli apparati liturgici dell'estremo Ponente ligure : tipologie

La particolare tecnica con la quale sono state realizzate le effigi di cui trattiamo – il cosiddetto “ricamo a riporto” figurato – e l'alto valore simbolico-rappresentativo del quale tali immagini sacre sono state investite, induce ad affrontare la trattazione descrivendo l'ambito culturale nel quale va inserita la realizzazione di questi “ricami”.

Nell'identificare e comprendere le dinamiche produttive e gli scambi in Liguria tra il centro dell'attività tessile – Genova e la Riviera di Levante – e la periferia – Riviera di Ponente – risulta utile tenere

Il presente studio è un estratto della tesi della scrivente discussa all'università degli Studi di Siena, aa. 2000-2001, *Per una storia del patrimonio tessile del Ponente ligure* e aggiornato in corso di schedatura dei beni storico artistici delle diocesi di Ventimiglia-San Remo e Albenga-Imperia.

In nota, le abbreviazioni relative agli istituti depositari del materiale archivistico consultato vanno sciolte nel modo seguente: BUG = Biblioteca Università di Genova, ADA = Archivio Diocesano di Albenga, ASCG = Archivio Storico del Comune di Genova, ASI = Archivio di Stato di Imperia, ASS = Archivio di Stato Sezione di San Remo.

presente come, più che di dipendenza della seconda dalla prima, si possa parlare di una certa autonomia nella scelta del proprio referente economico e, potremmo dire, culturale delle comunità locali, legata alla capacità di sviluppare attività commerciali tali da allargare i propri scambi anche all'estero e, conseguentemente, rendere possibile l'arrivo di prodotti non direttamente collegati al centro. Malgrado la città "capitale" detenga effettivamente il monopolio di questa attività, valendosi di una consolidata tradizione e dell'ausilio di esperti artigiani attivi nei disparati settori che concorrono alla realizzazione del ricamo – pittori, battiloro, filatori, tintori ed ovviamente i ricamatori o le ricamatrici – il Ponente sarà interessato marginalmente dalla produzione "artistica" genovese dei ricami ed elaborerà scelte del tutto personali, ignorando in questo come in altri settori, quella suddivisione dell'attività tra botteghe artigiane, maestranze conventuali e ricamatrici/ricamatori occasionali, locali od immigrati, che prelude ad esiti altrettanto diversificati a livello stilistico ed iconografico. A Genova l'Arte dei *phrighiatores* viene istituita solo al principio del XVII secolo: la nuova associazione, posta sotto la protezione di San Giacinto, prevede di regolamentarsi attraverso uno statuto di propria emanazione e l'iscrizione all'arte secondo il consueto sistema della immatricolazione, previo apprendistato presso le botteghe dei ricamatori cittadini¹. Rispetto ad analoghe associazioni, sorte con largo anticipo nelle città di Firenze, Napoli, Milano, Palermo, con l'evidente ed immediato scopo di eludere l'influenza delle Arti maggiori cui erano soggette per statuto, i *frejettari* genovesi si sottrassero al giogo dell'arte competente – quella dei pittori – relativamente tardi. Gravava su di loro anche il pesante controllo della potente Arte della Seta che manteneva avidamente il controllo su ogni genere di produzione e smercio relativi alla materia prima di sua competenza. In questo clima di soggezione emotiva oltreché propriamente giuridica, non stupisca l'impossibilità di rintracciare l'identità degli autori dei disegni e degli esecutori dei ricami che sopravvivono nelle collezioni statali e nelle chiese, fatta salva qualche generica attribuzione agli opifici dei monasteri locali. Accanto all'attività professionale laica, perlopiù maschile – come sembrano suggerire sporadiche informazioni rinvenute nei cartulari no-

¹ ASCG, *Padri del Comune*, Atti, filza 64, doc. 44, 26/04/1606.

tarili² – si deve ricordare il contributo dei cenobi femminili e dell'aristocrazia cittadina. Citiamo a titolo d'esempio il monastero genovese dedicato ai Santi Giacomo e Filippo³ che fu sede delle suore dell'ordine domenicano, riconosciute come abili ricamatrici nonché esperte nell'attività sartoriale a vantaggio non solo della struttura che le ospitava ma anche di altri enti ecclesiastici. Attività destinate a perdurare nonostante i travagli dell'epoca rivoluzionaria e napoleonica e a sopravvivere alla definitiva soppressione dell'ordine e distruzione del monastero: le monache presenti a Genova al principio del secolo scorso, nel 1933, confezionarono una pianeta per il parroco di Taggia – cui le sorelle erano legate dalla presenza in quella città dei confratelli domenicani⁴.

Il convento genovese accoglieva le fanciulle dell'aristocrazia cittadina per avviarle alla vita monacale ma anche per erudirle, fra le altre discipline, pure nelle attività pratiche come il ricamo.

A questo punto occorre introdurre un altro elemento di riflessione sulla genesi della produzione dei ricami nell'area di nostra indagine: sembra opportuno riflettere sui veicoli di trasmissione di tecniche e soluzioni stilistiche maturate nel contesto cittadino grazie all'apporto laico e religioso, autoctono ed estero. Un possibile veicolo di trasmissione e, quindi, contaminazione reciproca tra i generi maturati in ambiente monastico e quelli formulati all'interno delle botteghe è implicito nell'insegnamento cui si faceva riferimento poc'anzi: il contributo di ex allieve dei monasteri femminili, impegnate con donazioni dei preziosi tessuti dei propri abiti quanto a dilettarsi del ricamo, anche nella forma del quadretto ex-voto, è ben documentato dalle fonti scritte e da quelle materiali. Alcuni inventari del Ponente mettono in luce questo aspetto della produzione casalinga: nel regesto dei beni di Pietro Ardizzone di Taggia figura «un tellaro per lavorare a punto francese con sua tella lavorata»⁵, mentre nella lista delle «robbe avanzate dalla callega» dei beni di Antonio Gandolfi è citato «un rebusto imperfetto

² G. MORAZZONI, *Ricami genovesi*, Milano 1952.

³ *I paramenti del Monastero dei Santi Giacomo e Filippo*, CD-ROM a cura di C. CAVELLI TRAVERSO, Genova 1991.

⁴ C. CAVELLI TRAVERSO, *Dal tessuto di moda al paramento liturgico. Tessili del monastero dei santi Giacomo e Filippo*, in «Jacquard», 40 (2000), p. 3.

⁵ ASS, *Archivio Notarile*, Notaio M.D. Visconti, n. 31 di Taggia, Filza 380, c. 726, novembre 1694.

di fil d'argento lavorato dalla Sign.ra Paola » Maria, moglie del testatario⁶; nell'inventario dei beni della collegiata di Porto Maurizio, risalente al 1707, compare anche un paramento composto da « Un Peviale, Pianeta, Tonicelle, stole, borsa, e continenza, e mandillo di brocato cremexi lavorato d'oro fatto dalla M.ca Giulia M.a Pagliari »⁷.

Altri centri propulsori dell'attività del ricamo in ambito genovese risultavano essere il santuario della Madonnetta e il convento delle monache Romite, la cui fondatrice, suor Giovanna Maria Battista Solimano, tra fine Seicento ed inizi del Settecento realizzò un piviale in raso bianco ricamato con motivi floreali per la chiesa di Santa Maria della Castagna a Genova Quarto⁸.

A Savona erano attive le monache carmelitane di Santa Teresa e dello Spirito Santo che pare abbiano confezionato parati per la cattedrale della città, dedicata a Santa Maria Assunta. Celebrato dalle cronache locali è fra' Angelico agostiniano, fratello del più noto fra' M. Agostino Bianco il quale, tra la fine del Cinquecento e gli inizi del secolo successivo, qui realizzava manufatti degni della migliore committenza romana⁹.

Sempre a Savona si deve segnalare la presenza del Santuario di Nostra Signora di Misericordia al quale si rivolgeva la devozione locale unitamente a quella di potenti famiglie nobili genovesi – basti pensare ai Doria e agli Spinola – riconosciute estimatrici e committenti, fra le altre cose, anche di pregevoli tessuti. Frequenti, per il tramite dei commercianti locali o di personaggi di spicco, erano le occasioni di contaminazioni stilistiche e di gusto grazie alla diffusione in ambito locale di produzioni estere, provenienti anche dai centri culturali e manifatturieri più aggiornati del settore tessile e del ricamo.

All'Esposizione fatta a Genova nel settembre del 1846 figuravano numerosi partecipanti iscritti alla « Classe quarta - Pizzi, Ricami, Ma-

⁶ ASI, *Antica comunità di Porto Maurizio*, Filza 456, Inventari della calega dei beni di Antonio Gandolfo, Lista delle robe invendute, 25/04/1662.

⁷ ASI, *Archivio Notarile*, Notaio B. Gazo, n. 280 di porto Maurizio, Filza 340, c. 409, 20/12/1707.

⁸ C. CAVELLI TRAVERSO, *Dal tessuto di moda* cit., p. 3.

⁹ *Ibidem*.

glie ecc.»: nel catalogo redatto l'anno successivo si afferma che erano ancora attivi in città otto negozianti e fabbricanti che rifornivano di tessuti e disegni le ricamatrici. Una menzione particolare, tra gli altri, spettava ad alcuni istituti religiosi – le Fieschine, le Monache dette Crocifisse – ed anche all'albergo dei Poveri ed alle Sordo-Mute.

Dalla lettura del medesimo catalogo apprendiamo che Sampierdarena era un centro assai vivace nella produzione di ricami: l'attività era svolta capillarmente a domicilio oltre che da dodici maestri e da dieci negozianti che dirigevano la manodopera artigiana.

«I ricami che si eseguono consistono in cuffie, fazzoletti, vesti, mantiglie, colletti d'ogni denominazione in bianco col cotone, anche alcune in oro e argento per abiti di gala, per chiesa, mussole, e tulli di cotone, su battiste, sui tulli neri di seta, e si imitano con facilità e ottima esecuzione ogni nuovo lavoro, punto o disegno estero»¹⁰.

Venendo ora ad indagare la situazione del Ponente, non si dovrà tacere un altro interessante elemento di trasmissione delle tecniche e dei soggetti connessi al ricamo. Taluni cenobi, sia maschili sia femminili, devono la propria nascita ad una "filiazione" da un monastero già esistente: è il caso del convento dei domenicani di Taggia o del monastero della Santissima Annunziata delle Monache Turchine fondato a San Remo nel 1639 ad opera di Suor Maria Centurione, priora, e di suor Maria Geronima Spinola, vice priora, venute nella città dall'omonimo monastero di Genova allo scopo di sovrintendere alla nuova fondazione, «per istruire e incamminare» le venti giovani aspiranti alla clausura¹¹. Le Turchine sono nominate anche nei registri delle delibere comunali di San Remo, in data 26 aprile 1669, per la confezione di un paramento in seta bianca realizzato per la cappella di San Sebastiano, futura sede della confraternita di Nostra Signora dei Sette Dolori¹².

A San Remo risultano presenti anche le monache di San Francesco di Sales, fondate da Simona Aurora nel 1664, con approvazione

¹⁰ M.G. CANALE, *Storia dell'esposizione dei prodotti e delle manifatture nazionali fatta in Genova nel settembre del 1846*, Genova 1847, p. 95.

¹¹ ADA, Biblioteca capitolare, *Sacro e Vago Giardinello, succinto riepilogo delle Raggioni delle Chiese, e Diocesi d'Albenga, cominciato da Pier Francesco Costa Vescovo d'Albenga dell'anno 1624*, manoscritto del XVII secolo, p. 551.

¹² ASS, Serie I, scat. 56, Volume delle delibere comunali n. 80, pp. 1, 15, 25.

del Senato¹³ e le monache di Santa Brigida, ritiratesi a Porto Maurizio intorno agli inizi del 1600¹⁴.

Intorno al 1666 quattro monache provenienti da Nizza si erano insediate nella casa vicino alla chiesa di San Giuseppe, a San Remo, di proprietà delle Monache Turchine.

Il dato interessante è che le Monache Francesi – come vengono in seguito individuate nella fonte – sono l'unico cenobio femminile ad essere citato in merito alla confezione di un paramento ricamato, realizzato per la Compagnia del Corpus Domini eretta sull'altare maggiore della Cattedrale di San Siro, così descritto in data 5 giugno 1681: «un piviale con due Tunixelle è Pianeta di tela d'argento lavorate alla Guida ... nel piviale S. Siro e Romolo» e tuttora esistente¹⁵.

Altro caso di filiazione monasterile, interessante proprio nel settore del ricamo, è la fondazione del convento di Santa Caterina a Taggia, costruito nel 1706 grazie al lascito devoluto circa un secolo prima da G.B. Reghezza, il quale aveva ospitato le monache domenicane di clausura che, grazie all'interessamento del vescovo di Albenga, Giorgio Spinola, arrivarono dal convento di Santa Margherita di Chieri.

La superiora, Suor Angelica Caterina dei conti Bovera di Torino, vi istituì una scuola di lettere e di ricamo, frequentata dalle ragazze della città, senza distinzione di censo. Proprio grazie al servizio educativo fornito dall'istituzione religiosa questa evitò di essere soppressa in forza dei decreti francesi, come invece accadde ad altri cenobi, per esempio quello delle suore carmelitane della Visitazione, che si rifugiarono nel convento di Santa Caterina, accogliendo la nuova regola¹⁶.

Non dimentichiamo che la città di Chieri rivendica la paternità del cosiddetto «ricamo bandera», utilizzato a partire dal XV secolo per il decoro degli omonimi tessuti¹⁷.

¹³ ASS, Serie I, scat. 2, filza 2, in data 11/01/1664; *Ibidem*, scat. 3, filza 3, in data 7/10/1665.

¹⁴ BUG, *Fondo Manoscritti*, segn. C IV 14, carta 213.

¹⁵ *Il Manoscritto Borea. Cronache di Sanremo e della Liguria Occidentale*, Bordighera, 1970, p. 104.

¹⁶ B. BOERI, *Taggia e la sua podesteria: le relazioni con Genova, Arma, Bussana e Riva*, Pinerolo 1986, I, pp. 134-147; II, pp. 109 e 119.

¹⁷ Il «ricamo Bandera a Chieri», a cura di Associazione Amici del Ricamo Bandera, in rete all'indirizzo <http://www.fondazionetessilchieri.com>

È pure documentata attività di altri conventi femminili, seppur circoscritta ad opere sartoriali o di manutenzione dei paramenti, senza che sia menzionata una specifica manifattura del ricamo, come nel caso precedente. Un altro fattore determinante l'ibridismo della produzione ligure è la presenza a Genova di ricamatori stranieri: i rogiti notarili del XVI secolo, periodo nel quale comincia la fioritura locale del ricamo, conservano utili indicazioni sulla nazionalità di molti artigiani del settore: il milanese Gio Antonio di Bara o Baratti, impegnato nella realizzazione di paliotti per la cattedrale di San Lorenzo e di un piviale per la chiesa di San Domenico; Nicolò da Carpi possedeva una bottega di maestro dell'ago in contrada De Mari. Attivi erano anche i ricamatori bolognesi Della Rota e Aurelio di Novara¹⁸. La committenza nobiliare assicurava poi la presenza di illustri pittori italiani o stranieri dediti alla realizzazione dei cartoni: è noto come Andrea Doria avesse commissionato alcuni cartoni a Perin del Vaga. Appare dunque evidente che i ricami fossero un campo di alta specializzazione, appannaggio di ricamatori/trici straniere – come le monache francesi – o delle botteghe italiane, non solo genovesi.

Il ricamo a riporto decorativo

Analizziamo ora in maniera specifica l'oggetto di questo contributo. La tecnica del ricamo a riporto consisteva essenzialmente nel realizzare elementi decorativi figurati o vegetali ritagliando brani di tessuti diversi tra loro per intreccio e colore, da giustapporre per formare un disegno predefinito sulla superficie di un paramento.

Occorre quindi aver ben presente la distinzione tra ricami "riportati" – ossia prelevati dal fondo del tessuto originario per essere trasferiti ad uno nuovo – e ricami propriamente "a riporto", termine con il quale si intende il prelievo e la successiva applicazione su supporto tessile non del ricamo eseguito su un precedente supporto, ma delle singole componenti della figurazione.

A tal proposito è utile chiarire che la tecnica illustrata dal De Saint-Aubin, nel suo trattato, composto attorno al 1770 circa, nel capitolo «De la Broderie en rapport» appare simile alla tecnica genovese ma il ricamatore francese parla del ricamo «en rapport» nel senso di un

¹⁸ G. MORAZZONI, *Ricami genovesi* cit.

ricamo concepito per parti, in cui i pezzi vengono rapportati gli uni agli altri in una fase successiva, tecnica che consentiva una maggior celerità nell'esecuzione e, soprattutto, la possibilità di vendere ai propri clienti soggetti già pronti da assemblare secondo le loro esigenze¹⁹. Una tecnica ormai consolidata che comporta l'acquisizione di una manualità e di una suddivisione del lavoro già anticipata dal più antico «Libro dell'Arte» di Cennino Cennini. Il pittore padovano, al capitolo CLXVI, consiglia ai pittori che devono occuparsi di «lavorare in velluti o disegnare per ricamatori», di non procedere direttamente sul tessuto di fondo bensì di «lavorare ogni cosa in zendado bianco (un tessuto leggero), tagliato fuori le figure o altro ... e falle fermare a' ricamatori sul tuo tessuto»²⁰.

Ricami a riporto venivano eseguiti anche in Toscana: oltre ai teli conservati presso il Museo del Tessuto di Prato, citiamo un dossale della cattedrale di Enna, della seconda metà del XVI, attribuito a manifattura toscana, affine al tipo di ricamo a riporto eseguito a Genova²¹.

Lungi dall'essere una tecnica di comodo, sintomo di quella generale decadenza delle arti con la quale la storiografia di matrice vasariana ha etichettato la produzione del periodo post-rinascimentale, viziando anche il giudizio sulle arti applicate, a Genova, il ricamo a riporto occupa un ruolo comprimario alla tecnica del ricamo ad ago, tanto che la sua fortuna si protrarrà sino al XIX secolo²².

Accanto agli eclatanti esempi di «ago-pittura» offerti dalle realizzazioni dei cartoni di Perin del Vaga per il parato donato dalla famiglia Doria alla Cattedrale di San Lorenzo a Genova e dall'esecuzione dei disegni di Domenico Piola per alcuni paliotti ed il letto della villa Faraggiana ad Albisola Marina, che trovano una ideale continua-

¹⁹ C.G. DE SAINT-AUBIN, *Art du Brodeur*, Paris 1770, pp. 16-17, cap. «De la Broderie en Rapport». Biblioteca Braidense di Milano, segn. BB XII 2.

²⁰ C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. BRUNELLO, Vicenza, 1982, p. 175.

²¹ G. CANTELLI, *Magnificenza nell'arte tessile della Sicilia centro-meridionale*, Catania 2000, p. 584.

²² M. CATALDI GALLO, *Tessuti Genovesi del Seicento Nuove prospettive di ricerca*, Genova 1994, p. 36: la studiosa ricorda che a Genova ancora viene praticata questa tecnica dalla signora A.M. Brighenti Ratto, ultima discendente di una famiglia di artisti specializzati in questo tipo di ricami che operavano sin dalla seconda metà dell'800.

zione nella copiosa e costante produzione di ricami a soggetto floreale, concepiti perlopiù in ambito monastico²³, il ricamo a riporto conquista proprie caratteristiche distintive ed autonomia, distinguendosi per la ricerca formale adottata negli accostamenti cromatici e la dialettica che tali costruzioni riescono ad instaurare con l'ambiente circostante.

La dignità riconosciuta a questo genere è testimoniata dalla sua diffusione nel campo dell'arredamento ove rivaleggia con il celebrato damasco: dapprima relegato alla sola funzione decorativa in tendaggi, cortine, tornaletto e portiere, a partire dalla fine del XVI secolo, il ricamo a riporto espande il proprio ambito di applicazione anche alla tappezzeria di sedili e poltrone, come quelle conservate nel Palazzo Durazzo Pallavicino (ora Cattaneo Adorno) e nell'Albergo dei Poveri a Genova, nonché alle portiere dei palazzi nobiliari come quella della famiglia Spinola, tuttora conservata alla galleria Nazionale di Palazzo Spinola²⁴.

Si tratta di ricami che propongono motivi ornamentali affini a quelli impiegati nella decorazione da altri settori della produzione artistica: foglie d'acanto che si snodano e ritorcono in robusti girali e variopinte infiorescenze alle quali, occasionalmente, si intrecciano curiose presenze animali, trattate con gusto calligrafico piuttosto che figurativo.

La struttura del ricamo è eseguita accostando frammenti di tessuto, in genere raso, teletta d'oro e velluto piano unito nelle gradazioni giallo, blu, verde, bianco e cremisi, profilati con cordoncino colorato allo scopo di assicurare al fondo la composizione e, al tempo stesso, di costruirne il rilievo, di cui il tessuto è privo, per conferire uniformità al disegno e distanziare il ricamo dal fondo.

In questa prima fase, collocabile intorno alla seconda metà del XVI secolo, il ricamo a riporto conosce una genesi ed uno sviluppo del tutto autonomo rispetto al ricamo vero e proprio: la tecnica, caratterizzata dalla policromia e dall'impiego di superfici piane, sagomate e accostate le une alle altre a formare il decoro, appare più vicina al

²³ M. CATALDI GALLO, *Uniformità di decori e armonia di colori: i tessili nell'arredo seicentesco*, in *Genova nell'età barocca*, catalogo della mostra, Bologna 1992.

²⁴ M. CATALDI GALLO, *Tessuti genovesi* cit., III, p. 36.

commesso in pietre dure o alla tarsia lignea, che non al ricamo ad ago cui sino ad oggi è stato ricondotto.

Solo in un secondo momento la concomitanza tra crisi del ricamo e l'applicazione del ricamo a riporto anche al genere figurato porterà ad un effettivo avvicinamento e commistione tra le due tecniche. Il ricamo a riporto, dunque, esordisce essenzialmente nel campo della decorazione più che della rappresentazione figurativa, così come testimoniano una serie di frammenti, in parte conservati presso collezioni private. Un paramento che appartiene alla chiesa di Cristo Re e Nostra Signora Assunta, a Masone, in provincia di Genova ed un conopeo conservato presso la chiesa di Nostra Signora del Vastato²⁵, databili tra la fine del XVI secolo e la seconda metà del secolo seguente. Particolarmente interessante risulta anche la soluzione adottata nel cappuccio del piviale del paramento: mentre la veste in velluto tagliato unito color cremesi accoglie la decorazione a volute di racemi vegetali, realizzata da inserti di velluto analogo a questo su fondo gros de Tours avorio, nel cappuccio colori e materiali si invertono (fondo in velluto cremesi, opera in gros avorio), dando luogo ad una doppia possibilità di lettura della decorazione, degna di rivaleggiare con le migliori soluzioni compositive apparse sui damaschi coevi.

Rispetto agli altri paramenti, il conopeo, databile al terzo quarto del Seicento, risente del clima di soggezione nei confronti del ricamo ad ago. Esso è condotto con una tecnica mista che ritroveremo nei coevi ricami a riporto figurati: alcune sezioni del tessuto componente il ricamo sono operate con fili di seta policromi, stesi per lo più a punto raso, in modo tale da creare opportuni passaggi chiaroscurali per rafforzare il modesto rilievo offerto alla composizione dai profili in cordoncino.

Il patrimonio tessile delle Diocesi di Ventimiglia-San Remo e di Albenga-Imperia fin ora indagato non ha rivelato alcun paramento simile ai precedenti. Un timido accenno alla tecnica è riscontrabile nelle croci apposte su manipoli e stole realizzate con frammenti di raso policromo, assicurate al tessuto di fondo per mezzo di punti e cordoncino lungo i profili e in un paramento della parrocchiale di Mon-

²⁵ M. CATALDI GALLO, *Tessuti genovesi* cit., schede nn. 262, 273, 274, 374-377 e 384-387.

tegrazie, databile tra seconda metà del XVII secolo e primo quarto del XVIII, realizzato in velluto rosso con decoro a grandi racemi vegetali e fiori di ispirazione fantastica, ottenuti giustapponendo brani di tetta oro profilati da cordoncino.

La tecnica del riporto, superata questa fase ibrida in cui, evolvendosi in seno al processo di degenerazione dell'“ago-pittura” in pittura su stoffa vera e propria, ne accoglieva alcuni elementi e suggestioni, una volta trasformatasi in genere autonomo sarà in grado di combinarsi a questa e ad altre tipologie in maniera meno forzosa e più selettiva, con esiti di sorprendente realismo.

Ricamo a riporto figurato

Tra i tessuti conservati nelle chiese del Ponente ligure si trova un gruppo di sette paramenti che recano l'effigie di un santo realizzata con la tecnica del ricamo a riporto: vesti ed incarnati sono ottenuti con l'ausilio di frammenti di tessuto, scelti nella opportuna gamma di colori ed intrecci (per lo più raso e gros de Tours), profilati con cordoncini lungo i contorni della sagoma.

Rispetto al procedimento di base – che, come abbiamo detto, serviva soprattutto per realizzare elementi ornamentali – si registra una significativa novità: l'uso del ritocco a pennello e del ricamo vero e proprio.

Di fronte alla necessità di dare rilievo alle forme piane, disposte le une accanto alle altre, il ricamatore aveva adottato una soluzione pittorica insita nella stessa tecnica: un'adeguata giustapposizione di masse differenti di colore crea uno stacco di piani, sufficiente ad interrompere la monotonia e a suggerire l'idea del volume.

Il problema si pone a maggior ragione quando occorre simulare i volumi dell'anatomia umana e dei gonfi panneggi delle vesti, nell'intento di rendere verosimile tale rappresentazione.

Poiché il ricamo ad ago aveva brillantemente affrontato la questione con adeguati accorgimenti (ad esempio, il raggruppamento dei filati metallici nella tecnica dell'*or nuè*, la stesura di fili di lino o altra sorta di imbottitura a sostegno del ricamo, etc.), invalidati progressivamente dalla crisi tecnica ed inventiva sopravvenuta nel periodo di cui ci stiamo occupando, logica conseguenza fu quella di adottarne gli

esiti finali – positivi o negativi che fossero: se la tecnica ad ago, con la quale tradizionalmente venivano realizzati anche gli elementi figurati, lasciava il passo alla pittura tanto più erano autorizzati a valersene i ricamatori che intendevano condurre il lavoro col metodo del riporto.

L'ibridismo rilevato nei ricami decorativi si rivela anche in questo primo approccio al campo figurativo: dapprima gli incarnati ed i dettagli anatomici sono risolti con il solo ausilio di qualche punto steso sul raso di colore naturale. Gradatamente l'impiego del ricamo si concentra sulle capigliature, sui velli ed altri minimi dettagli lasciando ai ritocchi ad acquerello il compito di tradurre concretamente i particolari ed il volume delle masse.

Come il ricamo ad ago aveva ceduto all'utilizzo del tessuto in talune parti del disegno (cappelli, aureole ...) così il ricamo a riporto ne accoglie le proposte formali a cominciare dai volti ove disegno preparatorio e supporto tessile ne restituiscono le fattezze.

Non è un caso che il passaggio dalla tecnica ad ago a quella a riporto – ed in seguito alla pittura – abbia inizio dagli incarnati: nell'economia della suddivisione del lavoro all'interno delle botteghe dei ricamatori è documentata l'attività di taluni specializzati nell'esecuzione dei volti. Persino a livello internazionale si riconosceva ai ricamatori di Malines la superiorità in questo genere di attività, fattore che ne determinava una remunerazione superiore²⁶.

Appare interessante che anche in altre regioni italiane il fenomeno di una più rapida esecuzione abbia portato ad esiti singolari: è il caso della Sicilia, dove attorno alla seconda metà del XVIII secolo, si arriva addirittura all'inserimento delle figure in serigrafia, ritoccate a pennello ed ago, come per le effigi liguri²⁷.

Le immagini di santi da noi analizzate mostrano questa fase spuria in cui la tecnica del riporto coniuga prerogative di discipline differenti: il chiaroscuro condotto ad acquerello mutuato dalla pittura, il punto spaccato impiegato nella definizione di capelli e barbe tradizionalmente impiegato dal ricamo ad ago, il commesso di tessuti desunto dalla primitiva tecnica del ricamo a riporto con soggetto di ispirazione vegetale.

²⁶ E. D'AMICO, *Il piviale di Sisto IV a Palermo*, Palermo 1998, p. 91.

²⁷ G. CANTELLI, *Magnificenza nell'arte tessile* cit., p. 767.

Il gruppo di sette parati che ci apprestiamo ad analizzare si compone di due sottogruppi, in ragione del livello qualitativo raggiunto nella tecnica: ad un grado superiore, per esecuzione e impostazione formale collochiamo il paramento con la Madonna di Misericordia, conservato nel convento dei padri Domenicani di Taggia e il drappo funebre della confraternita di Santa Caterina di Ceriana. Il ricamo presente sul telo in lampasso dei Domenicani è databile al primo quarto del Seicento ed ascrivibile all'area lombarda: il paramento, cm.133 x 58 (ricamo cm. 57,5 x 52,5) decorato con vasi di spighe, ospita l'effigie della Madonna di Misericordia nella classica iconografia col manto allargato, sorretto da due putti ai lati, sotto il quale trovano rifugio i santi domenicani, notabili e, forse, i committenti dell'opera, inginocchiati su di una zolla erbosa. La parte figurata è realizzata su fondo in raso da cinque colore avorio, dipinto e fissato a cucito su vari strati di carta manoscritta. Il fondo è stato operato ad ago (punti lanciato, erba, piatto e affondato) utilizzando filati in seta nei colori rosso, verde, avana, argento filato, argento dorato lamellare e filato su anima di seta gialla oltre a spiralette e paillettes in argento dorato. La parte inferiore – relativa al supporto erboso – è stata eseguita su fondo in teletta d'argento nei colori verde, rosa, avorio e giallo con argento dorato filato su seta gialla, punti erba e lanciato, campanule in teletta d'argento avorio dipinta²⁸. Il lampasso ed il ricamo trovano ampio riscontro nella produzione lombarda del primo quarto del Seicento: in particolare il tessuto di fondo può essere accostato a quello di una pianeta della chiesa di Santo Stefano di Corconio (Novara) e ad un baldacchino, anch'esso con ricamo applicato, della chiesa di Sant'Antonio di Quarna (Verbania)²⁹ i quali presentano il medesimo impianto compositivo a maglie con all'interno un'anfora dalla quale fuoriescono spighe, tulipani e fiordalisi. Il ricamo mostra stringenti affinità con ricami eseguiti con tecnica affine, ricondotti sempre al medesimo ambito³⁰. Il ricamo, nelle vesti, è prevalentemente condotto ad ago con la tecnica dell'or

²⁸ Non essendo stata concessa l'autorizzazione a visionare l'oggetto, abbiamo tratto la scheda tecnica qui riportata da: *Seta a Genova 1491-1991*, catalogo della mostra, Genova 1991, pp. 138-139.

²⁹ *I tessuti nell'età di Carlo Bascapè Vescovo di Novara (1593-1615)*, a cura di P. VENTUROLI, Novara 1994, pp. 327 e 331.

³⁰ *Ibidem*, p. 97 e schede nn. 11, 14, 23, 24, 28, 43, 57, 58, 78, 79.

nuè sebbene alcuni dettagli dell'abbigliamento – ad esempio l'interno della corona dell'orante a destra della Madonna – sono palesemente realizzati con micro inserzioni di tessuto. I volti sono dipinti sulla stoffa, senza più alcuna mediazione del ricamo.

A proposito di questo lavoro si deve notare che si tratta di un prodotto di manifattura lombarda, come attesta il confronto con ricami figurati coevi realizzati con la tecnica mista qui evidenziata. Particolarmente vicini dal punto di vista stilistico appaiono la resa dei volti e il tipo di sostegno offerto alle figure: una zolla erbosa definita da un piccolo steccato o delimitata da piccole fioriere rettangolari. Rapporti con la Lombardia sono attestati dalla cronaca conventuale: il fondatore del monastero, fra' Cristoforo, era di origine milanese, fatto che influenzò direttamente la struttura architettonica (più vicina ai cenobi domenicani lombardi che non ai corrispettivi liguri) oltre ad orientare la committenza locale verso artisti di cultura nordica. Oltre ciò persistevano i contatti tra questa e le altre comunità domenicane, specie lombarde, che fruttarono ad essa l'incameramento di preziose suppellettili e manoscritti³¹.

La seconda immagine è presente sopra ad un drappo in velluto nero della confraternita di Santa Caterina di Ceriana e raffigura Santa Marta, Santa Caterina e Santa Maria Maddalena. Si tratta di un apparato per la liturgia funebre che veniva posto sopra la cassa del defunto: il tessuto risale alla fine dell'Ottocento (come testimoniato anche dalla data 1893, ricamata sul retro), frutto di un doveroso restauro del supporto dovuto al frequente utilizzo del drappo, reiterato per diversi secoli ed oggi utilizzato solo su richiesta dei consociati. Infatti il ricamo con le tre sante – le stesse che figurano nella pala cinquecentesca di Francesco Brea, conservata nella parrocchiale ma appartenente all'Oratorio – pare risalire ad epoca anteriore (XVII secolo) ed è eseguito con la tecnica del ricamo a riporto, un metodo che oltre ad essere più semplice del ricamo vero e proprio consentiva di "esportare" la figura di parato in parato, ogni volta che l'usura o l'aggiornamento alla moda corrente ne rendeva necessaria la sostituzione. Il punto prevalentemente impiegato è il punto steso ed anche in questo caso le immagini vengono ritoccate a pennello negli incarnati.

³¹ N. CALVINI, *La cronaca del Calvi. Il convento dei P.P. Predicatori Domenicani e la città di Taggia dal 1460 al 1623*, Sanremo 1982.

Figure di santi realizzate prevalentemente con la tecnica a riporto, ma con esiti qualitativi nettamente inferiori alle precedenti, si trovano su alcuni paramenti delle chiese di Triora, nella diocesi di Ventimiglia-San Remo e nelle chiese di Riva Faraldi e Diano Arentino, appartenenti alla diocesi di Albenga.

La parrocchiale di Triora conserva un paramento, parte realizzato in damasco classico parte in damasco bicolore giallo e rosso, dal motivo minuto assai noto e diffuso non solo in Liguria, la cui pianeta accoglie sul tergo l'immagine di due angeli adoranti il Santissimo Sacramento riposto nell'ostensorio. La particola, finta dal cerchio di raso bianco nella teca, è a propria volta ricamata maldestramente a riprodurre Cristo crocefisso con la Madonna e Maria Maddalena (?) ai lati della croce. Arti inferiori, mani e volti sono realizzati con il consueto raso color naturale, ombreggiato ad acquerello per meglio definire gli incarnati piuttosto che le masse dei corpi, nonostante vi sia una certa attenzione per la resa dei particolari, evidente nel tentativo, seppur grossolano, di riprodurre persino le unghie delle dita dei piedi dei due angeli. Ulteriori dettagli anatomici sono resi ad ago, profilando con filo marrone i contorni di dita, naso ed occhi e con filo rosso bocche ed orecchie.

L'effetto appare nel complesso modesto (le ali degli angeli sono piuttosto banali dal punto di vista formale) se non fosse per il tocco di originalità nella scelta del tessuto che compone le vesti e l'ostensorio: un raso color oro che sembra essere stato punzonato con uno strumento adatto ad imprimere il metallo, qui impiegato per riprodurre i motivi minuti, tipici dei tessuti della prima metà del XVII secolo oppure per suggerire una effettiva presenza dell'oro nella veste, tenue ricordo della perduta tecnica ad ago.

Sempre a Triora, nell'Oratorio di San Giovanni Battista, è conservato un gruppo di ricami raffiguranti il santo eponimo della chiesa – tre eseguiti a riporto e uno ad ago, prevalentemente a punto raso – interessanti sia dal punto di vista iconografico (propongono varianti della raffigurazione del Precursore) sia dal punto di vista di cui ci occupiamo, mostrando come entrambe le tecniche continuino a convivere, alle soglie del XVIII secolo.

Il ricamo eseguito ad ago campeggia sul postergale di un tronetto utilizzato per esporre la reliquia del santo, durante la processione a lui

dedicata dall'omonima confraternita. Il Battista avanza sulle rive del fiume (appena apprezzabile per via del filo sbiadito) le cui acque trapassano sulla superficie brulla dell'alveo (effetto dato dal repentino variare delle gradazioni cromatiche utilizzate), la destra alzata, reggendo con la mano sinistra il bastone con il cartiglio. Lo sguardo è rivolto a destra verso un virgulto nascente da un giovane ramo di vite – evidente simbolo cristologico. In secondo piano, semi nascosto dal manto ampio e rigonfio, si trova l'Agnello mistico. Le figure appoggiano sul terreno fiorito, che invece di servire da mero supporto – come nei ricami a riporto di cui parleremo – si dilata sul fondo, seguendo l'espandersi delle acque del fiume, cercando di adattarsi alle volute della struttura lignea.

Nel suddetto oratorio esistono due pianete che recano sul tergo la stessa immagine del Battista. La pianeta in lampasso bianco a motivi floreali (sec. XVIII) conserva l'immagine del santo nelle migliori condizioni, essendo ancora evidenti le «adombrature» eseguite ad acquerello sia nel pannello dell'ampia veste rossa sia nelle giunture degli arti e delle mani.

Le aureole del santo e dell'agnello mistico sono realizzate in gros de Tours laminato color oro, profilate da cordoncino d'oro; gli incarnati in raso color avorio sono ritoccati con acquerello rosa, mentre i dettagli anatomici sono realizzati ad ago, con ombreggiature ad acquerello nero; le vesti sono in raso rosso e marrone, ombreggiate e profilate a cordoncino. Il ricamo a punto nodini definisce barba, capelli e lanugine della veste nonché del vello dell'animale il cui volto è realizzato in raso dipinto. Il raso viene impiegato anche nella base d'appoggio alle figure.

La pianeta in taffetas bianco liserè broccato condivide con la precedente non solo la postura del santo, ma anche la tecnica con la quale è resa l'effigie, con minime differenze. Risulta tuttavia meno leggibile a causa della consunzione dei filati.

Entrambi i ricami rispettano la tecnica del ricamo a riporto sopra descritta: sotto l'immagine della pianeta in lampasso si trova della carta scritta con una grafia di tipo settecentesco, accorgimento che l'ha preservata meglio della seconda immagine, le cui abrasioni lasciano trasparire direttamente il sottostante tessuto della pianeta.

Affine alle precedenti è il terzo ricamo a riporto, apposto su di un telo realizzato con il medesimo lampasso della prima pianeta analizzata. Il santo è ritratto in una posa differente; benché le vesti appaiano più convincenti grazie all'ombreggiatura ad acquerello ed all'impiego del ricamo nella definizione delle pieghe dell'abito. Il vello indossato dal Precursore è imitato con il punto nodini mentre barba e capelli adottano la soluzione del punto spaccato. L'incarnato è rilevato dal chiaroscuro ad acquerello sul raso avorio, ove il filo di seta marrone costruisce le masse muscolari degli arti e del torace. Nel volto, lo stesso filato sottolinea gli zigomi e profila gli occhi. Il capo è incorniciato da una aureola in raso giallo. L'agnello acquista volume grazie alla medesima combinazione di ombreggiature e ricamo. La figura benché abbia fattezze piuttosto grossolane ha una certa rilevanza grazie all'accurata realizzazione.

Esiti analoghi si riscontrano nei ricami a riporto raffiguranti San Antonio, apposto su di una pianeta della parrocchiale di Diano Arenino, e San Lorenzo, effigiato su di una pianeta della parrocchiale di Riva Faraldi.

Ulteriori esempi in ambito ligure si trovano nella Chiesa di Sant'Andrea di Levanto³², che conserva un cappuccio di piviale in damasco rosso sul quale è presente la figura del Santo eponimo, e nella Chiesa di San Giovanni Battista di Chiavari, nella quale è conservato un cappuccio di piviale con il ricamo raffigurante la decollazione del Battista³³.

³² *Le arti a Levanto nel XV e XVI secolo*, catalogo della mostra, a cura di P. DONATI, Milano 1993, p. 129, scheda n. 39: secondo Donata Devoti il ricamo «È realizzato secondo la tecnica, entrata in uso dalla metà circa del Cinquecento, detta ad applicazione ... sono stati usati un cannettato bianco laminato in oro per la figura del santo e uno giallo per la croce. Tutta la figura è stata poi definita a pittura e, a sottolineare maggiormente le pieghe dei panneggi, è stato applicato un doppio cordoncino in oro ... il cartone sembra fornito da un'artista di cultura fiorentina di metà Cinquecento».

³³ *Arte e lusso della seta a Genova dal '500 al '700*, catalogo della mostra a cura di M. CATALDI GALLO (Genova), Torino 2000, p. 215, scheda n. 17: il ricamo, datato alla prima metà del Seicento, «è eseguito per applicazione, assemblando parti in raso ombreggiato ad acquerello e parti in raso in cui il trattamento pittorico è simulato, mediante l'applicazione di fili dorati e cordoncino dorato, con una tecnica che riprende semplificando quella dell'*or nuè*» (scheda a cura di Massimo Bartoletti e Marzia Cataldi Gallo).

Le immagini sinora indagate ci consentono di formulare un'altra considerazione relativa all'origine di questo tipo di ricami figurati. Così come la tecnica con la quale sono realizzate è debitrice ad altre discipline, anche la loro presenza sui paramenti liturgici mostra affinità con la pratica di "siglare" oggetti di rappresentanza con uno stemma o comunque con un segno riconoscibile: i santi così rappresentati divengono "insegne" delle confraternite o compagnie d'altare che commissionavano questo genere di addobbi per i loro oratori o per gli altari sui quali venivano erette. Trattando di confraternite, riteniamo utile istituire un parallelo tra i ricami figurati ed un originale produzione sorta in funzione delle spettacolari celebrazioni delle Quarantore e delle sacre rappresentazioni: i cartelami. Si tratta di sagome di cartone o legno sulle quali venivano dipinti personaggi e simboli della Passione per allestire il Santo Sepolcro durante il periodo pasquale o corredare la messa in scena della « Calata dalla croce » il Venerdì Santo, pratica assai diffusa in Liguria³⁴. Un esempio calzante è costituito dal cartelame che raffigura il sudario con impresso il Volto di Cristo, proveniente dall'Oratorio di Nostra Signora dei Sette Dolori di San Remo, nella quale officiava la confraternita di San Sebastiano. Esso trova un preciso riscontro nel medesimo soggetto realizzato con la tecnica "a riporto" sul drappo in velluto tagliato unito nero, che riveste il catafalco sul quale era depresso il Cristo ligneo della Chiesa parrocchiale di Gavenola, in Valle Arroscia, durante le celebrazioni del Venerdì Santo³⁵.

Il carattere "effimero" ma fortemente rappresentativo di questa produzione ci è testimoniato da una singolare vicenda accaduta intorno agli inizi del Seicento nella parrocchiale di Ceriana, un brano di storia locale che però sottolinea efficacemente la diffusione dei ricami a riporto figurati e l'importanza attribuita loro come segni distintivi di un'autorità e dei privilegi ad essa connessi.

L'altare maggiore della Chiesa, per le solennità del giorno di Pasqua, era stato addobbato con un « paramento – di damasco – bianco con le frangie d'oro con tre figure cioè quella di Christo resuscitato in

³⁴ A. SISTA, *Apparati effimeri della settimana santa nel ponente ligure*, in « La Casana », XLII/1 (2000).

³⁵ *Gavenola e il Signor Vannenes. Un episodio del '700 in valle Arroscia*, a cura di F. BOGGERO, Bordighera 1995.

mezzo, e le altre due St. Cattarina e St. Marta». La mattina successiva, uno dei testimoni interrogati sulla manomissione del paliotto afferma di aver visto queste immagini:

« distachate da d.o paramento [...] di poi [...] sopra l'altare del Corpus Domini di novo attaccate a detto paramento e poi levate e imbrattate [...] con il paramento machiato [...] e dette immagini sono state [...] strepate per forza e questo ha dato gran scandalo ».

Le testimonianze raccolte porteranno ad accusare del misfatto due membri della Compagnia del Corpus Domini³⁶.

La malcelata rivalità della compagnia eretta sull'altare maggiore nei confronti delle altre confraternite di Ceriana – in particolare quelle di Santa Caterina e Santa Marta – aveva trovato occasione di alimentarsi a causa di quello che oggi definiremmo un “incidente diplomatico”: le effigi delle confraternite rivali erano state apposte sul paliotto dell'altare maggiore, la cui cura e dotazione spettava proprio al Corpus Domini, in una delle ricorrenze liturgiche che avrebbero dovuto consacrarla unica protagonista. Lo scandaloso gesto, benché al limite del blasfemo, riconquistava alla Compagnia la propria supremazia all'interno del paese.

³⁶ ADA, Ceriana, Faldone 90, 1614. Sulle confraternite si legga A. DE PASQUALE - A. GIACOBBE, *Edifici religiosi a Ceriana*, Imperia 1994.

INDICE

Studi

MARIO ASCHERI, <i>I conti di Ventimiglia e le origini del Comune di Ventimiglia</i>	5
FEDERICA NATTA, <i>Per un'iconografia infernale del Ponente ligure alla fine del Quattrocento</i>	25
SIMONA CIURLO, <i>Rocchetta Nervina nel XVI secolo. Studio della società e delle sue istituzioni attraverso gli statuti comunali</i>	85
BEATRICE PALMERO, <i>I Doria di Dolceacqua e la valle Nervia. Il radicamento territoriale di un'antica signoria (1550-1715)</i>	111
FRANCK VIGLIANI, <i>Genealogia dei Doria di Dolceacqua</i>	147
EMANUELA DHO, <i>Il monastero di Sant'Antonio Abate a Ventimiglia: apparati decorativi e scelte iconografiche</i>	177
VALENTINA ZUNINO, <i>Sacre effigi</i>	205
ALESSANDRO GIACOBBE, <i>A me le Guardie !? U Carabinè di Camporosso è un granatiere...</i>	225

Archivio della memoria

LUIGINO MACCARIO, <i>La Pasqua intemelia</i>	241
--	-----

Cronache e strumenti

FULVIO CERVINI, <i>La memoria indebolita. Strumenti legislativi e questioni di metodo per tutelare e studiare luoghi e vestigia delle guerre mondiali</i>	251
GIUSEPPE PALMERO, <i>A Pigna "l'acqua racconta"</i>	279
GIUSEPPE PALMERO, <i>"Mentone alla fine del Medioevo"</i>	281

*finito di stampare
nel 2004
brigati glauco
via isocorte, 15
tel. 010714535
16164 genova-pontedecimo*