



MARITTIMO - IT FR - MARITIME
TOSCANA - LIGURIA - SARDEGNA - CORSE

*La Cooperazione al cuore
del Mediterraneo* *La Coopération au coeur
de la Méditerranée*



IL TEATRO DEI Cartelami

**Effimeri per la devozione
in area mediterranea**



Programma cofinanziato con il Fondo Europeo
per lo Sviluppo Regionale



Programme cofinancé par le Fonds Européen
de Développement Régional



*La Cooperazione al mare
del Mediterraneo* *La Coopération au large
de la Méditerranée*

IL TEATRO DEI Cartelami

**Effimeri per la devozione
in area mediterranea**

*a cura di Franco Boggero e Alfonso Sista
con la collaborazione di Chiara Masi*

e con un contributo di Marcello Fagiolo



IL TEATRO DEI CARTELAMI

Effimeri per la devozione in area mediterranea

*a cura di Franco Boggero e Alfonso Sista
con la collaborazione di Chiara Masi*

e con un contributo di Marcello Fagiolo

Bibliografia a cura di Matteo Fioravanti

Testi di

Angela Acondon, Massimo Bartoletti, Franco Boggero, Chiara Masi, Alfonso Sista (storici dell'arte, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici della Liguria) Elisabetta Badia (storica della scienza e della tecnica, ITOG, Treviso) Alain Bottaro (Conservateur du Patrimoine aux Archives départementales des Alpes-Maritimes, Nice) Alma Cristina Casula (storica dell'arte, Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Sassari e Nuoro) Marzia Cataldi Gallo (storica dell'arte, Genova) Fulvio Cervini (Università degli Studi di Firenze) Roberta Di Marco (storica dell'arte, Sanremo) Don Paolo Fontana (Archivio Storico Diocesano, Genova) Alessia Legat (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano) Dora Liscia Bemporad (Università degli Studi di Firenze) Lauro Magnani, Laura Stagno (Università degli Studi di Genova) Paola Martini (Museo Diocesano di Genova) Jean-Bernard Mathon (directeur du CCRP, conservateur des AOA des Pyrénées-Orientales, Perpignan) Michel-Edoaurd Nigaglioni (Directeur du Patrimoine de la Ville de Bastia, Haute-Corse) Maria Teresa Orengo (Regione Liguria, Settore Sport, Tempo libero, Programmi culturali e Spettacolo) Fina Parès Rigaud (historienne, Barcelone) Josep Paret Pey (Centre de Restauration des Biens Mobiliers, Valldoreix) Marie-Hélène Sangla (Université de Toulouse le Mirail, Université de Perpignan) Marina Tranchina (antropologa culturale, Imperia) Ugo Valbusa (Laboratorio Nanomed del Dipartimento di Fisica dell'Università di Genova) Stefano Vassallo (restauratore, Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici della Liguria)

Si ringraziano

Per il sostegno: Maurizio Galletti, Direttore Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Liguria Flavio Repetto, Presidente della Fondazione CARIGE, Genova Roberto Romano, Presidente della Fondazione De Mari, Savona Rodolfo Bosio, Segretario Generale, Fondazione CARI-GE, Genova Claudio Tarasco, Segretario Generale, Fondazione De Mari, Savona Ivo De Michelis, Consigliere, Fondazione CARIGE, Genova

Per l'adesione: il Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma

I restauratori: Riccardo Bonifacio, Bussana di Sanremo; Maria Teresa Donetti con Lara Burzio, Susanna Moro e Francesca Zachariadachis, Bussana di Sanremo; Renato Boi con Elisabetta Bruno, Finale Ligure; Claudia Maritano con Claudia Cravero, Carcare; Cesare Pagliero, Savigliano; Sabrina Baglietto e Alberto Passino, Ceriale; Federica Molinari, Savona; Elena Bolognesi, Giovanna Merello, Ornella Viano e Cristina Zaninetta, Laboratorio di Restauro della Regione Liguria

Stefano Scarpa e Donatella Buongirolami, Fondazione Regionale per la Cultura e lo Spettacolo, Genova

La Scuola Edile di Imperia e Stefano Saj

Gli stagisti (Università degli Studi di Genova / SBSAEL): Mariachiara Bregolin, Valentina Cirabisi, Alice Cutullé, Maurizio Ferrara, Alice Ferraretto, Matteo Fioravanti, Irene Negro, Eleonora Papone

In Liguria:

Maria Franca Floris, Regione Liguria, Settore Sport, Tempo libero, Programmi culturali e Spettacolo Piero Boccardo, Direttore dei Musei di Strada Nuova, Genova Margherita Priarone, Conservatore dei Musei di Strada Nuova, Genova Francesca De Cupis, Caterina Olcese, Mariella Spinetta e Daria Vinco, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici della Liguria Mons. Mario Capurro e Grazia Di Natale, Ufficio Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Genova

Mons. Giorgio Brancaleoni, Mons. Fiorenzo Gerini e Alma Oleari, Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Albenga-Imperia

Mons. Paolo Cabano, Ufficio Beni Culturali della Diocesi della Spezia-Sarzana-Brugnato Cristina Gamberini e Paolo Pacini, Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Savona Valentina Zunino, Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Ventimiglia-Sanremo Mons. Alvise Lanteri, Parroco di Taggia Don Vittorio Martelletti, Rettore del Santuario di Nostra Signora della Costa, Sanremo Don Pietro Rossi, Parroco di San Giuseppe, Sanremo Giovanni Pompei, Coldirodi Sandro Oddo, Triora

Mons. Mario Ruffino, Parroco di San Giovanni Battista, Imperia Don Giancarlo Aprosio, Parroco di Villanova d'Albenga Don Davide Carrara, Parroco di Salea d'Albenga Don Danilo Galliani, Parroco di Laigueglia Don Ivo Raimondo, Parroco di San Maurizio, Imperia Enrico Ascheri, Priore della Confraternita della Santissima Trinità, Imperia Claudio Rizzo, Priore della Confraternita di San Pietro, Imperia Enrico Ascheri, Priore della Confraternita di Santa Croce al Monte Calvario di Imperia Gabriele Oreggia, Confraternita di San Pietro, Imperia Don Pasquale Traetta, Parroco di San Sebastiano, Coldirodi

Don Albino Bazzano, già Parroco di Sassello Don Mirco Crivellari, Parroco di Sassello Don Massimo Iglina, Parroco di Rocchetta di Cairo Padre Bartolomeo Monge, Parroco di Biestro Don Mario Montanaro e don Ludovico Simonetti, Parroco e vice Parroco di Cairo Montenotte, e gli archivisti Silvio Eiraldi ed Ermanno Bellino Don Gian Paolo Pizzorno, vice Parroco di Sassello Don Adriano Preve, Parroco di Calizzano Mino Scasso, vice Sindaco di Sassello Simone Badoglio, Cengio Graziano Interbartolo, Gageragna Stefano Mallarini, Pallare Carmelo Prestipino e Roberto Vassallo, Istituto Internazionale di Studi Liguri, sezione Valbormida Bruno Chiarlone, della rivista "Liguria Val Bormida & Dintorni" Vincenzo Suma, Confraternita di Sant'Erasmo, Santa Margherita Ligure Don Salvatore Landolfi, Parroco di Castelnuovo Magra Adriano Rocchi, Castelnuovo Magra

Lorena Acquarone, Giovanni Anelli, Paolo Arduino, Giacomo Baldaro, Cristina Bartolini, Carlo Bitossi, mons. Leonardo Botta, Giovanni Bovolò, Paolo Brinzo, Massimiliana Bugli, don Giovanni Busoni, Paolo Calvini, Luciano Livio Calzamiglia, don Gianluigi Caneto, fra Vittorio Casalino, Marco Castiglia, Cecilia Chilosì, Valentina Cirabisi, Anna Ciurlo, Rosalina Collu, Luisa De Marco, don Riccardo Di Gennaro, Piero Donati, Alessandro Fellegara, Elena Formento, Maurizio Fusco, Biancamaria Gandolfo Donatiello, Manuel Garibaldi, Egidio Gaslini Alberti, Giorgio Gavaldo, Valeria Genovese, Lilli Ghio, Alessandro Giacobbe, Mauro Giacomini, Paolo Giardelli, Francesco Loni, Eliana Mattiauda, Silvano Monaco, Elisabetta Novaro, Bartolomeo Papone, Patrizia Peirano, Marisa Perone, Claudio Rizzo, Antonio Rolandi Ricci, Giovanna Scicolone, Giovanni Scorza, Giovanni Mario Spano, Marco Spiccio, Mariella Spinetta, Vincenzo Suma, Flavio Tortonese, Francesco Vatteone, don Giorgio Venzano, Maria Teresa Verda Scajola, Monica Vinardi, l'Opera don Orione (San Nicolò del Boschetto, Genova), il personale dell'Archivio di Stato di Imperia, il personale dell'Archivio di Stato di Savona, il personale della Biblioteca Universitaria di Genova.

In Toscana:

Anna Bisceglia, Maria Matilde Simari e Lia Brunori (Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze) Laura Martini (Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Siena e Grosseto) Claudio Paolini (Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Firenze, Pistoia e Prato) Silvia Colucci e Ludovica Sebregondi

Nel Lazio:

Daniela Porro (Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per il paesaggio, le belle arti, l'architettura e l'arte contemporanee, Serv. III)

In Piemonte:

Bruno Ciliento, già Soprintendente per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici della Liguria Maria Luisa Ricci, Biblioteca Reale di Torino Giovanni Romano (Professore Emerito dell'Università degli Studi di Torino) Teodoro Cunietti, Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Acqui Terme Laura Marino, Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Cuneo Don Giuseppe Brunato, Parroco di Cavallermaggiore

Emmanuele Bo, Mondovi Francesca Quasimodo, Chiusa Pesio Ornella Savarino, Rivoli Cooperativa COPAT, Torino

In Sardegna:

Michele Carta, Mauro Gargiulo, Luigi Mastino, Gabriella Mette, Lucia Mocchi, Don Raffaele Porcu, Don Antonello Putzolu, Franco Stefano Ruiù, Marco Antonio Scanu, Lucia Siddi, Mons. Giovanni Battista Spada

Nelle Alpes-Maritimes:

Mgr Bernard Barsi, Archevêque de Monaco, Aumônier-général des Confréries de la Maintenance des Confréries de Pénitents de France et de Monaco Mgr Louis Sankalé, Evêque de Nice Eric Ciotti, Président du Conseil Général des Alpes-Maritimes

Sylvie De Galléani, Conservateur en chef du Patrimoine, responsable du Service de l'inventaire du patrimoine, Conseil Général des Alpes-Maritimes Jean-Bernard Lacroix, Conservateur Général, Directeur des Archives Départementales des Alpes-Maritimes Charles Astro, Conservateur en chef des AOA des Alpes-Maritimes Louis-Gille Pairault, Conservateur du Patrimoine, Directeur des Archives Municipales de Nice Maryvonne Pesteil, Conservatrice de la Bibliothèque Patrimoniale Romain Gary, BMVR de Nice Gilbert Mary, vice-Président du Conseil Général des Alpes-Maritimes, Conseiller Général du Canton de Breil-sur-Roya Gérard Manfredi, vice-Président du Conseil Général des Alpes-Maritimes, Conseiller Général, Maire de Roquebillière Jean-Mario Lorenzi, Conseiller Général, Maire de Sospel Bernard Cortes, Maire d'Utelle Stéphane Sainsolieu, Maire de Peille Paul Silici, Maire de Saorge

Francis Tujague, Conseiller Général, Maire de Contes Jaennine Otto-Bruc, Adjointe au Maire de Roquebillière, Président d'Office du Tourisme de Roquebillière Lydie Staub-Liprandi, Adjointe au Maire de Saorge, Responsable de la Confrérie des Pénitents Blancs de la Sainte Croix et du Gonfalon de Saorge Martine Ferrero, Adjointe au Maire de Sospel Sebastien Richard, Prieur de l'Archiconfrérie des Pénitents Bleus du Saint Sépulcre et de l'Assomption de Nice Lucien Mari, Archiconfrérie des Pénitents Bleus du Saint Sépulcre et de l'Assomption de Nice Michel Mouliérac, Prieur de la Société du Gonfalon et l'Archiconfrérie des Pénitents Blancs de la Sainte Croix de Nice

Jean-Paul Méheut, Société du Gonfalon et l'Archiconfrérie des Pénitents Blancs de la Sainte Croix de Nice Donat Bensa, Prieur de la Confrérie des Pénitents Blancs de la Sainte Croix de Sospel Guillaume Arrivé, Attaché de Conservation aux Archives Départementales des Alpes-Maritimes Karine Valensi, photographe, Archives Départementales des Alpes-Maritimes Eric Bertino, Archives Municipales de Nice Gilles Bouis, archiviste du Diocèse de Nice Jean-Michel Lemaire, Université de Nice Sophia-Antipolis, Président des Amis du Musée de Contes Maryline Decuyper, Sclos de Contes Michel Graniou, photographe, Archives Départementales des Alpes-Maritimes Olivia Antoni, Conservateur, Archives et Bibliothèque du Palais Prencier de Monaco Bernard Guillaume, Nice

In Corsica:

Nadège Favergeon, Attachée de Conservation du Patrimoine, Responsable du secteur Patrimoine Mobilier, Collectivité Territoriale de Corse Michel-Edouard Nigaglioni, Directeur du Patrimoine de la Ville de Bastia Céline Calendini, Direction du Patrimoine de la Ville de Bastia Caroline Michel, Direction du Patrimoine de la Ville de Bastia Estelle Medori, Maître de Conférences à l'Université de Corte Società "Dante Alighieri", Comitato di Bastia Elizabeth Pardon Dominique & Jean-Etienne Guerrini Nicole Matelli-Filippi

Nei Pyrénées-Orientales:

Roger Paillès, Maire de Espira-de-Conflent Arlette Bigorre, Maire de Fontpédrouse Jean-Bernard Mathon, Responsable du Centre de Conservation et Restauration du Patrimoine, Perpignan Hervé Giocanti, restaurateur de peintures, Marseille Marie Connan, restauratrice de peintures, Avignon

Realizzazione editoriale

Sagep Editori srl – Genova www.sagep.it

Coordinamento editoriale: Alessandro Avanzino *Redazione:* Valentina Borniotto *Impaginazione:* Barbara Ottonello

I CARTELAMI – SACRO ED ETERNO DI EFFIMERE SEMBIANZE

Nei saggi che compongono il presente volume si evidenzia come la consuetudine di utilizzare apparati effimeri per celebrare riti e/o eventi religiosi e civili sia di antica data e attraversi varie culture, restando nel bacino europeo, e varie epoche, come sottolinea nel proprio saggio Marcello Fagiolo. Nel solco della tradizione religiosa si parte dalle Sacre Rappresentazioni in epoca medievale prima e rinascimentale poi, che si svolgevano sia sui sagrati delle chiese che al loro interno e in occasione delle quali venivano utilizzati drappi colorati o dipinti quali fondali scenici, per arrivare ai fasti del periodo barocco, nel cui ambito si svilupperanno le espressioni artistiche messe in evidenza nel presente volume.

Si evince inoltre come gli apparati liturgici effimeri della tradizione ecclesiastica cattolica si dividano sostanzialmente in due grandi tipologie, l'una quella in cui rientrano i cartelami, apparati autoportanti con struttura lignea e paramento pittorico dipinto su carta, fissatovi sopra, composti da una o più parti, e talvolta disposti a mo' di cannocchiale prospettico – nel volume sono proposte numerose interessanti ricostruzioni virtuali a cura di Daria Vinco – o concepiti, in altri casi, per essere sospesi ed agganciati alle catene presenti in talune chiese, e l'altra, costituita dalle rappresentazioni pittoriche su stoffa, le cosiddette “tapesserie”, di cui si disferà la Compagnia del SS. Sacramento di Porto Maurizio per sostituirle con la “novità” rappresentata, nel XVII secolo, dai cartelami. Fortunatamente non è stata dismessa e di-

spersa un'altra analoga categoria di apparati, i Veli di Passione – *Fastentucher* –, riconducibile a consimili usi coevi in altre nazioni europee, come sottolinea Marzia Cataldi Gallo, utilizzate in ambito genovese e provenienti dall'Abbazia di San Nicolò del Boschetto, ovvero i 14 Teli con storie della Passione, monocromi dipinti con l'indaco, il blu di Genova, su lino, che sono stati restaurati ed attualmente sono conservati ed esposti mirabilmente nel Museo Diocesano della predetta città.

È il caso di considerare tali “*macchine da sepolcro*” come dei *work in progress*, in quanto i pittori incaricati che si susseguono nella ideazione di tali opere vi aggiungono o ne sostituiscono parti, a seconda delle necessità liturgiche che di volta in volta si manifestano. “Opere aperte” *ante litteram* per la possibilità che esse offrono non già di essere interpretate in modo multiforme ma di essere concretamente manipolate e trasformate nel tempo di vita dell'opera stessa.

La scelta di focalizzare l'attenzione su tale particolare forma di rappresentazione artistica effimera, in quanto circoscritta prevalentemente alla rappresentazione popolare della Pasqua, deriva dal disvelamento progressivo di numerosi apparati scenici destinati alle sacre rappresentazioni pasquali, rinvenuti – a partire dal 1988 – da Franco Boggero e Alfonso Sista, funzionari della Soprintendenza per i Beni Storico Artistici ed Etnoantropologici della Liguria, nei locali delle sacrestie e/o oratori di varie chiese, perlopiù del ponente ligure ed aventi quale

epicentro Porto Maurizio, Imperia, e l'antica Confraternita di San Pietro Apostolo. Di tale peculiarità artistica portorina dava già conto Alfonso Sista in un esaustivo saggio apparso sulla rivista “La Casana”, n.1/2000 – Ponente, dal titolo “*Apparati effimeri della Settimana Santa nel ponente ligure*”.

Da allora si diffonde l'informazione, fra gli altri studiosi e conoscitori, di analoghe forme di rappresentazione artistica nella Spagna, in Catalogna, nelle regioni francesi dei Pirenei Orientali e delle Alpi Marittime, oltreché in Corsica, e si ha notizia di vari manufatti consimili presenti in Liguria, nell'estremo levante e nell'area del Tigullio, nonché nel limitrofo Piemonte ed in Sardegna. Tale “rete” di conoscenze si consolida e si struttura a seguito del Convegno, tenutosi a fine novembre del 2006, in Francia a Perpignan, dal titolo “*Premières rencontres méditerranéennes sur les décors de la Semaine Sainte – art et rituels autour des monuments*”.

In seguito, la citata Soprintendenza programma ed attua interventi di restauro che consentiranno di recuperare l'originaria integrità dei Beni e che saranno effettuati anche con i generosi finanziamenti della Fondazione Carige e di altre fondazioni fra cui l'EnAIP Lombardia che finanzia a sua volta il complesso restauro del grandioso cartelame rappresentante la *Deposizione*, riferito alla mano di Tommaso Carrega, appartenente all'Oratorio di San Pietro al Parasio, nella Cattedrale di Imperia, Porto Maurizio. Tale restauro, che mette in evidenza, tramite le indagini specialistiche, la varietà dei ma-

teriali utilizzati, sia strutturali che di supporto al paramento pittorico, sarà pubblicato negli atti del V Congresso Nazionale IGILC, tenutosi a Cremona nell'ottobre del 2007.

La promozione della pubblicazione degli studi, delle ricerche e dei restauri effettuati su tale straordinaria tipologia del patrimonio culturale mobile europeo si inquadra nell'ambito del Progetto Strategico - Asse 3 "Itinerario dei patrimoni accessibili" – ACCESSIT – del programma comunitario Italia Francia Marittimo, effettuato in partnership con la Regione Liguria, che ha come obiettivo, fra gli altri, quello di valorizzare il patrimonio culturale di quell'ambito di bacino del Mediterraneo su cui affacciano Italia e Francia.

La strategia di valorizzazione messa in atto mediante tale azione organica in materia di cooperazione transfrontaliera ha iniziato a dare i suoi frutti, in Liguria, in termini di offerta formativa giovanile "alternativa" ad altre offerte formative di tipo universitario, ad esempio, tramite l'istituzione del corso gratuito per "Assistente tecnico di laboratorio di restauro di apparati decorativi effimeri – Tele, cartoni e cartelami", istituito a partire dal maggio 2012 dalla Scuola Edile di Imperia. Alla voce Cartelami Liguri dell'archivio web Michael (Multilingual inventory of Cultural Heritage in Europe) del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, si viene informati che la digitalizzazione del materiale inerente i Cartelami presenti sul territorio ligure, oltre 150, è avvenuta ad opera della Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici della Liguria a partire dal Conve-

gno di Perpignan, sopracitato, e che gli stessi Beni sono stati in parte digitalizzati e schedati anche dalla Conferenza Episcopale Italiana con foto ad alta risoluzione, a riprova del fatto che le Diocesi ricadenti in territorio ligure, che possiedono tale eccezionale patrimonio, sono fortemente interessate a promuovere le necessarie azioni per tutelare tali opere e valorizzarle nel modo migliore restituendole, ove possibile, al culto dei fedeli.

In occasione della visita fatta a Genova dell'allora Ministro per i Beni e le Attività Culturali Giovanna Melandri, per inaugurare la "riconsegna" alla collettività dei fedeli del restaurato Duomo di San Lorenzo, un giornalista de "Il Secolo XIX" del 16 gennaio 2000, Mario Bottaro, scrisse un articolo nel quale elencava alcuni dei beni culturali liguri che necessitavano di essere recuperati e restaurati, in particolare sottolineava: "Ancora nell'imperiese esistono – abbandonati nelle chiese – i "cartelami". Un intelligente funzionario della soprintendenza, Franco Boggero, li sta catalogando. Sono decine e decine. Si tratta di sagome dipinte a tempera, vere quinte teatrali che nel Settecento venivano utilizzate per le sacre rappresentazioni. Riusciremo a salvarle?". Dodici anni dopo possiamo affermare che grazie alla tenacia di quell'intelligente funzionario, che nell'ultimo anno e mezzo ha retto la Soprintendenza cui appartiene, e dei suoi collaboratori, nonché il fattivo concorso della Regione Liguria, della Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici, delle Dioce-

si interessate, ivi comprese quelle transfrontaliere, delle Confraternite, dell'Università di Genova, della Fondazione Carige e di tutti quegli studiosi e restauratori che con passione e professionalità hanno condiviso l'obiettivo, quei beni sono stati salvati dal degrado e restaurati e saranno esposti in una mostra che, grazie alla instancabile promozione fattane dallo stesso Franco Boggero, avrà luogo, con il sostegno della citata Fondazione, nella primavera del 2013 nel Palazzo Ducale di Genova.

Il passaggio successivo e la nuova sfida, quella della valorizzazione di tali Beni mediante la loro ricollocazione nelle chiese di provenienza o la loro musealizzazione in siti idonei, auspichiamo che diventi l'obiettivo che gli stessi soggetti impegnati sinora, ivi compreso il nuovo Soprintendente per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici della Liguria Andrea Muzzi, si vorranno insieme porre.

Maurizio Galletti
Direttore Regionale per i Beni Culturali e
Paesaggistici della Liguria

Il progetto strategico "Itinerario dei patrimoni accessibili" (ACCESSIT) del programma comunitario Italia Francia Marittimo, di cui la Regione Liguria è partner, si è posto, tra i vari obiettivi, quello della valorizzare del patrimonio culturale tirrenico. Tale patrimonio può diventare un volano per lo sviluppo economico locale nella misura in cui si integrino risorse e servizi all'interno di aree connotate da identità territoriali forti e riconoscibili.

L'obiettivo del progetto è la creazione e il potenziamento di sistemi culturali integrati, capaci di innescare sviluppo economico locale, a partire dalla valorizzazione e messa in rete del patrimonio culturale del territorio di riferimento. Questo approccio assegna centralità strategica alla risorsa culturale quale volano di sviluppo per i settori del turismo culturale di qualità e dell'industria culturale nella sua accezione allargata e, in quanto tale, in grado di rafforzare i processi di identità culturale di aree territoriali e migliorare lo sviluppo sostenibile dei flussi turistici.

Tale ottica di integrazione viene confortata dalle politiche comunitarie che, supportate da numerosi riscontri empirici, stanno sempre più evidenziando come le risorse culturali materiali ed immateriali possano costituire una componente di redditività e concept strategico per lo sviluppo delle economie locali, ma perché tutto ciò possa funzionare è essenziale la cooperazione tra soggetti pubblici e privati operanti sui territori di riferimento. La collaborazio-

ne tra enti pubblici e altri soggetti diviene quindi una linea strategica perseguita dall'amministrazione regionale che ha orientato l'azione di programmazione verso obiettivi di valorizzazione e promozione dei beni culturali, puntando su interventi in grado di mettere a "sistema" tutte le risorse disponibili.

Le linee strategiche della politica regionale debbono pertanto orientarsi ad individuare aree in cui è identificabile un'identità culturale comune su cui costruire strategie di sviluppo. Il presente studio sui "Cartelami", così detti in quanto realizzati prevalentemente in cartone, nato dalla collaborazione tra la Regione Liguria, il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, le curie e la Fondazione Regionale per la Cultura e lo Spettacolo, recupera i profondi legami culturali che questi apparati temporanei hanno con i territori di riferimento, in quanto patrimonio artistico e storico di una collettività ed espressione di quei profondi legami tra uomo, storia e cultura.

Negli ultimi anni si è riscontrata la tendenza del turista di dedicare parte del tempo libero verso l'arricchimento culturale e la conseguente domanda di cultura e il desiderio di fruizione fanno sperare, per i settori legati a questo tipo di offerta, in prospettive di crescita. Ma per far sì che il patrimonio culturale possa determinare ricadute positive nei processi di sviluppo locale, è necessario che le risorse siano gestite, organizzate e comunicate secondo logiche integrate. Questo progetto, frutto di una

logica collaborativa tra Enti, propone all'attenzione del grande pubblico ma anche a quella degli studiosi, una particolare tipologia di bene culturale ma vuole anche considerare l'interesse che il recupero di questo patrimonio, attraverso lo studio e gli interventi conservativi, può rivestire per la collettività.

Angelo Berlangieri
Assessore al Turismo, Cultura, Spettacolo
della Regione Liguria

ITINERARI PER LA VALORIZZAZIONE DEI CARTELAMI: COSTRUZIONE DI UNA RETE DI OFFERTA TURISTICO CULTURALE INTEGRATA *Maria Teresa Orengo*

Ormai da tempo si assiste alla riscoperta di quella che viene definita arte popolare, amata per quei suoi caratteri di semplicità e genuinità, forse come risposta all'esigenza delle comunità locali di rafforzare o ritrovare le proprie radici. Il lavoro di valorizzazione di quest'arte ha portato alla conoscenza di alcune tipologie di beni culturali ormai completamente dimenticate poiché lontane dalla loro funzione e, tra queste, particolare suggestione è fornita dai così detti *cartelami*, apparati temporanei realizzati su legno, tela, latta o cartone e decorati a tempera o olio che venivano realizzati per l'Adorazione delle Quarantore e per i Sepolcri della Settimana Santa.

La valorizzazione di questo patrimonio permette di rinsaldare i profondi legami culturali che uniscono le regioni al di là delle frontiere di appartenenza: legami che devono essere proposti alla pubblica fruizione affinché venga rielaborata una comprensione attiva di questi beni e il loro inserimento in percorsi dove i fruitori possano vedere, informarsi e comprendere.

Il progetto Accessit si pone come obiettivo strategico la realizzazione del Grande Itinerario Tirrenico, comune e transfrontaliero, ideato per valorizzare non solo i siti e monumenti che hanno una notorietà e che sono già stati studiati in altri progetti, ma anche quelli meno conosciuti, con caratteristiche comuni nei quattro territori: Liguria, Toscana, Sardegna e Corsica.

Per creare questo grande itinerario è necessario che ciascun partner inserisca i propri dati in un portale comune. Nasce così l'Atlante Web, piattaforma tecnologica che costituisce la base informativa e collaborativa, che ha la funzione di

creare collegamenti e rendere pubbliche le informazioni raccolte, selezionate ed elaborate dai vari gruppi delle diverse Regioni. Questo Laboratorio, comune e condiviso, è stato pensato con lo specifico intento di accogliere informazioni provenienti dai vari territori coinvolti e di sistematizzarle in modo da consentire modalità di fruizione utili ed efficaci rendendo visibili specifiche tipologie di beni, sia al grande pubblico sia agli esperti di settore, secondo modalità differenziate. I *cartelami*, posizionati sull'Atlante Web unitamente a una descrizione del loro contenitore, saranno quindi identificabili, e il fruitore potrà scegliersi il suo percorso "personalizzato" facendo riferimento ai luoghi prescelti.

Questo laboratorio ha quindi il compito di produrre la capitalizzazione e l'integrazione dei risultati di alcuni progetti realizzati sui territori delle Regioni, volti alla valorizzazione integrata di risorse culturali e turistiche in aree territoriali. A tal fine realizza una "Carta tirrenica dei luoghi dell'identità storica" individuando un certo numero di tematismi che verranno sviluppati nei territori del partenariato, realizzando così diversi itinerari turistico-culturali che andranno a formare un unico articolato Itinerario Culturale Tirrenico. Tra questi tematismi è stato sviluppato un percorso dedicato ai *cartelami*, promuovendo itinerari transfrontalieri dedicati a questo specifico tema e incentivando i flussi delle persone tra i territori. Su queste basi il progetto si propone di sviluppare azioni congiunte di attrazione turistico-culturale e promuovere la costruzione di una rete di offerta turistico culturale integrata.

La seconda fase di questa attività è quella ine-

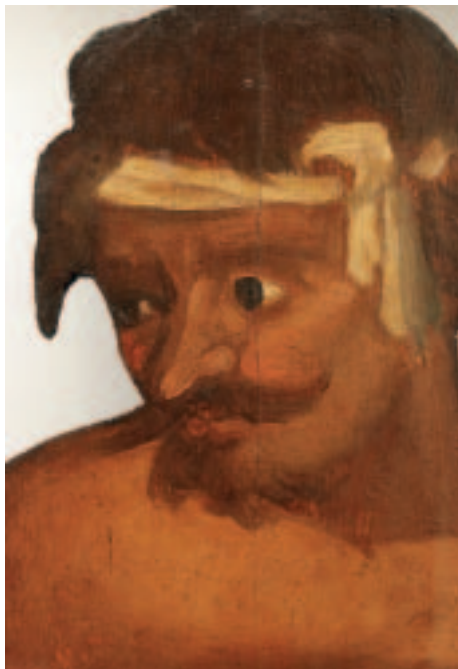
rente alla comunicazione, e il presente libro dedicato ai *cartelami* rientra in questa finalità, poiché è necessario un supporto adeguato per impadronirsi di un bene che ha bisogno di conoscenze diverse, tra cui riferimenti alla letteratura demo-antropologica oltre a quelli puramente storico-artistici, per essere pienamente compreso. Spesso sono le confraternite, che hanno come scopo peculiare e caratterizzante l'incremento del culto pubblico oltreché l'esercizio di opere di carità, di penitenza e di catechesi, a custodire nei loro oratori, luoghi spesso non pienamente valorizzati, questa particolare tipologia di bene che dispiega, nelle sue componenti, una fede espressa in forme altamente spettacolari.

Da anni si sta assistendo a un ampliamento del concetto di bene culturale, che tende a identificarsi con il prodotto della mente e dell'attività umana perdendo, in questo contesto, valore la sola dimensione estetica a cui si sono ispirati per anni gli storici dell'arte. I *cartelami* uniscono al valore artistico l'aspetto di testimonianza storica, ragion per cui si amplifica il valore del bene, sia perché è esteticamente apprezzabile, sia perché storicamente rilevante per il complesso degli aspetti con cui è andato a definirsi. Questo concetto è alla base dell'*heritage tourism*, che, nel segno dell'appartenenza e dell'identità, evidenzia l'importanza della tradizione come risorsa turistica e, soprattutto, come denominatore comune delle comunità locali. Ma se è sempre più forte il desiderio dei fruitori di comprendere le radici e conoscere il proprio "passato", diventa rilevante il ruolo di chi deve dedicarsi all'attività di interpretazione di questo

passato. Poiché la gestione del tempo libero si configura, per un sempre maggior numero di persone, come arricchimento – e questa necessità deriva dal fatto che l'individuo si sente sempre più pervaso da un senso d'insoddisfazione dovuto, probabilmente, ai problemi sociali che giornalmente lo affliggono –, la comprensione attiva dei beni culturali diviene una forma di gratificazione. Si avverte la necessità di avere alternative per occupare il proprio tempo libero, da dedicare alle proprie esigenze personali, che non sono solo riposo temporaneo e allentamento dei problemi lavorativi, ma bisogno di autenticità e di conoscenza. I beni culturali, ricchi di storia e tradizione, vanno quindi interpretati, affinché il visitatore possa coglierne la natura, spesso complessa, che richiede lunghi tempi per essere compresa e assimilata.

Il rapporto conoscenza/interpretazione è un rapporto di grande complessità in quanto richiede la presenza di specifiche professionalità, poiché per rispondere all'esigenza di autenticità ricercata dai fruitori è necessario che gli esiti delle ricerche siano assolutamente certi e verificati. Ed è proprio su questo versante che la progettazione europea, frutto della condivisione di competenze ed esperienze da parte dei soggetti coinvolti, diviene un importante strumento per mettere a disposizione del pubblico, anche con il supporto delle nuove tecnologie, la lunga e consolidata conoscenza del patrimonio culturale dalle Soprintendenze, resa fruibile attraverso l'attività di valorizzazione della Regione Liguria. Quest'azione interpretativa, che risponde a esplicite richieste ed è percepita sempre più come qualificante, apre spazi di riflessione poiché diviene elemento di formazione permanente del cittadino-fruitore. Un esempio di questa necessità di rendere accessibile il patrimonio culturale è fornito dai *cartelami* in quanto docu-

menti di fede – ormai da anni non più utilizzati, spesso sottoposti a modiche e rifacimenti –, realizzati dalle comunità religiose per forme di devozione a Gesù Cristo in ricordo delle quaranta ore in cui giacque nel Sepolcro. Affrontare questa tematica non è esercizio finalizzato solo allo studio degli specialisti, ma scoperta di una risorsa capace di avere ricadute anche economiche per i flussi turistici che, adeguatamente valorizzati e promossi, possono attrarre il pubblico verso un'arte antica e popolare che va imponendosi per semplicità espressiva e genuinità di contenuti.



1. Pittore ligure, *Manigoldo della Flagellazione*, metà sec. XVIII, Sassello (Savona), chiesa di San Giovanni Battista, particolare.

Abstract

Le projet européen ACCESSIT a, entre autres, l'objectif de produire la capitalisation et l'intégration des résultats de certains parcours thématiques individuels des régions partenaires du projet sur leur propre territoire, afin de réaliser la "Carte tyrrhénienne des lieux de l'identité historique". Parmi ces thèmes, un parcours a été développé, plus particulièrement dédié aux "*cartelami*", décors temporaires réalisés sur bois, toile, fer-blanc ou carton et décorés à la gouache ou à l'huile, qui étaient fabriqués pour l'Adoration des Quarante Heures ou pour les Reposeurs. Il s'agit de proposer au public et de promouvoir la construction d'un réseau d'offres touristiques culturelles intégrées.

LA CULTURA DEI CARTELAMI NELL'EUROPA DELLE FESTE: TRA ARTE, EFFIMERO E SCENOGRAFIA *Marcello Fagiolo*

Il libro curato da Franco Boggero e Alfonso Sista raccoglie i risultati delle ricerche avviate negli ultimi decenni – a partire dagli studi pionieristici del 1988 su Imperia – segnando la scoperta di una particolare arte effimera inter-regionale che mette in correlazione la Liguria, la Toscana, la Corsica e la Sardegna, portando un notevolissimo contributo allo studio dell'Europa delle Feste e dimostrando il collegamento con altre regioni mediterranee: dal limitrofo Piemonte alle regioni francesi Pyrenées-orientales e Alpes-maritimes e alla Catalogna.

I cartelami – con le loro connessioni, implicazioni e diramazioni – si presentano come un cospicuo “giacimento culturale” in precedenza pressoché sconosciuto, che potrebbe riservare in futuro nuove scoperte e nuove acquisizioni conoscitive dopo le campagne di studio e di restauro che hanno portato a risultati sensazionali in questo settore nominalmente “effimero”. Gli studi hanno consentito l'acquisizione di importanti elementi per la ricostruzione filologica di tanti apparati e per l'individuazione degli artisti maggiori o minori, delle maestranze coinvolte, delle officine e dei centri di produzione dell'effimero, con una scala di interventi che va dalla creazione artistica alla copia e al restauro e con procedure differenziate di donazioni, vendite e perfino di noleggi. Le campagne di restauro – partite simultaneamente nelle diverse regioni – si sono avvalse di proficui scambi di informazioni e sperimentazioni tra operatori e studiosi impegnati parallelamente nei diversi

cantieri. Non mancano, infine, ipotesi e progetti di valorizzazione e musealizzazione degli apparati riscoperti e magistralmente restaurati.

Questo volume costituisce – attraverso la presentazione ed elaborazione dei suoi materiali – un medium abbagliante di comunicazione e di rivelazione, nell'attesa che siano istituiti appositi itinerari tematici mediterranei o almeno tirrenici (nell'ambito del progetto patrocinato dalla Comunità Europea) e in attesa della grande Mostra prevista per la prossima primavera nel Palazzo Ducale di Genova, che potrebbe forse diventare itinerante, stimolando le ricerche in altre regioni.

Mi piace sottolineare il fatto che le ricerche comparate fra le diverse regioni sono state rilanciate dai volumi da me coordinati su *Le Capitali della Festa* (2007) nell'ambito dell'*Atlante tematico del Barocco in Italia*, da me diretto, e in particolare della serie *Il “Gran Teatro” del Barocco* che intende per la prima volta ricostruire analiticamente e organicamente il quadro complessivo dell'architettura effimera, della scenografia e più in generale della “teatralità”. Si può dire che – attraverso queste operazioni di studio – sarà anche possibile comprendere meglio la continuità e l'interscambio tra diversi statuti artistici e culturali: architettura, arti visive, scenografia, ritualità religiosa e/o laica, strutture e spazialità dell'effimero.

A questo punto sembra utile passare in rassegna alcune tematiche emerse nelle ricerche e validamente affrontate dai coordina-

tori e dai collaboratori di questo volume. *Il tema della Passione*. Il tema iconografico prevalente negli apparati è quello della passione-morte-resurrezione, nelle varie rappresentazioni delle Quarantore, del Giovedì e Venerdì santo, della Resurrezione, del Corpus Domini e dell'Ottavario dei defunti. Va detto peraltro che, malgrado le apparenze, per lo più si tende a esorcizzare l'ombra della Morte, anche quando sembra più tetra e implacabile. I Sepolcri del Giovedì santo non esprimono liturgicamente e teologicamente l'idea della Morte, come si crede, ma – attraverso l'istituzione della Eucaristia nell'Ultima Cena – presentano il corto circuito morte-resurrezione e dunque anziché immagine esclusiva di Morte sono segno di Vita, di Rinascita, di Vittoria sulla morte. Si tratta insomma di un rito di passaggio verso la vita eterna.

Effimero e permanente. Come avviene di regola nell'effimero, anche per i cartelami – e più in generale per i Sepolcri e gli altri apparati qui indagati – va considerato il rapporto tra effimero e permanente con gli scambi e le influenze dal permanente all'effimero e viceversa. È stata notata anche la doppia natura di alcuni apparati che possono essere insieme *estemporanei* (legati a un evento hic et nunc) e *ricorrenti*, riproposti di anno in anno ovvero da una tipologia festiva all'altra. Si tratta di riproposizioni semplici ovvero di riproposte modificate, attraverso trasformazioni programmate ovvero attraverso il ri-uso e ri-ciclo legato sia alla

deteriorabilità dei materiali sia alle proposte di modifica. Potrei dire che i Sepolcri hanno una natura paragonabile a quella del giardino, con piante che crescono, si sviluppano, muoiono e vengono sostituite conservando disegni analoghi o viceversa proponendo trasformazioni anche radicali.

Di molti Sepolcri viene ricostruita la storia della riproposizione periodica, che in taluni casi arriva fino alla soglia della Grande Guerra (1914) o addirittura fino all'età del boom economico che, tra le altre conseguenze, ha provocato anche l'affievolimento della devozione popolare.

Appare interessante, nel campo contiguo degli apparati laici, il *Campidoglio ardente* funebre allestito a Nizza per le esequie di Carlo Emanuele II (1675) che costituisce una sorta di *inaugurazione effimera* della cattedrale, da paragonare alla grandiosa composizione effimera allestita sulla facciata di San Pietro a Roma per la canonizzazione di san Carlo nel 1610, quando ancora non era terminata la facciata maderniana. La testimonianza qui raccolta dai confratelli di Santa Maria Maddalena a Laigueglia della “messa all'incanto dei simboli della Passione” fa pensare a una possibile ripresa del disfacimento e saccheggio rituale delle macchine effimere, documentato storicamente soprattutto per gli apparati laici ma anche per spettacoli religiosi come l'Infiorata. Una sorta di infiorata viene talora realizzata nei tappeti di segatura colorata allestiti davanti ai Sepolcri, a parte il vero e proprio giardino mistico delle miriadi di pallide piantine germogliate nell'oscurità e alludenti alla rinascita dalle cavità sepolcrali e al tema della rigenerazione (in sintonia anche coi riti pagani della primavera). Si pensi poi, per

restare nella tematica vegetale, agli allestimenti con fiori veri o finti (di cartone o metallici) e ai cartelami con sagome arboree oppure alle “ramadure” sarde, cortine intesute di rami e fiori recisi.

La compresenza di tecniche e di materiali. Il termine “cartelami” evoca ovviamente la leggerezza della *carta* (non a caso in Sardegna questo tipo di apparato viene denominato tout-court “carta”) ovvero del “cartone” preparatorio per le pitture murali, e dunque si tratta del materiale più leggero e per dir così più predisposto a ricevere i disegni progettuali e poi la definizione policroma. Nei cartelami la pittura viene data direttamente sul supporto cartaceo oppure su cartoni telati.

Altro materiale predisposto per l'imprinting artistico è la *tela*. Si va dai quadri di tipo tradizionale con le storie sacre fino alle cortine, spesso gigantesche, sospese su barre. Piuttosto prezioso appare l'impiego del *lino*, forse in sintonia col tessuto della Sindone e talvolta contrassegnato da tecniche sofisticate, come nei monocromi bianco su indaco conservati nel Museo Diocesano di Genova ma proveniente dalla chiesa di San Nicolò del Boschetto. A volte la tela leggera consente la retroilluminazione con effetto di trasparenza.

Altri supporti tradizionalmente predisposti per la pittura sono le *tavole* (sagome lignee) e, ancor meglio, le *lastre metalliche*, che consentono una maggiore durata e una resa pittorica più raffinata, come avviene nella pittura su rame (si segnalano, soprattutto, le figure sagomate di Castelnuovo Magra). Le ricerche documentarie restituiscono gli elenchi della spesa per i materiali acces-

sori della festa: ferri, carte colorate, cartoni, stoffe, drappi, tavole, colla, chiodi, colori, gesso, corde, incenso, cere, candele, fiaccole, strumenti a percussione e così via. Va detto peraltro che, nella nostra ottica, più che le singole tecniche appare interessante l'uso simultaneo e combinato di due o più materiali nello stesso Sepolcro.

Il teatro sacro. Il contesto “drammatico” di molti Sepolcri si inserisce ovviamente nella storia del teatro, dalle sacre rappresentazioni medievali (viene qui ricordato il “manuale di regia” compilato in Provenza a fine '400) fino ai drammi religiosi dell'età della controriforma e del barocco. Gli studi rilevano l'intensa partecipazione popolare sia nelle processioni all'aperto sia nei riti all'interno delle chiese. Particolare suggestione rivestono ad esempio le sacre rappresentazioni sarde che registrano tuttora i momenti intensi dell'inchiodamento (“s'incravamentu”) della statua di Cristo sulla croce lignea posata a terra davanti ai Sepolcri e poi dello “scravamentu”, con la deposizione preludente alla sepoltura.

Il contrasto fra Tenebra e Luce. La Tenebra viene talvolta costruita artificialmente mediante l'uso di drappi neri e di camere oscure, e costituisce l'aureola nera intorno alle epifanie luminose espresse da immagini di Gloria o da bagliori di luci artificiali. Talvolta si tratta di una luce fioca ma sufficiente a esprimere la speranza di vita: le finestre aperte in talune camere sepolcrali mi fanno pensare a una derivazione povera, in chiave caravaggesca, dei sontuosi effetti della “luce alla berniniana”, l'invisibile luce di quinta che avvolge teatralmente i personaggi

delle sacre rappresentazioni di pietra (si pensi alle cappelle berniniane Raymondi e Cornaro).

Nel telero-soffitto cinquecentesco di San Nicolò del Boschetto viene rappresentato il cielo stellato col sole oscurato dall'eclisse di sole che si sarebbe verificata alla morte di Cristo sulla croce. Non mi sembra assurdo pensare che proprio da questa iconografia anche ingenua e da più raffinate sperimentazioni come le due *Crocefissioni* di Paolo Veronese nel San Lazzaro di Venezia e a Budapest (con cieli tempestosi, rischiariati dalla Gloria angelica o dalla luce irradiata dalla croce) si pervenga concettualmente alla drammatica invenzione guariniana della Sindone di Torino, che ritengo appunto ispirata alla eclisse di sole.

Il mondo dei sacri monti. A parte evidenti derivazioni – come l'*Ultima cena* di Villa-guardia con le tredici figure lignee a mezzo busto dietro la tavolata – i Sepolcri riflettono talora l'etica e l'estetica dei Sacri Monti, nel loro impiego di tecniche differenziate e nella esibizione di affetti e sentimenti correlati alla devozione popolare.

La scenografia. I cartelami vengono di regola predisposti come elementi scenici, spesso combinati in un *teatro totale* ma per lo più presenti in una o due tipologie, anche in relazione alla perdita di altri elementi. In qualche caso è documentata la commissione di sepolcri a scenografi professionisti. Iniziamo dal *boccascena* o *arcoscenico*. Nel libro viene presentato il cospicuo gruppo cinquecentesco di teleri liguri con *Storie della Passione* di San Nicolò del Boschetto, comprendente due arcoscenici di foggia tar-

do-gotica e un arcoscenico classicheggianti, scandito da lesene ioniche e sormontato dalla lunetta con la *Crocefissione*. Altri grandi teleri, come le cortine sarde di Scano e di Sagama, dimostrano ancor meglio la compenetrazione visiva di *arcoscenico* e *sipario*. A volte si tratta di veri e propri sipari, dato che i teleri, arrotolati in alto, possono venire srotolati con semplici e ingegnosi meccanismi. Un caso particolare è costituito dai “monumenti” del Roussillon in cui l'arcoscenico viene per così dire replicato in profondità da quattro-cinque *archi-quinte* che formano una galleria prospettica. Analogo appare il “monument” catalano di Segueró con le arcate disposte in salita verso l'Eucaristia.

Le scene sacre dipinte su grande supporto costituiscono il centro della rappresentazione, accompagnate talora da fondali panoramici (con città e/o paesaggi) o da elementi vegetali di sfondo.

Alcune sagome (soprattutto soldati e altri testimoni della Passione) si presentano come *quinte*, scandendo la profondità prospettica della rappresentazione.

Alcune chiese venivano poi apparate integralmente come *teatro totale*, a similitudine dei grandi apparati per le canonizzazioni o per le esequie principesche.

Veramente emozionante, infine, la ricerca sul Sepolcro di Ceriana, fondata sulla miracolosa testimonianza della fotografia scattata nel 1887 dopo il sisma che aveva colpito la parrocchiale lasciando in piedi l'apparato delle Quarantore, eternandolo visivamente, se così si può dire: la fotografia ha consentito così una attendibile ricostruzione grafica degli elementi tuttora conservati di quella grande scenografia di cartelami, tele e sagome lignee.

Around the Pozzo. Molte sperimentazioni di Sepolcri sembrano ruotare come pur pallide lune intorno alla luce magistrale di Andrea Pozzo, il quale a sua volta si inserisce nella grande tradizione dell'effimero barocco. Appaiono già fondamentali alcune delle sue prime opere in Liguria e in Piemonte: formatosi a Milano nello studio di Francesco Maria Richini, maestro di apparati funerari, Pozzo viene chiamato a Genova nel 1671 per gli apparati di canonizzazione di Francesco Borgia e soprattutto si impone nel cantiere decorativo della chiesa di San Francesco Saverio a Mondovì (poi chiesa della Missione, 1676-78). L'eccezionale altare maggiore di Mondovì (forse provvisorio, in attesa di una realizzazione in materiali preziosi, come talvolta si riscontra in età barocca) è una macchina teatrale, realizzata – come i Sepolcri di cui ci occupiamo – con l'impiego di tecniche diverse. Sopra alla mensa d'altare di *marmi policromi* si innalza la *sagoma* in tela dipinta del poderoso arco trionfale, eco forse dell'apparato del 1671, che inquadra la *sagoma metallica* mobile del *San Francesco* in ascensione; e il racconto prosegue idealmente nell'affresco della finta cupola col santo accolto in cielo dal concerto degli angeli. Il movimento teatrale della sagoma del santo che saliva in alto evocava anche le levitazioni ascetiche descritte dalla bolla di canonizzazione. Il “Gran Teatro” di Mondovì si pone dunque come una cerniera nella storia della scenografia effimera ricostruita in questo volume, inserendosi subito dopo i grandi apparati per la canonizzazione di Francesco Borgia nella chiesa del Gesù di Nizza (1670, con archi trionfali e il santo in gloria nel presbiterio) e preceden-

do di una decina d'anni la macchina per Quarantore allestita al Gesù di Roma dallo stesso Pozzo (1685) che si pone come vero e proprio modello didattico per l'Europa – e quindi anche per molti apparati in Liguria e nello Stato sabaudo – attraverso l'efficacissima descrizione contenuta nel suo trattato: “questa nobile architettura, che empiva l'occhio mirandola alla luce del giorno, più campeggiava a lume di candele, molte delle quali erano scoperte, e altre nascoste, per illuminare tutti i sei ordini di telari che componevano la macchina, senza contar quelli i quali nel mezzo dell'arco



1. Andrea Pozzo, *Apparato per la canonizzazione di San Francesco Saverio*, 1676-1678, Mondovì (Cuneo), chiesa della Missione.

maggiore fingevano nuvole piene d'Angeli che adoravano il Santissimo Sacramento... facendo anche in modo, che i lumi messi dietro a ciascun telaro potessero investire la facciata di quei di dentro... E oltre di ciò, alcune paia di telari erano unite con le sue centinette, accioché potendo stendersi e ripiegarsi, fossero più maneggevoli, e più lungamente si conservassero. Non dubito punto che chi mi haverà seguito, da sé stesso proseguirà felicemente il suo viaggio, per arrivare a far cose più belle e di maggior perfezione...” (*Perspectiva pictorum et architectorum*, 1693).

Abstract

Pour présenter ce volume, on passe en revue certains des thèmes développés dans les différents chapitres.

Ephémère et permanent. On prend en considération les échanges et les influences du permanent à l'éphémère et vice-versa. Certains décors sont tout à la fois improvisés et récurrents, présentés à nouveau d'années en années à travers démontages, remontages et modifications.

Techniques et matériaux. Le terme “*cartelami*” évoque la légèreté du papier (*carta*) ou du “carton” préparatoire pour les peintures murales. Il s'agit donc d'un matériau léger et préposé à recevoir le dessin et la couleur. D'autres matériaux préposés sont la toile, les tableaux contournés et les plaques de métal, qui offrent une plus longue durée de vie et un meilleur rendu pictural.

Le contraste entre ténèbres et lumière. Les ténèbres sont parfois créées artificiellement avec des tentures noires et des pièces obscures, et représentent l'auréole noire autour de l'épiphanie lumineuse rendue par des images de Gloire ou des lumières artificielles. La lumière triomphe surtout dans les installations mises en place pour les Quarante Heures.

La scénographie. Les “*cartelami*” sont des éléments de scène, souvent combinés entre eux. La scène apparaît déjà dans les toiles de S. Nicolò del Boschetto. Une série de coulisse est aménagée, qui scande la profondeur perspective de la représentation, les toiles formant les décors de fond. Certaines églises étaient intégralement parées comme pour un théâtre total.

INTRODUZIONE

Franco Boggero, Alfonso Sista

I testi raccolti in questo volume riprendono, e tentano di ampliare, il confronto reso possibile da un utilissimo convegno tenutosi nel 2006 a Perpignan e dedicato ai *monuments* e ai *décors* della Settimana Santa in ambito mediterraneo.

In Liguria, quegli stessi allestimenti – impiegati per i cosiddetti Sepolcri, oltre che per la devozione delle Quarantore – sono stati per lo più realizzati con il ricorso a sagome e quinte leggere, che spesso utilizzavano come supporto il cartone, da cui il termine *cartelami*, particolarmente diffuso nella Riviera di Ponente, che del resto conserva tuttora un numero considerevole di esemplari. E non ci sembra meno significativo che in Sardegna sia talora denominata *carta*, pur essendo costruita con altro materiale, la cortina in tela dipinta impiegata per definire lo spazio del Sepolcro.

In Liguria la ricerca relativa a questi effimeri si è avviata una quindicina di anni fa, soprattutto all'interno della Soprintendenza ai beni storico-artistici, con un progressivo rinvenimento di apparati, per lo più sette-ottocenteschi, che configurano un ampio ventaglio di tipologie, attestando il ricorso ai materiali più diversi (oltre al cartone, la tela, il legno e la banda stagnata) e a una notevole varietà di soluzioni sceniche.

Il confronto con gli allestimenti legati a circostanze specifiche – “ingressi” e festeggiamenti nuziali, canonizzazioni ed esequie principesche – è scontato ed ha consentito, anche in anni recenti, fruttuosi accostamenti all'interno di un variegato Atlante del Ba-

rocco: e proprio in questo senso va intesa la prefazione di Marcello Fagiolo a questo volume. D'altro canto, la ricorrenza periodica della *mise en scène* di Sepolcri e Quarantore sembra sottrarre *cartelami* e consimili “macchine” alla categoria dell'effimero in senso stretto, in virtù della loro vocazione ad essere riutilizzati, o se si preferisce riciclati: sia pure con tutti gli aggiustamenti e gli “acconci” del caso.

Un confronto del tutto diverso, praticato sul piano concreto degli interventi conservativi, sembra confermare l'insospettabile vocazione alla sopravvivenza di questi manufatti semplici e spesso poveri nella composizione e nella struttura, ma non così ineluttabilmente fragili. Negli ultimi due anni, una campagna di restauro di dimensioni ragguardevoli è stata condotta con ottimi risultati sui *cartelami* liguri grazie a un finanziamento della Fondazione Carige, coinvolgendo diversi *atelier* e avviando un dibattito interessantissimo, anche perché subito aperto al confronto con operatori d'altre nazionalità, soprattutto francesi. In quest'ultimo caso, è doveroso ricordarlo, si sono potuti instaurare momenti di reciproca condivisione d'esperienze tecniche con il laboratorio di restauro del Département des Pyrénées-Orientales. Rapporti, altrettanto proficui, di collaborazione si sono avuti anche con la Collectivité Territoriale de Corse, mentre la sensibilizzazione del Département des Alpes-Maritimes ha ottenuto, tramite il suo Conseil Général, il finanziamento del restauro di alcuni apparati nizzardi.

In un clima tanto propizio – e, ci piace aggiungere, nell'attesa di una grande mostra che renda pubbliche e godibili tante acquisizioni –, la collaborazione con la Regione Liguria e l'attivazione di un progetto Accessit, inteso alla realizzazione di un itinerario tirrenico e transfrontaliero, si sono attuate con la naturalezza di un processo coerente, quasi naturale. Realizzato con un contributo dell'Unione Europea, questo volume raccoglie le ricerche di studiosi italiani, francesi e spagnoli: a entrare nel gioco dei confronti sono, di volta in volta, lo storico dell'arte e l'archivista, l'etnoantropologo e il restauratore, i contributi dei quali hanno consentito di portare alla luce scoperte stupefacenti e inattese. Il quadro rappresentato nel volume non ha, ovviamente, la pretesa di essere esaustivo: intende proporsi all'attenzione degli studiosi, ma anche al grande pubblico, attraverso percorsi comuni di valorizzazione, ponendosi come punto di partenza per lo sviluppo delle ricerche, con l'auspicio di ulteriori rinvenimenti.



1. Pittore ligure, *Flagellazione*, sec. XVIII, Sassello (Savona), chiesa di San Giovanni Battista, retro.

PERSONE ARTIFICIALI E IMMAGINI VIVE. LE RADICI MEDIEVALI DEI CARTELAMI

Fulvio Cervini

I *cartelami* non vengono istintivamente associati al medioevo, e non solo perché quelli superstiti scendono ben dentro l'età moderna. Se materia tradizionale del *cartelame* ha da essere la tela o la carta, realizzarlo è possibile – e conveniente – solo se la produzione di questi supporti garantisce abbondanza e bassi costi: ma la carta entra in gioco solo nel Duecento inoltrato. Se associamo però all'idea di *cartelame* un qualsiasi apparato figurativo non permanente, da montare e smontare secondo le necessità della liturgia, ovvero riutilizzare in combinazione con altri apparati, il *cartelame* ci apparirà, in Liguria come altrove, meno un riflesso della teatralità sacra barocca che l'originale punto di arrivo, tra i molti possibili, di un lungo e variegato processo storico lungo il quale rito e spettacolo tendono a realizzarsi attraverso immagini polimateriche.

Forse è temerario ipotizzare che il *cartelame* sia un'invenzione medievale. Assai meno, tuttavia, verificare come tra XIII e XV secolo vengano definiti parecchi codici rappresentativi che confluiranno molto più tardi negli apparati scenici fatti dei materiali più disparati – primi fra tutti i cosiddetti Sepolcri – che ancora oggi appaiono e scompaiono dalle chiese come epifanie. Essi non sono ancora *cartelami*, ma radici di *cartelami*. Che comprendono quasi gli stessi vocaboli dei *cartelami*: ma organizzati secondo sintassi che cambiano secondo i tempi e i luoghi. La campionatura non può che essere rapsodica, e orientata

di preferenza verso l'area ligure, alpina e provenzale. Ma nell'attesa di espanderla, e dunque di approfondire la ricerca come essa merita, vale la pena insistere almeno sull'opportunità di guardare questi oggetti non solo in funzione della storia del dramma liturgico o della memoria funeraria (come quasi sempre si è fatto), ma semmai come testimoni di una fervida dialettica tra le arti plastico-pittoriche e quelle del suono e della parola, giocata all'interno di una cornice architettonica che non dobbiamo mai perdere di vista. Un filone di ricerca ancora inesplorato dovrebbe infatti studiare come gli allestimenti, medievali e non, modificavano la percezione dell'architettura vera (e viceversa).

La prima delle nostre minime riflessioni è che non tutte le immagini legate al culto, poniamo, nel XIII secolo, erano per forza sculture lignee o dipinti su tavola¹. Giotto ad Assisi ambienta l'accertamento delle stimmate di san Francesco in una chiesa romanica dove risaltano tre grandi immagini innalzate sulla trave d'arco trionfale: una *Madonna col Bambino* cuspidata, una croce dipinta, e un *Arcangelo* sagomato. Mentre non nutriamo alcun dubbio che le prime due siano pitture su tavola, la terza figura è molto più problematica di quanto non sembri. La descrizione dell'ambiente è attendibile: Giotto raffigura cose che potevano vedersi comunemente in una chiesa dei suoi giorni, e non altre. Ma non si conosce, a una data così precoce, nessuna tavola dipinta con figure scontornate,

come poi si troveranno nell'inoltrato Trecento. Il che non significa che non esistessero, ma restano aperte altre spiegazioni. Si può pensare a un'oreficeria monumentale, magari in lamina di rame sbalzata e smaltata, come usava in Francia per certi *gisants* dei monumenti funebri. Ma si potrebbe meglio pensare a una figura d'apparato, realizzata in materiali umili – legno, stoffa, gesso, anche cartapesta – che poteva dare l'impressione della scultura senza averne il rilievo (né Giotto, par di capire, la raffigura come statua). Un'immagine conveniente a una chiesa tutt'altro che aulica, ma comunque esposta con la



1. Giotto, *Accertamento delle stimmate di san Francesco*, Assisi, San Francesco.

dignità di un'immagine di culto dalle credenziali in regola. L'angelo di Assisi, insomma, può candidarsi al ruolo di progenitore dei *cartelami*.

Sappiamo del resto che una chiesa basomedievale era sovente ricca anche di immagini dipinte che non erano propriamente pale d'altare. Nella cappella dedicata a santa Caterina e fondata dal cardinal Riccardo Petroni nel duomo di Siena, secondo l'inventario del 1429, c'erano pure "tre telai dipinti in tela con più figure de la visitazione e del sipolcro di Cristo"², che immaginiamo appese a fiancheggiare l'altare, magari solo in giorni speciali; e forse a valorizzare un allestimento della Settimana Santa. Con tutte le cautele del caso, sembra proprio la descrizione di un apparato.

In questa storia devono aver giocato un ruolo meno clamoroso ma più regolare anche teli non dipinti, come quel drappo nero che secondo l'inventario del 1341 della cattedrale di Digne serviva *ut melius appareat Corpus Christi quando elevatur*: cioè a enfatizzare il crocifisso, quasi certamente una scultura lignea, in occasioni particolari come i riti pasquali³. Tendere una quinta dietro all'immagine, e magari in concorso con un'illuminazione adeguata, doveva creare un effetto scenografico funzionale a solennizzare il culto e a far apparire la scultura, in tutti i sensi, sotto un'altra luce. Tanto più se il Cristo poteva trasformarsi in deposto, e dunque il lenzuolo trasformarsi anche nel suo sudario. A un drappo come quello di Digne deve aver pensato Ludovico Brea quando ha posto un pannello nero dietro la piccola e deliziosa *Pietà* del Louvre (fig. 2): che

dunque dovremo guardare non tanto come un'invenzione pittorica, ma piuttosto come la citazione di un dispositivo scenografico che il pubblico era perfettamente in grado di intendere. Doveva sapere bene cosa guardava anche il contemporaneo pubblico di Tommaso e Matteo Biasacci, che presumibilmente aveva una certa familiarità con il teatro. Altrimenti i fratelli di Busca non si sarebbero mai azzardati a dipingere nella parrocchiale di Sampeyre una *Crocifissione* contro un paesaggio non reale, ma dipinto su un telone⁴. Perché la lancia di un soldato vi proietta chiaramente l'ombra portata con effetto assurdo nella realtà, ma naturale nella finzione scenografica. Allora il Cristo, i dolenti e i soldati che vediamo non sono i personaggi della storia, ma attori. O statue policrome. Pertanto quel che sta affrescato sul muro può essere una scena teatrale come un allestimento. Forse sono tre statue lignee – visto il carattere tradizionalista del Cristo, molto simile ad esemplari di primo XV secolo – anche il Crocifisso e i dolenti che appaiono a san Tommaso d'Aquino nell'affresco dipinto nel 1495 ancora dal Brea per il convento dei Domenicani di Taggia. Ipotesi coerente con il miracolo (è un'immagine che parla a Tommaso), ma anche con le abitudini visive di un pittore e di una committenza che non dovevano trovare strano assistere a messinscene di storie narrate da personaggi artificiali e inanimati.

La celebre miniatura del libro d'ore di Étienne Chevalier, in cui Jean Fouquet racconta il martirio di sant'Apollonia come la scena culminante di un'affollatissima sacra rappresentazione, ricorda come il

teatro fosse esperienza molto diffusa e condivisa nell'orizzonte visivo tardomedievale, e soprattutto capace di stringere parola e immagine in una solidarietà che dava corpo alla prima e vita alla seconda. Che il cartelame sia in un certo senso figlio della messinscena quattrocentesca è un'ipotesi che attende conferme, ma sulla quale converrà scommettere. D'altra parte il celebre "manuale di regia" compilato in Provenza alla fine del XV secolo comprende istruzioni pratiche per fabbricare scenografie e ottenere effetti speciali legati alla messinscena di una Passione di Cristo,



2. Ludovico Brea, *Pietà*, Parigi, Musée du Louvre.

e lascia intendere come il suo autore avesse in testa sia la prassi operativa del teatro sia le convenzioni narrative dei cicli pittorici dell'epoca⁵. Sicché non crediamo che un ipotetico manuale per l'allestimento di Sepolcri e *cartelami* sarebbe stato molto diverso.

Sullo stesso uso di statue lignee nel teatro medievale esiste una bibliografia ormai piuttosto copiosa; e se ormai si tende ad accettare, per esempio, che nelle rappresentazioni dei Magi tra XII e XIII secolo questi fossero impersonati da attori e la Vergine col Bambino da un gruppo ligneo, può ancora sorprendere constatare come l'azione scenica, specie nel XV e nel primo XVI secolo, cercasse di assicurare mobilità davvero stupefacente anche ai personaggi artificiali, di legno, stoffa o cartapesta che fossero⁶. E se celeberrimi sono gli apparati concepiti da Filippo Brunelleschi per le chiese dell'Annunziata e San Felice a Firenze, davvero commovente è il *Cristo risorto* dell'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt, una scultura lignea databile sul 1480 che doveva essere impiegata per simulare l'ascensione in cielo: difatti il suo basamento è scolpito e dipinto anche nella faccia inferiore, in modo da mostrarne i piedi tra le nuvole sollevando la statua con una macchina⁷. Nell'archeologia dei cartelami c'è anche il teatro tardomedievale nella misura in cui esso adopera scene e immagini: in fondo si può concepire il *cartelame* anche come una sorta di istantanea di un'azione scenica o paraliturgica, bloccata con un effetto di terza dimensione. Il *cartelame* è teatro che non si muove: ma discende in buona parte, figurativamente parlando, dal

teatro sacro del Tre-Quattrocento, e non tanto dal teatro colto e aristocratico dell'umanesimo e del barocco. Non credo però che le sue radici siano esclusivamente teatrali e liturgiche. Nella sua genesi e nel suo sviluppo hanno probabilmente inciso anche altre immagini che potevano vedersi in una chiesa ligure, italiana o europea nell'autunno del medioevo. Le statue lignee a volte scendevano dagli altari e venivano animate con la parola e l'azione. Altrove però le statue si volevano quasi vive perché erano statue funerarie e dovevano conservare l'immagine verosimile del defunto. Alludo non tanto ai monumenti in marmo, quanto alle immagini votive in cera, in legno, cartapesta, stucco, spesso vestite di abiti, armature e ornamenti veri⁸. A Firenze l'incredibile assemblamento di ex voto nell'Annunziata è stato polverizzato dal razionalismo lorenese a fine Settecento, ma un'idea di questa ostentazione impressionante di fisicità corporea è ancor oggi trasmessa dai manichini in armatura di Santa Maria delle Grazie a Curtatone presso Mantova. La statua vestita polimaterica non è tanto un'opera d'arte, quanto l'immagine di un vivente – e poi di un defunto – che attraverso di essa dialoga col divino, e vuole lasciare un documento tridimensionale di questo dialogo, e in generale di se stesso. Per questo la statua deve essere realistica, ma deve essere soprattutto addobbata e accessoriata. Nello spirito, appunto, di un *cartelame* permanente. Chi entra oggi in Santa Croce a Firenze ammira la nobile severità di tombe marmoree terragne o a parete ove il marmo è protagonista incontrastato. Ma se ci fosse capitato nel Quattro o Cinquecento

quasi non le avrebbe viste, sommerse com'erano di scudi, bandiere, armature, abiti, armi, speroni, insegne e quanto potesse ricordare il rango e la casata del defunto. Ciò accadeva anche perché erano le immagini di culto le prime a venire sottoposte a periodiche operazioni di addobbo festivo: e ciò valeva per il Volto Santo di Lucca come per santi e Madonne da vestire (talvolta concepite dall'origine come manichini) che abbondano nella piena età mo-



3. Tommaso e Matteo Biasacci, *Crocifissione*, Sampeyre, parrocchiale.

derna, anche in Liguria (dove troveranno ulteriore fortuna settecentesca nelle forme delle statuine da presepe)⁹; ma che discendono da consuetudini attestate con frequenza almeno dal secolo XIII e poi consolidate nel XIV e nel XV.

L'addobbo è una prassi costante e persistente nel modo di amministrare e guardare lo spazio sacro nel medioevo tardo. Che il *cartelame* possa rappresentarne una sorta di eredità distillata – come della scultura polimaterica o delle messinscene teatrali, delle scenografie dipinte o delle statue animate – crediamo non sia solo una suggestione, ma un percorso d'indagine che una volta coltivato e sviluppato indurrà a guardare con occhi diversi sia il medioevo sia la (cosiddetta) modernità.

1. Una panoramica suggestiva del "consumo" dello spazio sacro medievale è fornita da Bacci 2005.
2. Devo questa informazione alla cortesia di Silvia Colucci, che ha in preparazione un ampio studio sull'arredo monumentale del duomo di Siena.
3. D'Agnel, Isnard 1913
4. Cervini 2004.
5. *Il quaderno di segreti...*, 1984.
6. Su forme e convenzioni del teatro medievale, in generale, vedi Allegri 1988.
7. Tripps 2005.
8. Schlosser 2011.
9. Vedi ora l'imponente documentazione raccolta in Genevese 2011.

Abstract

Il peut sembler téméraire d'affirmer que le « *cartelame* » est une invention médiévale ; toutefois, du XIII^e au XV^e siècle, furent définis de nombreux codes de représentations qui inspirèrent plus tard les installations de scène : ce ne sont pas encore des « *cartelami* », mais plutôt les sources des « *cartelami* ». L'un des plus antiques prédécesseurs des décors baroques est peut-être l'ange peint par Giotto dans les *Storie di san Francesco* à Assisi. Il faut également penser à ces toiles peintes, comme celles documentée à Siena en 1429, qui étaient exposées durant les fêtes ; ou encore les rideaux utilisés comme décor de fond de scène au théâtre. Le théâtre sacré de la fin du Moyen-âge se servait assez souvent d'images peintes ou gravées à la place des acteurs ; statues de différents matériaux et toiles peintes étaient également utilisées pour les décorations de fête ou funéraires, au moins durant les XIV^e et XV^e siècles. Les « *cartelami* » peuvent ainsi être considérés comme une sorte d'héritage, aussi bien des décors et des premières scènes théâtrales que des statues animées et des sculptures tirées de différents matériaux. Cette enquête devrait nous pousser à regarder d'un œil différents aussi bien le Moyen-âge que la (soi-disant) modernité.

I CARTELAMI: LO SPAZIO DEL SACRO RIPROPOSTO

Marina Tranchina

Gli episodi rintracciabili all'interno della cerimonialità della settimana santa si rivelano, a causa della loro liminalità, sovversivi e ludici, talvolta addirittura giocosi, lo spazio-tempo sacro viene rivisitato e i simboli che caratterizzano il fatto culturale assumono, non solo tematiche diverse, ma anche significati plurimi. È così che elementi culturali sono riassemblati in modo diverso, che si creano combinazioni impossibili nell'esperienza della liturgia cristiana quotidiana e che, a chi agisce tali performance, viene permesso di rivedere elementi "familiari" e di renderli "non ordinari". Viene così a comporsi un contesto liminale di ibridazione sociale e culturale in cui, gli elementi che la costituiscono, vengono rivisitati in configurazioni che assumono regole del tutto nuove. Tra gli aspetti performativi del periodo pasquale si evidenzia, quale momento potenzialmente fecondo per la riscrittura dei codici culturali, la costruzione del "sepolcro" all'interno della chiesa nella giornata del Giovedì Santo, giornata che dà avvio al periodo di lutto per la morte di Cristo. La morte e resurrezione del Salvatore rappresentano all'interno delle credenze Cristiane, il rito di passaggio per eccellenza, il momento culmine e di limite tra due cicli religiosi, (il Natale e la Pasqua) all'interno dei quali vengono a crearsi nuovi simboli verbali e non verbali, produzioni popolari e non, oggetto di particolare attenzione da parte di un antropologo. Questa fase vede impegnati gli individui in complesse attività rituali che sono ad un tempo lavoro e gioco in un contesto in

cui i due concetti sono difficilmente scindibili. La compenetrazione dei due aspetti e l'utilizzo del gioco come spazio dell'irrazionale sono una prerogativa delle società semplici, pre-industriali, in esse infatti la modalità giocosa non è ancora nettamente distinta dal lavoro, come invece avviene nelle società industriali e surmoderne, e anche la costruzione dell'area sacra che ospiterà il sepolcro non sfugge a questa logica, andando ad assumere in sé caratteristiche tipiche del "non luogo" all'interno del quale potranno essere giocati i simboli e le appartenenze culturali cristallizzate. Il disordine istituzionalizzato a cui partecipa tutta la collettività, teso ad invertire ma non a sovvertire lo status quo, è riattualizzato ogni anno attraverso rituali consolidati ai quali la comunità fa riferimento e che fa parte di un patrimonio ormai legato interamente alla trasmissione orale per molti suoi aspetti. La credenza vissuta, resa palese da queste forme di fervore popolare, risulta composta dall'ordine dettato dalla religione e da un'esperienza emozionale del sacro che non sfugge a chi assiste predisponendosi ad una visione empatica dei rituali. L'intensità emotiva traspare tangibilmente dai volti e dalle espressioni degli anziani che ritornano con la memoria ai momenti di condivisione comunitaria intorno alla tomba di Cristo, durante i quali il fervore religioso che legava la comunità non era l'unico aspetto che rendeva importante il partecipare ma, la condivisione dei gesti, degli usi dello spazio, del rituale disporsi degli oggetti sempre uguale a sé stesso, facevano comunità, ful-

cro di tradizioni intorno al quale ci si riconosceva, in una fede popolare "propria" tramandata da padre in figlio, da madre a figlia, da confratello a confratello. Si assiste quindi, attraverso le parole e i ricordi, alla ricostruzione di uno spazio sacro che riveste in sé l'insieme delle caratteristiche che grandi studiosi del sacro hanno riconosciuto come proprie in ogni gruppo sociale che intenda delimitare uno spazio ierofanico. Attraverso codici normativi dettati dalla tradizione, l'area sacra viene delimitata, chiusa, completata, creando confini tra il sacro e non, il conosciuto e lo sconosciuto, l'organizzato e il disordine, un limite che interrompe il quotidiano e che obbliga alla revisione temporanea delle modalità ordinarie legate alla sacralità cristiana.

Essendo le categorie dello spazio e del tempo strettamente correlate e connesse, e che per ogni "homo religiosus delle diverse culture, il tempo non è omogeneo perché si presenta, in sé e nella sua destinazione, con varie intensità..." per questo "Il tempo acquisita dimensioni ierofaniche; diventa un tempo sacro per la celebrazione di un evento"¹, anche il tempo all'interno della settimana santa perde la sua omogeneità, assumendo un valore dato dalla dimensione sacra all'interno della quale è immerso. Nello specifico, la cratofonia della resurrezione del Cristo, assume in sé la caratteristica di tempo sacro e mitico in quanto si pone all'interno della celebrazione di un rituale che ripete un'azione legata ad un archetipo mitico². La periodicità prevista dalla liturgia cristiana rende pre-

sente con lo svolgersi dei riti, il tempo mitico in cui il Salvatore muore e risorge così che "la passione di Cristo, la sua morte e risurrezione non sono soltanto commemorati durante la Settimana Santa; avvengono realmente *allora* sotto gli occhi dei fedeli. E un vero cristiano deve sentirsi *contemporaneo* di tali eventi *sovrastorici*, poiché il tempo teofanico, ripetendosi, gli diviene Presente"³. Il tempo Pasquale assume in sé i tipici caratteri del tempo magico-religioso: periodicità, ripetizione, eterno presente; queste peculiarità lo distinguono con chiarezza dal tempo profano, permettendogli di divenire momento di riti "magici" legati al folklore locale, di gesti e modalità che inserendosi in un tempo sacro, a-storico, divengono efficaci e fattibili. È in questo spazio temporale che l'acqua di ogni fonte diviene taumaturgica al suono delle campane che annunciano la Risurrezione e ciò *può avvenire* solo perché il tempo profano viene annullato, sostituito da un intervallo ierofanico, durante il quale l'Evento Primario, la risurrezione di Cristo, viene ripetuto e riattualizzato, riproducendo in tal modo all'infinito la straordinarietà di quel momento, riattualizzando quindi l'apertura verso il trascendente che lo ha generato e che lo connota. Tutto ciò va ad inserirsi in un credo che, al contrario delle religioni che lo precedono, valorizza l'evento "non per sé stesso, ma unicamente per la rivelazione che lo precede e lo trascende"⁴, che riporta "l'evento" in un tempo storico in cui la teofania non è più ripetibile (la venuta di Cristo, la sua morte e risurrezione sono inserite in un tempo reale, concreto), ma che prevede attraverso i riti compiuti dai fedeli, comunque, la riattualizzazione della manifestazione del Divino.



1. Il Sepolcro della parrocchiale di Salea d'Albenga (Savona), ricostruzione virtuale di Daria Vinco.

Ricostruire lo Spazio Sacro: Il Sepolcro del Cristo

Le chiese e le cattedrali cristiane nelle loro forme costruttive, riprendono le simbologie giudaiche relative alle costruzioni del tempio che lo interpretano come “riproduzione sulla terra di un modello trascendente”⁵. Gli edifici sacri della cristianità già dall’antichità sono concepiti e percepiti come strutture cosmologiche che imitano e riproducono la città santa di Gerusalemme e il Paradiso⁶, questo loro aspetto ne permette la percezione da parte dei fedeli come di un luogo sede della Santità di Dio e rivelatore della sua presenza, luogo in cui si manifesta il sacro, spazio consacrato che viene riconosciuto come ierofanico.

L’urgenza dell’uomo religioso di porsi nel luogo santificato in cui può avvenire la comunicazione con il trascendente, si risolve per l’uomo cristiano durante tutto l’anno liturgico, all’interno dell’edificio della sua chiesa che assume in sé il valore di cratofania spaziale primaria. La Passione e la Morte del Cristo, creano una rottura dell’apertura spaziale per accedere al trascendente che sino a quel momento il fedele trovava accedendo al tempio, l’ambiguità della situazione dà vita ad uno scollamento spazio-temporale, l’ordine viene interrotto e il caos prende il sopravvento. L’interno della chiesa si veste a lutto, i simboli sacri utilizzati durante l’anno e presenti sugli altari vengono coperti, i tabernacoli svuotati e l’ostia consacrata riposta in altro contenitore per consentire le funzioni del venerdì santo, giorno in cui è interdetta la consacrazione in quanto previsto come aliturgico⁷. Con la riproposizione dell’evento fondatore della religiosità cristiana e le celebrazioni del momento in cui si è realizzata per la prima volta l’azione considerata sacra, si assiste alla costruzione di un nuovo

“altare” che riproduce su scala ridotta il mistero della risurrezione: il sepolcro di Cristo. Attraverso i rituali di ricomposizione e delimitazione, si attua la risacralizzazione di un’area che, con la morte del figlio di Dio, ha perso i suoi connotati di luogo in cui, il livello terreno e quello ontologico normalmente si aprono, consentendo al collegamento tra sacro e umano. Per ogni uomo religioso “l’esistenza umana è possibile solo in quanto è possibile questa comunicazione permanente con il cielo”⁸ e l’uomo cristiano non si diversifica in questo, anch’egli ricerca nei luoghi sacri il punto di “rottura” dell’omogeneità dello spazio e quando la “perdita di senso” data dalla morte di Cristo lo disorienta e lo costringe alla ricerca di un nuovo contatto divino, li ricostituisce.

Con la preparazione rituale del Sepolcro, il Cristiano ristabilisce quell’ordine spaziale interrotto dalla morte del Salvatore e che vanifica, nello spazio temporale della Settimana Santa, la valenza sacrale della chiesa intesa come area deputata al sacro.

La prospettiva antropologica del sacro ci ha condotti a tentare una interpretazione alternativa alle modalità di costruzione dei sepolcri conclusi con cartelami, apparati che appaiono quali pregni di significati e simbolismi raramente percepiti dagli astanti, da chi partecipa alla fase della loro costruzione o dai fedeli che perpetuano i rituali che li pongono al centro. La ripetizione annuale dei gesti che accompagnano le varie fasi dell’evento, ritornano per tradizione, per merito del passaggio di informazioni all’interno della comunità e tra generazioni, così che i tabù, le prescrizioni, le norme intorno a quei riti, nonostante ancora non vissuti e partecipati, si delineano come avulsi dai significati primigeni.

Nelle chiese di rito cattolico, il Venerdì Santo,

è il giorno del cordoglio, del lutto, per questo motivo privo di ogni celebrazione, addirittura in tempi più antichi si assisteva al completo abbandono dell’area ecclesiale per quella giornata: “in Spagna, al principio del VII secolo, taluni giungevano perfino a tenere chiuse, in quel giorno, le chiese, senza celebrare alcuna commemorazione della morte del Signore”⁹. Inizialmente, quello che in un secondo tempo divenne “il Sepolcro”, consisteva nel rituale del Giovedì Santo della “reposizione eucaristica, durante il quale il celebrante, dopo aver messo l’ostia consacrata in un ampio calice, la recava processionalmente in una cappella, richiudendola nel tabernacolo o in una custodia preparata a questo scopo”¹⁰. Nel tempo però, all’usanza iniziale, venne a sommarsi l’uso di erigere intorno all’altare una rappresentazione del sepolcro con le figure dei dolenti intorno al Cristo morto e con uno sviluppo della devozione popolare, degli aspetti luttuosi del momento. L’aspetto della chiusura dell’area trova, nei Sepolcri di cartelami l’apice, si assiste ad una interruzione spaziale che attira su di sé l’attenzione su un punto preciso attraverso il quale i “segni di interpunzione” interrotti si aprono per concedere, nonostante il lutto, un accesso al divino, un’area frammentata ma ricombinata che rompe con lo spazio attiguo ma che permette il suo accesso mediante brevi rotture del suo perimetro, che divengono punti spaziali di contatto tra i due mondi. Il linguaggio primario utilizzato dai fedeli è quello emozionale, attraverso il fascino espresso dai riti, amplificano il significato sociale dell’evento e lo dilatano, si tratta di un linguaggio che diviene intelligibile solo a chi condivide l’esperienza che lo ha evocato. Sono esperienze forti che nei casi più estremi sfociano in sve-

nimenti, situazioni risolte dal linguaggio razionale in semplice mancanza di cibo o di sonno, ma che invece rivestono a loro volta valenza comunicativa intorno all’evento sociale.

“Stretta è la porta e angusto il cammino che conduce alla vita, e pochi lo trovano” Matteo, 8.14

La soglia attraverso la quale si accede all’interno del Sepolcro è stretta, di difficile o non comodo accesso, comunque ben definita topologicamente e limitata, la persona religiosa che la oltrepassa avverte chiaramente che transitare attraverso questa apertura comporterà una condizione diversa, regolata e ordinata da modalità particolari e uniche che sospendono i comportamenti usuali che si assumono all’esterno. La dimensione dell’ordinario è sospesa, i significati i simboli e i rituali che si esplicano al suo interno sono patrimonio della collettività che ne ha accesso, condizione che crea un nuovo senso di appartenenza sociale alla comunità. Sulla soglia si compiono riti di margine, l’accesso è regolato, si accede in pochi, talvolta scalzi e in ginocchio come nel caso di Salea d’Albenga, sono rituali tesi a sottolineare la separazione dall’ambiente precedente e di preparazione a quello in cui si accede, rituali esaminati da Van Gennep che definisce come “riti preliminari i riti di separazione dall’ambiente precedente, riti liminari i riti eseguiti durante lo stadio del margine”¹¹. Rito di passaggio per eccellenza, la morte, e la sua rappresentazione in forma drammatica, assumono il significato basilare del cambiamento, del passaggio da uno stato all’altro che avrà compimento con la risurrezione, mito primario della cristianità. Per queste sue peculiarità viene quindi inclusa, da chi ne partecipa, all’interno di apparati religiosi

che accrescano i riferimenti ai significati ontologici, attraverso la fascinazione che solo lo spazio rituale sa conferire mediante la sua natura ricombinante e ambivalente, capace “attraverso i simboli, di rendere l’esistenza vulnerabile al senso”¹².

Secondo lo storico delle religioni Mircea Eliade l’edificazione di uno spazio sacro è sempre caratterizzato da alcuni elementi che compaiono in ogni realtà magico-religiosa, compresa la religione cristiana. Si tratta di alcuni principi costituenti rintracciabili in ogni costruzione sacra: la fondazione avviene ed è concepita come una creazione del mondo, l’altare rappresenta la ripetizione della cosmogonia, il suo significato cosmologico risulta però più vasto essendo anche luogo di intersezione di tutti i livelli cosmici e con caratteristiche di “centro” tra tali livelli (cielo, terra, sottosuolo-inferi), punto di incontro e intersezione delle tre regioni cosmiche. La rottura dei livelli verso l’alto è simboleggiata, nell’architettura sacra più antica, dall’apertura del tetto, che permette simbolicamente la comunicazione con il trascendente¹³. Quest’ultima caratteristica è presente nella composizione del Sepolcro nelle forme da noi considerate, la presenza di questo simbolismo nel caso di Salea d’Albenga è confortata da una piccola finestra posta nella parte alta dell’altare utilizzato, attraverso questa apertura, volutamente non ricoperta come il resto della cappella né da pannelli né da tende, si ha visione del cielo ed entra la luce esterna. Nel secondo caso l’apertura è dipinta ed è rappresentata dal cielo che si apre per consentire il passaggio del divino tra le nubi, non solo, nella quinta scenica di fondo si aprono spiragli di luce e al centro si trova un foro attraverso il quale era previsto l’inserimento di una ulteriore fonte di

luce. La trinità, dipinta a raggiera al centro dell’apertura è realizzata in modo da consentire giochi di luce con lumi e lampade ad olio. In questi esempi la sete ontologica del seguace del Cristo risorto, trova una pacificazione nell’apertura verso Dio che gli è permessa anche nel momento della morte del figlio, e anche nel caso particolare, il fedele ha la percezione che, il simbolo di apertura, venga a costituire il mezzo attraverso il quale sarà mediata una “ricomposizione” dei due mondi che hanno subito un momentaneo sfalsamento.

Ricerca

Utilizzando come filo conduttore le teorie sulla costruzione di un’area sacra derivate dall’antropologia delle religioni, abbiamo condotto, mediante le testimonianze di chi ancora ricorda la partecipazione comunitaria al rito della composizione del Santo Sepolcro, una ricerca mediante interviste. Il lavoro si è svolto nell’anno 2012, l’analisi è stata riservata a solo due realtà del ponente ligure, Laigueglia e Salea d’Albenga, all’interno delle quali la costruzione del sepolcro mediante pannelli occludenti e limitanti avveniva ancora in epoche non così lontane da non consentire la memoria nei più anziani, o come avviene a Laigueglia, comunque con testimonianze tramandate da documenti storici oltre che orali. Si tratta di cartelami ancora presenti nelle chiese ma non più utilizzati, se non parzialmente, durante la Settimana Santa. I motivi del mancato utilizzo sono diversi nei due casi, così come risulta profondamente diverso il vissuto emozionale intorno alla loro costruzione. Le due località si differenziano per numerosi aspetti: la posizione rispetto al litorale, la numerosità degli abitanti, la composizione socio-economica dei fedeli, le possibilità economiche delle due par-

rocchie. Ciò ha comportato una diversificazione della ritualità intorno ad un medesimo momento liturgico, ma anche una conservazione della memoria sui fatti sacri che vede prevalere la comunità di Salea d’Albenga, posta nell’immediato entroterra, rispetto alla località marina di Laigueglia.

La comunità agricola di Salea conserva negli anziani del paese la memoria storica dei periodi pasquali della prima metà del secolo passato, pur essendo stati bambini o al più ragazzi all’epoca, i ricordi riaffiorano, come ritornano i racconti ricevuti dai genitori e dai nonni a quei tempi. Sono ritualità semplici con caratteristiche legate alla ripetitività dei gesti e dei modi, che i bambini hanno imparato e seguono come piccoli iniziandi, talvolta sostituendosi agli adulti impegnati nei lavori dei campi.

La località marina conserva invece rari ricordi del sepolcro “istoriato” anche perché eretto per intero ben poche volte.

“La celebrazione del rito ... è agiopoietica: essa “fa”, “crea” il Sacro: Sacrum facere”¹³

Laigueglia: chiesa parrocchiale di San Matteo Apostolo

La chiesa parrocchiale di Laigueglia ha potuto utilizzare i suoi apparati solo in poche occasioni a causa della gravosità del costo dell’installazione, si tratta infatti di cartelami di dimensioni enormi con una quinta scenica anteriore di quasi 80 mq. con una altezza di oltre quattordici metri. Per l’innalzamento di questi pannelli è sempre stato necessario l’intervento di artigiani esperti ai quali si aggiungevano i confratelli ed i fedeli più assidui. Dai documenti si desume che, valutata l’onerosità dell’opera, la Fabbriceria che si occupava

della chiesa decise, solo dopo pochi anni dalla consegna delle tele da parte del pittore, di interrompere i contributi per la costruzione del Sepolcro. Il 6 gennaio 1839 nel libro della Fabbrica della Parrocchia di S. Matteo n. 52 viene annotato: “Si decide di sopprimere per il corrente anno la spesa del nuovo sepolcro ed invece si disse di doversi fare come si praticava anticamente”.

Nei decenni successivi il “Sepolcro istoriato”, come veniva definito nei documenti della chiesa, venne innalzato ben poche volte, talvolta addirittura passarono quaranta anni, prima che i fedeli lo potessero ammirare. Ma, nell’immaginario popolare, doveva essere ben vivo il ricordo dello stupore provocato dall’innalzamento di una simile coreografia se, come ricordato dal nostro informatore, nel 1905 una famiglia emigrata da tempo in America, la famiglia Garassino, avendone sentito parlare dai genitori laiguegliesi, domandò alla chiesa di ripeterne la costruzione durante il loro soggiorno di alcuni mesi a Laigueglia concorrendo alle spese. Secondo l’intervistato il sepolcro venne infine innalzato per l’ultima volta nel 1914, data troppo risalente per permettere di trovare ancora persone in vita che ricordino questa occasione. L’informatore che ci ha fornito alcune notizie, non ne ha quindi avuto conoscenza diretta ma ne ha sentito parlare da persone più anziane di lui. Negli archivi vescovili dove è conservato il *Libro dei conti della Chiesa Parrocchiale* si trova notizia della costruzione del “Santo sepolcro grosso istoriato” avvenuta nel 1953, questo documento storico si discosta dal racconto della nostra fonte orale, anche se si potrebbe supporre che la costruzione possa essere avvenuta senza utilizzare l’intero apparato e quindi non sottolineata nel suo rac-

conto. La definizione di fonte orale nella ricerca antropologica, riconosce come comuni le notizie ottenute possano essere ritenute “storiche” in quanto, non è più l’evento di per sé che interessa, ma la traccia che ha lasciato nella memoria collettiva. Si riporta di seguito la trascrizione del documento citato:

1-24 Aprile 1953. Archivio Curia Vescovile Albenga-Imperia (Libro dei conti Chiesa Parrocchiale n. 76):

Per costruzione Santo Sepolcro grosso istoriato opera di 20 giovani di buona volontà eretto dal Sig. Domenico Ardoino e Sig. Angelo Montaldo £ 10.000

Per togliere il Santo Sepolcro e mettere ogni cosa £ 15.000

Spese per comporre inerenti al Santo Sepolcro £ 50.00

Il documento storico ci porta a conoscenza di quale fosse la portata della partecipazione popolare all’allestimento, in questo caso si attesta che fu necessaria la partecipazione di una ventina di giovani parrocchiani.

Il sentimento principale che traspare nella nostra “intervista” è il profondo orgoglio di parrocchiano che appartiene ad una chiesa che ha dapprima potuto commissionare un’opera tanto maestosa e che dopo nel tempo, esponendola e conservandola, sia stata in grado di parteciparne con i propri fedeli, probabilmente lo stesso sentimento che animava tutti quei giovani che si prestavano volontariamente a lavorare per il sepolcro. Della partecipazione popolare rimane però ben poco nel signor Shiavon Vincenzo, a parte alcuni ricordi molto frammentati tra i quali la memoria di come gli anziani chiamavano i chiodi con cui veniva fissato il cartelame. In effetti ai lati dell’altare minore sul quale avveniva la costruzione del



2. Il Sepolcro della parrocchiale di Laigueglia (Savona), ricostruzione virtuale di Daria Vinco, particolare.

sepolcro sono ancora infissi i grossi chiodi ai quali venivano ancorati i pannelli frontali che ne delimitavano l'area. Dell'ultimo "Sepolcro istoriato" completo si conserva una fotografia dell'epoca che mostra come la grandiosità dell'opera poteva avere sugli astanti un impatto emotivo notevole.

Il testimone riferisce come tutta l'area venisse conclusa e perfino il pavimento in marmo venisse ricoperto da un tappeto di segatura colorata, quasi a delimitarne l'area isolandola anche verso il suolo. La Confraternita di Santa Maria Maddalena, che si occupava dell'allestimento, è ancora oggi depositaria della tradizione della "dita", cioè "la messa all'incanto dei simboli della Passione tra i confratelli" ... "un'ora prima della processione serale del Venerdì Santo ... i confratelli si disputano l'arredo cerimoniale: la statua del Cristo morto, disteso su una barella, le due croci (una grande e una piccola)", i "misteri"¹⁴.

Metodologia della ricerca

Si è potuto intervistare una sola persona, nostro informatore è stato Vincenzo Schiavon nato il 6.9.35. Il metodo utilizzato è stato quello dell'intervista, annotata sul momento e quindi trascritta.

Testimonianza resa nel marzo 2012

Nessuno a Laigueglia ricorda più l'ultima volta che il sepolcro è stato fatto, solo alcuni di noi ne hanno sentito parlare dai genitori o dai nonni. Se ne parlava spesso in casa. Mi hanno detto che il pavimento dell'altare veniva ricoperto con segatura colorata, la costruzione degli apparati della Settimana Santa era a cura della confraternita di Santa Maria Maddalena. Ricordo che dalla chiesa di sant'Antonio Abate si svolgeva una proces-

sione, due settimane prima di Pasqua, in quella occasione si preparavano i canestrelli fatti con la pasta del pane lievitato e i semi di finocchio all'interno, ne conservo ancora la ricetta. Il Giovedì Santo si portava il Cristo dentro al sepolcro. La confraternita cantava le "Lamentazioni di Geremia" venivano trasmesse oralmente tra i confratelli.

I grossi chiodi che servivano a fissare il sepolcro in dialetto si chiamano gangonetti. Quando era tutto fissato e incastrato, sull'altare non si poteva più andare se non entrando da una porticina laterale che permetteva di salire su quest'area chiusa. L'accesso era necessario anche per cambiare i fiori e ripulire. Sul davanti veniva costruito una sorta di palcoscenico in legno sul quale venivano poste delle figure. Mi sembra che venissero cambiate a seconda dei giorni della settimana. Io ho fatto ricerche ma l'ultima volta che è stato eretto interamente risale al 1914, e nessuno lo ricorda più.

Salea d'Albenga

Metodologia della ricerca

La seconda ricerca, si è svolta a Salea d'Albenga con sei informatrici, gli incontri sono avvenuti in gruppo e non individualmente al fine di favorire l'affiorare dei ricordi. Per esperienza precedente sul campo infatti si è potuto appurare che, specialmente nel caso di interlocutori donne, la riunione di più persone nello stesso contesto, amplifica e risveglia memorie talvolta assopite, in una sorta di lavoro collettivo coadiuvato dalle modalità tipiche dello stare insieme al femminile. Spesso le parole si sono sovrapposte non permettendone l'attribuzione ad una sola persona, in questo caso non si troverà specificato il nome preciso

ma solo la testimonianza. Gli incontri sono avvenuti in chiesa e solo in una circostanza era presente il parroco don Davide Carrara, il quale ha contribuito con informazioni che aveva raccolto tra i parrocchiani.

Testimonianze

Barone Rosanna - Ricordo che entravamo come in un teatro. Le funzioni si svolgevano al Venerdì Santo, il pomeriggio alle tre, ma erano state spostate, prima si facevano la mattina all'alba prima di andare al lavoro in campagna. Il parroco aspettava fuori dalla chiesa sul sagrato l'arrivo dei fedeli, quando si erano radunati si svolgeva una processione che, rientrando in chiesa terminava al sepolcro. Il parroco deponeva in terra il crocefisso e i fedeli arrivati dall'ingresso scalzi, entravano uno alla volta dentro al sepolcro per baciare il crocefisso. L'ingresso era stretto permetteva il passaggio di una sola persona. **Parroco Don Davide Carrara** - Quando il sepolcro era completamente montato rimaneva tutto chiuso sino al soffitto, il lato sinistro veniva chiuso da una tenda. Prendeva luce solamente dalla finestrina in alto.

Informatrice n. 1 - Quando ero bambina il Venerdì Santo si portava dentro al sepolcro la croce, la funzione si faceva il pomeriggio alle tre, così di adulti ce n'erano pochi perché erano tutti in campagna a lavorare, eravamo quasi tutti bambini, i genitori ci mandavano in chiesa raccomandandoci di esserci visto che loro erano via. Durante la Settimana si montava il sepolcro, era un lavoro che facevano i Confratelli e i Fabriceri, ricordo che tra chi lo sapeva montare c'erano Romeo e Ezio. Il giovedì poi le donne preparavano all'interno il sepolcro.

Informatrice n. 2 - La processione del ve-

nerdi partiva dall'ingresso della chiesa sino al sepolcro e si faceva a piedi scalzi e in ginocchio. Ai nostri tempi invece le cose erano già un po' cambiate e allora ci si metteva in ginocchio solo da metà chiesa.

Informatrice n. 3 - Solo il giovedì si portava il Signore nel sepolcro. Il sepolcro era addobbato con grano, granone, lenticchie appena germogliate e messe a crescere al buio. Poi a turno si faceva l'adorazione, una volta mi sono sentita male e sono svenuta, perché il Signore non si lasciava mai solo, non si può! La gente andava in campagna e al ritorno veniva a fare l'adorazione sino alla sera quando poi chiudeva la chiesa, ma la mattina presto all'alba prima di andare a lavorare andavano di nuovo ad adorare il Signore morto.

Informatrice n. 4 - L'interno del sepolcro era piuttosto scuro, prendeva luce solo dalla finestrina in alto. Quando la processione del venerdì arrivava all'ingresso del sepolcro, l'accesso era consentito solo ad una persona alla volta, l'apertura era stretta e non consentiva di entrare diversamente. Si entrava quindi all'interno, lì si baciava la statua del Cristo che era appoggiata in terra al centro, poi senza mai dare la schiena e retrocedendo verso l'uscita si lasciava il posto agli altri. Alla processione partecipava tutto il paese ma principalmente erano presenti donne e bambini, gli uomini però venivano a baciare il Cristo morto la sera al ritorno dal lavoro.

Quel momento di processione a piedi scalzi per noi bambini era un divertimento, c'era sempre qualcuno da prendere in giro perché una volta tolte le scarpe aveva le calze rotte! I fedeli portavano i "fanali" li facevamo noi, prendevamo delle candele più grandi delle solite e gli mettevamo sulla cima un paralume di carta.

Informatrice n. 5 - Ogni famiglia metteva a crescere il grano per il sepolcro, qualcuno lo metteva in cantina al buio, altri nella bocca del forno quando era spento! A volte poi marciava perché per crescere deve essere mantenuto umido sempre, mentre a volte quello conservato nelle cantine veniva mangiato dai topi e doveva essere riseminato. Il posto ideale per far crescere il grano deve essere buio e caldo.

Nel sepolcro il grano andava posizionato intorno al Cristo, sull'altare.

Informatrice n. 6 - Ogni famiglia aveva la sua specialità, si metteva a crescere un po' di tutto al buio: miglio, fave...

Gianneri Rosa - Mia nonna metteva a crescere per il sepolcro le bietole. Ne prendeva una piantina in campagna, la legava perché rimanesse bianca al centro, poi per favorire la sbianca tura la copriva con un sacchetto di carta e lasciava che crescesse. Non si usavano certamente i vasi di terracotta e chi li aveva? Sono una cosa che ora hanno tutti ma allora!

Barone Rosanna - Ogni famiglia era specializzata in una crescita particolare, mio nonno faceva crescere l'orzo

Michelis Amalia - La mia famiglia metteva a crescere i cavoli al buio, fasciati nella carta. Invece Benedetto aveva fatto un contenitore di legno fatto a croce dentro al quale faceva crescere il grano.

Informatrice n. 7 - Il pavimento del sepolcro veniva ricoperto da un tappeto damascato. Per consentire al prete di passare e portare il Santissimo il giovedì santo si disponevano i vasi con i germogli in modo da lasciare un piccolo passaggio.

Informatrice n. 8 - La processione si faceva il venerdì sera con "i fanali", si diceva: "chi nu

porta u Cristu porta i fanai" (chi non porta il Cristo porta i fanali), tutti dovevano portarli! Durante la processione del Venerdì Santo i giovani facevano la parte dei giudei e usavano le "cantarine" (letteralmente cantane) e la "Batturessa", il corno e le conchiglie per fare rumore.

Informatrice n. 9 - Ricordo che ogni tanto la funzione si fermava e loro facevano rumore con tutti quegli strumenti, ma facevano anche scoppiare i "furgari" (petardi), erano "furgari" piccoli, ma si divertivano a cacciarli nelle gambe delle donne. Una volta Don Belmonte, il nostro parroco, "u sé ciatau" (si è nascosto) perché aveva paura dei "furgari". Era durante le processioni che li tiravano nelle gambe.

"U se raggiava, u preve u nu vusceva!" (Si arrabbiava, il prete non voleva!)

Informatrice n. 10 - I ragazzi facevano rumore anche in chiesa, in quei momenti la campane erano legate, anche quelle piccole, con quei rumori scandivano le funzioni. I ragazzi si divertivano, ma era un divertimento riservato solo ai maschi.



3. Il Sepolcro di Laigueglia allestito nella parrocchiale intorno al 1930.

Una volta la confraternita era numerosa, solo da “cà du campu” arrivavano trenta “fradelli” Tanti non ricordano più come veniva allestito il sepolcro con le figure, ma io lo so, le figure a lunetta venivano messe sulla cimo dell’arco dell’altare, sotto veniva il quadro che raffigura l’ultima cena e a sostenerlo i due dipinti che rappresentano i fiori. Così si chiudeva completamente la parte frontale dell’altare. Il lato sinistro dell’altare che si apre verso l’altare maggiore veniva chiuso in alto da un lunetta dipinta e sotto con una tenda.

Informatrici

Gianneri Rosa nata a Salea il 26.2.41, **Cal-
leri Nicoletta** nata Salea il 30.4.40, **Barone
Rosanna** nata a Salea il 2.10.44, **Silvia
Carrara** nata a Salea il 1.1.34, **Amalia Mi-
chelis** nata a Salea il 30.4.34, **Liliana Mi-
chelis** nata a Salea il 14.12.39.

Tra gli aspetti rilevabili nelle testimonianze raccolte si evidenzia quello ludico-scherzoso. Nel periodo pasquale, che ha il culmine nella Domenica di risurrezione, sono da sempre presenti tutti gli aspetti di ambiguità della festa, periodo che viene percepito come un momento di graduale perdita di valori, ivi compreso il caos che precede la rifondazione dell’ordine cosmico e civile, rappresentato dai rumori insoliti, dai lazzi e dalla beffa. Il disordine incombe, ma l’ordine ed il disordine sono due nozioni assolutamente complementari in quanto impossibile definirle se non nel loro reciproco rapporto. Ogni cultura esprimendo la necessità di strutturare e classificare il mondo, la società, la natura, seleziona e divide ciò che la circonda alla ricerca continua di un “ordine”. Ma ciò che costituisce il suo contrario, non è per l’uomo meno importante e denso di

significati: il disordine è pregno di creatività e potenzialità, caratteristiche che devono essere impiegate in modo opportuno, per consentire il dominio e l'utilizzo. I due aspetti pur essendo agli estremi, possono talvolta contaminarsi, andando a creare anche topologicamente aree particolari dell’universo morale e naturale¹⁶. Il capovolgere e lo schernire vengono quindi ammessi all’interno dei riti, ma imbrigliati all’interno di modalità previste e concesse, mediate e filtrate dalla moralità che la comunità ha creato per il periodo festivo. Ritroviamo così lo scherzo, anche il più molesto, sopportato ma anche atteso all’interno di liturgie previste dai dettami della chiesa, portate avanti talvolta anche a scapito dell’officiante (il racconto di una testimone descrive come il prete spaventato dai petardi scappò dalla processione!), il quale per altro continua a permetterne il compimento, oppure il gioco e lo scherno, tra i bambini inginocchiati a piedi scalzi durante il rito processionale all’interno della chiesa. E sembra quasi un gioco la cultura al buio dell’ortaggio più strano da abbinare al più tradizionale grano! Quello che si osserva a Salea, era una “gara” tra famiglie, una sorta di competizione per produrre stupore, una tradizione tramandata sul come e quando realizzare le composizioni che avrebbero abbellito il Sepolcro del Signore. “Ogni famiglia aveva la sua specialità” che con il tempo si è uniformata e livellata, tanto che attualmente solo alcuni anziani mettono a crescere un po’ di grano da porre sull’altare del Giovedì Santo, una cerimonia stagionale simbolo di rinascita che va esaurendosi.

Festa ciclica, il periodo pasquale, accoglie in sé il principio di rigenerazione (dell'uomo, del cosmo), si sospende allora il vivere quotidiano tornando al momento primigenio, fondante,

(per la Pasqua Cristiana la morte e la risurrezione di Cristo) che permetterà di riprendere così rigenerati, gli atti quotidiani. Nascono per questo i rituali con lo scopo di imbrigliare le forze del caos, disgregatrici e distruttrici, espressi anche nella gestione dello spazio che viene delimitato, controllato, definito “Spazio limitato, *hortus conclusus*, interno di un cerchio magico al di là del quale i comportamenti e le reazioni individuali e comunitarie sono qualitativamente diversi rispetto a quel che avviene invece al di là”¹⁷.

Si ritrova già nella nozione di spazio sacro “l’idea della ripetizione della ierofania primordiale che ha consacrato quello spazio, trasfigurandolo, singolarizzandolo, in breve isolandolo dallo spazio profano circostante”¹⁸, la morte del figlio di Dio stravolge ogni aspetto del quotidiano, annullando anche la consacrazione dei luoghi sin’ora deputati allo svolgimento delle liturgie, nasce quindi, con l’urgenza di riottenere uno spazio in cui ritrovare la comunione con Dio, la costruzione di un luogo che, pur eretto sugli altari della chiesa, diviene area sacra con peculiarità proprie, un luogo che viene definito spazialmente con limiti precisi, all’interno dei quali si assisterà alla Rivelazione.

La difficoltà di penetrare al suo interno, l’accesso limitato lo caratterizzano, mentre parallelamente si stabiliscono i rituali che ne permetteranno la praticabilità, come ogni pellegrinaggio ai luoghi santi, il percorso è difficile ma possibile, permesso solo a chi conosce e mette in pratica le regole che ne normano l’accesso.

Nel caso del sepolcro di Laigueglia il limite viene definito all’interno dell’altare destro della chiesa, i quattro lati perimetrali vengono ricoperti dai pannelli e l’accesso viene consentito

solo lateralmente da una piccola porta. Anche sul pavimento veniva posto un elemento di rottura dello spazio cospargendolo di segatura colorata, così che il “recinto” sacro risultava completamente chiuso.

Per Salea invece una ricostruzione in loco ci ha mostrato come l’apertura al centro della facciata anteriore avesse l’ampiezza minima per fare accedere solo una persona alla volta e come il pavimento venisse completamente ricoperto dalle sementi germogliate a parte un piccolo passaggio nel quale il fedele si insinuava per baciare la statua del Cristo morto. Si tratta quindi di “una zona ben definita che rende possibile la comunione con la sacralità”¹⁹, che manifesta le proprie capacità specifiche ricombinati e di connessione, in grado di provocare fascinazione e stupore nei fedeli, doti ricombinatorie che il cristiano ritrova “nell’inno dell’Exultet cantato di fronte al cero pasquale ... (ove) vi si leggono giustapposizioni appartenenti al carattere ricombinante dello spazio rituale: fuoco e acqua uniti nello stesso modo in cui il cero rischiaratore viene immerso nella fonte dell’acqua battesimale; morte e vita unite allo stesso modo in cui la tomba della chiesa buia diviene grembo della risurrezione a nuova vita; l’eterna vita divina si mescola alla mortale vita umana nella persona del Dio-uomo che muore e risorge...”²⁰.

1. Ries 2005.
2. Eliade 1986, p. 352.
3. *Ibidem*.
4. Eliade 2007, p. 151.
5. Eliade 2009, p. 42.
6. Id.
7. Giardelli 1991, p. 128.
8. Eliade 2009, p. 27,
9. Di Nola1995, p. 268.
10. Di Nola 1995, pp. 268-270.
11. Van Gennep 2002, p. 18.
12. Sullivan 2005, p. 46.
13. Eliade 1986.
14. Cardini 2003.
15. Giardelli 1991, p. 148.
16. Douglas 1985.
17. Cardini 2003, p. 106.
18. Eliade 2008, p. 333.
19. Eliade 2008, p. 334.
20. Sullivan 2005, p. 45.

Abstract

La construction du reposoir durant la journée du Jeudi Saint, comparé aux actes habituels de la période pré-pascale, se révèle l'un des plus féconds pour ce qui concerne la réécriture des règles et des codes à l'intérieur du cérémoniel chrétien. La reconstruction d'un espace sacré à l'intérieur de l'édifice ecclésial, devient une nécessité urgente de l'homme religieux chrétien : rétablir le lien ontologique interrompu par la mort du Christ se révèle une exigence primaire, qui s'effectue à travers les rituels de recomposition et délimitation de la zone qui permettra une nouvelle ouverture sur le Sacré, un contact renouvelé avec le divin. La perception populaire des rituels autour du Sépulcre, dans deux zones de la Ligurie de l'ouest, guide cette reconstruction de l'espace de l'accès au divin, le fil conducteur en est le langage émotionnel exprimé par le fidèle, à travers lequel sont interprétées les significations sociale et anthropologique de l'évènement.

LA DEVOZIONE E L'OBBOBRO. RITI E CONFLITTI ATTORNO ALLA SETTIMANA SANTA NELLA GENOVA BAROCCA *Paolo Fontana*

Il presente contributo intende esaminare il cerimoniale della Settimana Santa a Genova in antico regime, evidenziando come i riti liturgici esprimessero, rappresentassero e riproducessero i rapporti di forza esistenti in città tra cattedrale e chiese urbane e suburbane; arcipreture e chiese da loro dipendenti; canonici e preti della massa, confraternite, oratori e chiese.

1. Normative sinodali ed episcopali

La documentazione ufficiale della Diocesi ci fa conoscere gli usi cerimoniali quaresimali e confraternali nei documenti che li normano, organizzano, proibiscono.

La Domenica delle Palme, nel XII secolo, i fedeli accorrevano in duomo con offerte. A questa funzione partecipavano i parroci della città e le collegiate come prescriveva il sinodo del 1375 (cap. XV): si facevano anche distribuzioni corali e una refezione al clero¹.

Il sinodo di Cipriano Pallavicini del 1567 esige che i parroci, anche regolari, delle chiese cittadine il Giovedì Santo si rechino in cattedrale per ritirare dal vescovo ciò che è necessario alla confezione del crisma e degli olii. Il Sabato Santo vadano alla consacrazione del fonte e alla recita delle profezie. Non si suonino le campane sino a che non lo si sia fatto in cattedrale e nelle pieviali (p. 68)². Per le processioni si richiedeva che i partecipanti vi fossero presenti camminando appaiati con il corpo atteggiato “*ad gravitatem et religionem*”, con occhi bassi e senza parlare, cantando dal profondo del petto inni e preghiere. Anche se non convocato, il clero

partecipi alle processioni del *Corpus Domini*, di san Giovanni Battista e san Sebastiano. Si levi, e non lo si metta per le strade, ogni apparato comprendente pitture ispirate a lusso e lascivia, come ciò che può ritardare le processioni o distrarre dalla pietà. Le rappresentazioni delle gesta dei santi o la “*luctuosam Dominicae Passionis historiam*” erano state introdotte in tempi passati per eccitare alla devozione, con l'aiuto dei sensi, le persone semplici (“*rudes et imperitorum animos*”). Nei tempi attuali, invece, per malizia e cattiveria si sono capovolte da occasioni di pianto in riso, eccitando non più a sentimenti pii, ma a empi desideri. Per evitare che la situazione degeneri di male in peggio si proibiscono tali rappresentazioni, sia in luoghi sacri sia profani, senza un permesso esplicito del vescovo (pp. 101-102).

Nel sinodo di Orazio Spinola del 1603 si ribadiva Sabato Santo la proibizione di suonare le campane prima di quelle della cattedrale sotto la pena di tre scudi (p. 638). I confratelli avrebbero dovuto astenersi nelle chiese, oratori e cimiteri dal distribuire schiacciate (“*placentas*”), focacce, pane o bere vino nel giorno della festa del Santo o il Giovedì Santo, sotto pena di interdetto. Il Giovedì Santo i confratelli non possono fare pranzi o mangiare (“*commessiones seu jentacula*”), le spese ricadranno a carico degli organizzatori (“*expedentium seu mandantium*”). Nelle chiese, cappelle, oratori si stabilisce che non si tengano quelle che forse sono accademie o recite (“*ludum*

litterarium”) né ospitare ragazzi in età di istruzione, a meno che non vi si tenga catechismo (p. 640).

Nel sinodo di Domenico de Marini del 1619 si ordina (“*absolute praecipimus*”) di levare le immagini dei santi non realizzate in modo decente. Là dove risultano danneggiate siano o restaurate o levate, specie se sono ancone di altari; le vecchie bruciate e le ceneri messe nel sacrario della chiesa, nel cimitero o sotto il pavimento (p. 656).

Stefano Durazzo nel sinodo del 1643 proibiva in chiese, oratori o cimiteri “*commessiones, edulia, jentacula*” da parte di confratelli o sacerdoti sotto pena di interdetto, mentre i parroci avrebbero dovuto istituire ovunque la Società del corpo e sangue di Cristo (p. 768). L'acqua del fonte battesimale sia distribuita annualmente (“*quotannis*”) in città dalla cattedrale e altrove dalle chiese arcipresbiterali alle singole parrocchie: “*nonnisi sacerdoti vel clerico in sacris ordinato si fieri possit deferenda committantur*” (p. 733).

Con una serie di editti arcivescovili che partono dal 1617³, si ordina a parroci, abati e priori di Genova di recarsi il Giovedì Santo in cattedrale per la funzione della benedizione degli olii. Le chiese pieviali e arcipresbiterali avrebbero svolto la stessa funzione per il loro piviere (editto del 1626). Dal 1648 si fa menzione anche della funzione del Sabato Santo: in questa occasione (attesta l'editto del 1671) i parroci, in cattedrale, avrebbero cantato le profezie loro assegnate, con un ordine che ci è mostrato da due

elenchi del 1725 e del 1746. In alcuni anni, per motivi non precisati, la funzione del Giovedì si svolse presso altre chiese legate a monasteri femminili (parrocchia di Sant'Andrea, 1692; San Leonardo, 1722).

L'editto del 1745 chiarisce la situazione liturgica. La benedizione del fonte battesimale è attestata dal cerimoniale edito da Clemente VIII, per cui i canonici e i parroci della città devono recarsi alla chiesa cattedrale⁴, gli altri preti alla matrice pieviale; tale dovere era richiamato da una sentenza della Congregazione del Concilio relativa a una causa di Savona del 17 novembre 1691, e dal cardinale Petra nella sua spiegazione delle costituzioni pontificie⁵. Per questo l'editto ordinava ai parroci di recarsi Sabato Santo nelle chiese matrici per ricevere l'acqua battesimale e gli olii santi. Si diffidavano i parroci (confidando peraltro nella loro discrezione) dal prendere gli olii in cattedrale invece che dalla loro matrice.

Per antica consuetudine, ricorda un editto del 1613 attestato sino al 1697, dal Giovedì Santo a tutta l'ottava di Pasqua i nati in città vengono battezzati in cattedrale. Un processo del 1637 riporta la testimonianza di Angeleta Bonfante, di 66 anni, una donna addetta a portare i bambini a battezzare in cattedrale. Angeleta conferma l'uso del battesimo da Giovedì all'ottava, pur ammettendo che alcune parrocchie cittadine (in particolare Sant'Andrea e San Salvatore) facevano difficoltà perché i parrocchiani preferivano battezzare i bambini nella loro parrocchia, anche perché dal Sabato Santo gli addetti della cattedrale distribuivano l'acqua alle chiese.

Dal 1683 l'editto assume una forma più compiuta che manterrà sino al 1799, richiamando che le processioni da fare Giovedì

e Venerdì per porre e levare il Santissimo dal “Sepolcro” si debbano svolgere solo dentro la propria chiesa, senza uscire dalla stessa, conformemente ai sacri riti.

Nel 1630 l'arcivescovo proibiva alle zitelle (fanciulle) di partecipare alle processioni delle casacce della Settimana Santa sotto pena di scomunica, sia per le zitelle sia per chi le introduce nelle funzioni, e di interdetto all'oratorio. Tale proibizione è attestata da un editto ancora nel 1647. Francesco Maria Accinelli nel secolo successivo notava: “Se poi far pompa di pastorali nelle processioni con un (?) affumato che dice *Vita e miracoli di S. Giacomo il maggiore*, e poi il far portare in seguito da ragazzi tavole dipinte che indicano essi miracoli; se il vantare nella machina che si porta nel Giovedì Santo, anzi sotto le code del cavallo su di cui cavalca S. Giacomo, un angelo con cartello in mano in cui scritto *Miracoli di S. Giacomo il maggiore*; se far cantare delle zitelle addimandate pellegrine, e bene abbeverate, nel detto giorno di S. Giacomo il maggiore, portano siffatte vanità lustro e maggioranza alla Casaccia, si lascia allo Spedale de Pazzi farne giudizio”⁶. I preti della massa, ci attesta una serie di editti dal 1633 al 1776, erano obbligati a partecipare alle funzioni in cattedrale durante la Settimana Santa e a non andare in altre chiese⁷. Il vicario generale Gerolamo Tiscornia, canonico della cattedrale, proibisce il 5 marzo 1663 ai cappellani della massa di servire in altre chiese durante l'officiatura in cattedrale sotto pena di 25 scudi e sospensione a *divinis*⁸. Le tensioni erano tali che l'arcivescovo, nel 1731, temendo i disordini dovuti alle controversie di precedenza tra i canonici e i preti della massa, non voleva recarsi alla processione del Corpus Domini⁹.

2. Battesimi e benedizioni

La centralità della chiesa matrice (cattedrale o pieviale) non era accettata in modo pacifico dalle dipendenti. Le tensioni relative alla benedizione del fonte battesimale contrapponevano la cattedrale alle parrocchie urbane. Nel 1137 Innocenzo II confermò, in una bolla diretta al prevosto di Santa Maria di Castello, il diritto del Capitolo della metropolitana di San Lorenzo di benedirvi il fonte battesimale la vigilia di Pentecoste. Accinelli aggiungeva che era “antichissimo” il rito di fare due volte l'anno la benedizione del fonte battesimale, una in cattedrale, e una a Castello¹⁰. Un documento del 14 maggio 1660 riferisce che la mattina del sabato di Pentecoste il clero della cattedrale andava processionalmente a Castello a benedire il fonte¹¹.

Nel 1641, una causa relativa al diritto di battezzare contrapponeva la cattedrale ai parroci cittadini. Questi si appellavano al papa affermando che spettava loro di battezzare i nati nelle loro parrocchie (eccetto gli altri casi previsti dalla legge), quantunque i canonici della cattedrale o i custodi da loro deputati, col pretesto della distribuzione degli olii del Giovedì Santo, prescritta lodevolmente dal diritto comune e dalle normative sinodali genovesi, pretendano di sospendere tale distribuzione sino al Sabato *in albis* e battezzare in cattedrale i bambini nati nelle loro parrocchie, tenendo per sé gli emolumenti. Recentemente i canonici avevano ottenuto una sentenza favorevole dal vicario generale di Genova. Contro questo i parroci avevano presentato ricorso nel novembre del 1641. Non è chiara la conclusione della causa, che presentava documenti risalenti alla metà del Cinquecento¹².

Anche in parrocchie del Levante genovese si segnalano tensioni circa l'uso di recarsi alla chiesa matrice il Sabato Santo. Nel 1650, il 9 maggio, iniziava il processo contro don Giovanni Antonio Ghisello della chiesa di San Martino di Murta perché non era andato, Sabato Santo, a prendere gli olii nella chiesa arcipresbiterale di Rivarolo e aveva avuto l'ardire di suonare la campane della sua chiesa prima di quella, ciò contro gli ordini della Congregazione: per questo il fiscale aveva dovuto prendere provvedimento. Il vice arciprete di Rivarolo, Angelo Bertone, aggiungeva il 13 maggio, che aveva richiamato Ghisello ai suoi doveri, ma questi si era rifiutato. Nell'interrogatorio seguito, Ghisello affermava di non essere obbligato ad assistere alla confezione degli olii santi, né a suonare le campane il Sabato Santo, essendo libero da questo impegno per poter assistere ai bisogni della sua parrocchia; e per questo non riteneva di essere incorso in alcuna pena. Il 19 dicembre 1650 usciva la sentenza del cardinal Durazzo: Ghisello e i suoi capellani erano obbligati, in caso di funerali, a chiamare prima di tutti Angelo Bertone di Rivarolo secondo quanto stabilito dal sinodo, e a ricevere gli olii dalla chiesa arcipresbiterale, nel sabato della settimana maggiore a recarvisi per assistere alla benedizione del fonte, come si fa nella altre¹³.

3. Cerimoniale, confraternite, commedie

Le processioni confraternali erano teatro di tensioni, e a volte di violenza. A Celle, nel giugno del 1539, un ragazzo di nove anni era stato ferito alla coscia da un colpo di archibugio sparato per caso da un giovane di sedici anni che si trovava lungo

la strada durante la processione del Corpus Domini, e ne era poi morto¹⁴. Un lettera anonima inviata all'inquisitore di stato verso il 10 aprile 1658 affermava che le casacce, come tutte le adunanze popolari, erano da ritenersi "pericolose nella Repubblica et in occasione di rivolte"¹⁵. In parrocchie di campagna permangono, anche se in forma residuale, apparati della religiosità pre-tridentina. A Frassinello, la visita pastorale del 1645 comincia con un inventario¹⁶. Vi erano i due baldacchini sopra gli altari e "quattro tele per coprire li altari." Soffermiamoci un momento su questi dati liturgici. I baldacchini sugli altari richiamano l'attenzione: si tratta forse di rudimentali ciborii, segno che gli altari erano staccati dalla parete e senza un'alzata retrostante. Le tele per coprire gli altari non possono essere confuse con le tovaglie da porvi sopra, che sono elencate prima: si può formulare l'ipotesi che si tratti di teli che venivano tesi ai quattro lati dal baldacchino, impedendo la vista della celebrazione in alcuni tempi liturgici (Quaresima), uso noto in epoca tardomedievale. Nelle visite successive non se ne parla più: probabilmente il principio liturgico post-tridentino della visibilità della funzione come pedagogia religiosa ebbe il sopravvento.

Nell'oratorio di San Domenico di Savona è stato eretto, l'anno 1675, un nuovo altare in onore della Risurrezione per mettervi l'antica statua che, per riguardo alle grazie che vi si ottengono quotidianamente, si porta in processione, con grande concorso di popolo e devozione, la mattina di Pasqua prima del giorno. Il vescovo di Savona si è però rifiutato di benedire l'altare. I confratelli si appellavano quindi alla giunta di giurisdizio-

ne in quanto protettrice degli oratori, ricordando che anche a Genova in questi esisteva più d'un altare¹⁷.

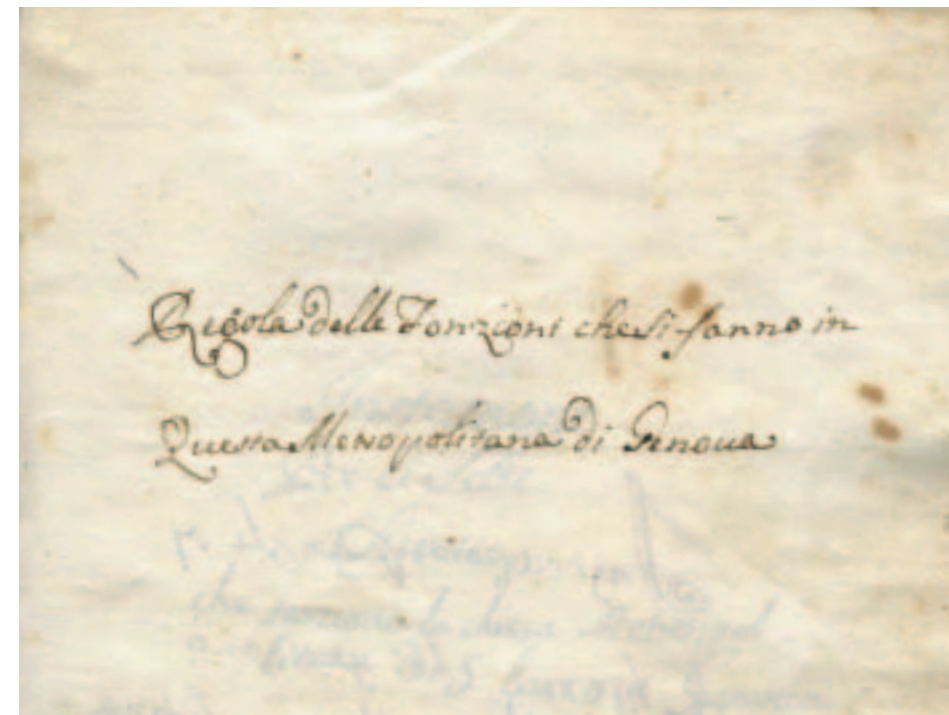
Un biglietto di calice, del maggio 1710, lamenta il lusso cerimoniale delle casacce e lo scandalo introdotto il Giovedì Santo, di presentarsi in cappe di seta con guarnimenti d'oro, e di contrapporsi così ad un tempo santo portando al posto di abiti penitenziali un "superbo portamento di vita", con un "abito di pompa e di lusso" fino ai piedi del Crocifisso del quale si celebra la passione e morte, con "scandalo degli innocenti, obrobrio della religione christiana, e derisione degli eretici"¹⁸.

Recite e rappresentazioni spirituali sono attestate anche in documenti che le disapprovano. Il 1° aprile 1623 risulta una denuncia contro il prete Giulio di Né, maestro di scuola, che fa recitare "comedie o sia rappresentazioni spirituali" in oratorio, in seguito alle quali poco era mancato che non fossero seguite delle risse. Nonostante fosse stato ammonito, pare che ne stesse componendo un'altra. Un editto della curia ribadiva che tali commedie dette anche *rapresentationes*, non avevano nulla di spirituale ma contenevano "*multiloquia, irrisiones, scurrilitates, ne (?) etiam contentiones, que potius tendebant ad bacanalia quam ad eum finem a autore illarum intentum*", il tutto con profanazione di luoghi sacri ed in "*perditionem animarum quam ad earum salutem*". Si proibiva quindi al prete Giulio ed ai chierici che vi recitavano di farlo ancora, specie in luoghi sacri, senza espresso permesso del vescovo e del vicario, pena una multa di 10 scudi¹⁹. Un'altra pratica dell'aprile del 1623, contro don Giovanni Maria Ginocchio, dottore in teologia e parroco di San

Michele di Vignolo denuncia che, oltre ad altri reati più gravi, l'imputato era autore di commedie spirituali che faceva recitare in chiesa²⁰. Dato che nel 1623 la Pasqua cadeva il 16 aprile, è probabile che le commedie siano state recitate in Quaresima. Un editto dell'arcivescovo De Franchi, del 21 agosto 1741, proibiva a sacerdoti e chierici di recitare "in comedie profane vestiti con habiti donneschi" o di andare senza abito di notte per Chiavari suonando con donne, ciò con la pena per i chierici di sco-

munica *ipso facto* riservata all'arcivescovo e per gli "insigniti degli ordini sacri" della sospensione a *divinis ipso facto* (Archivio Diocesano di Chiavari, parrocchia di San Giovanni Battista). Il fenomeno doveva essere diffuso. A Genova, il 23 febbraio 1723, don Domenico Menaglia va a ballare a una festa mascherato da donna²¹. Nel Tigullio, a Cicagna, lo stesso giorno si denuncia che don Giacomo Repetto balla per strada vestito da donna²². Il 25 gennaio 1740, dopo una denuncia dell'arciprete e vicario foraneo di

Lavagna che segnalava come chierici e sacerdoti ballassero mascherati per strada nelle feste, la Curia risponde che i sacerdoti incorreranno nella sospensione a *divinis* e i chierici a pene a giudizio della diocesi²³. La tardività del decreto (1741) rispetto alle prime segnalazioni arrivateci (1623) mostra come, per lo meno nel Tigullio, il disciplinamento tridentino abbia faticato ad imporsi ed abbia ottenuto scarsi risultati. Le cerimonie della Settimana Santa erano oggetto di un'appropriazione devota femmi-



1. Regola delle Fonzioni che si fanno in Questa Metropolitana di Genova, Genova, Archivio Capitolare, ms. 633.



2. Constitutiones Venerabilis Massae Divi Laurentii Genuae, Genova, Archivio Capitolare, ms. 636.

nile di rituali e apparati. Per deliberazione della comunità di Sanremo del 28 marzo 1678, nel locale monastero delle Annunziate celesti era custodito il Crocifisso usato per la processione del Venerdì Santo ed il velluto nero che copriva la cassa del Cristo morto. La principessa Violante Lomellini Doria (1632-1708) si univa agli esercizi liturgici celebrati nel monastero dei carmelitani di Loano: in quello che caratterizzava la mattina di Pasqua veniva portata processionalmente, tra il giubilo dei fedeli e il suono delle campane, un'effigie di Cristo risorto che veniva poi intronizzata sull'altare maggiore della chiesa²⁴. Tale retroterra di tensioni e il disagio dell'autorità che emerge dalle normative, sia dei sinodi sia degli editti vescovili, spiega come a fine Settecento giansenismo, pietà illuminata e classicismo rivoluzionario abbiano avuto modo di coagire riattivando un pensato e un vissuto precedente che non sempre si era riusciti ad imporre. Benedetto Solari, vescovo di Noli, nel 1781 descriveva, in una relazione a Roma, la situazione della diocesi dedicando alle confraternite e ai loro riti alcune pagine dove lamentava il passaggio del governo delle stesse e degli oratori dall'autorità episcopale a quella civile ed il clima poco religioso delle celebrazioni²⁵. Per quanto riguarda quelle in campagna, se il fine delle festività dei santi titolari era permesso e apprezzato, non altrettanto si può dire del degenerare delle feste in occasioni di odi e rivalità, al punto da fare sì che ad Altare sopra la chiesa parrocchiale si vedessero due “sacella”, uno dei vetrai l'altro della famiglia Buzzone. Altre rivalità sorgevano tra vetrai e contadini che si pres-

savano reciprocamente in una continua emulazione. Solari con una lettera pastorale datata 5 giugno 1798 (pubblicata il 30 giugno sugli *Annali Ecclesiastici*, pp. 121-122) dava notizia ai fedeli della sua diocesi delle direttive date dal ministro di polizia della neonata Repubblica Ligure circa la processione del Corpus Domini²⁶. Il ministro, rivolgendosi al “cittadino arcivescovo,” si diceva premuroso di restituire all'antica purezza il culto e la processione allontanando profanazioni e scandali. Per questo ordinava che la processione si facesse col solo giro “esteriore immediato” delle chiese parrocchiali, poiché in una grande città una processione generale produce uno straordinario concorso e ciò eccita quasi ogni classe di persone ad un impegno ambizioso di gala e a una sconsiderata emulazione di lusso. Un particolare interesse suscita il riferimento di Solari, poche righe dopo, alla proibizione di “que tanto famosi fantocci delle arti” che “(grazie alla nostra Costituzione) non avran più parte in una funzione, cui intervenivan tanto mal a proposito in quel mimico atteggiamento, che eccitava ad un tempo le risa degli indivoti, e il pianto di chi ha zelo per l'onore di Dio”. Si può vedere a questo punto come il decreto del ministro si inquadrasse, oltre che in problemi di ordine pubblico, in un dibattito teologico e pastorale; in particolare nel *Rapporto e progetto di legge sull'organizzazione civile del clero* (1799) che all'art. 60 così recitava: “Le processioni in nessun caso possono mai uscire dal circondario della Parrocchia, dove si fanno”²⁷. È in questo senso che si può intendere un testo tardivo (1824) di Eustachio Degola,

I Doveri della vita cristiana compendiatì nella orazione dominicale, commento al Padre Nostro, conservatoci manoscritto: “Brillano è vero per opra loro i nostri tempî per ricchezze di arredi, cresce ogni giorno lo splendore ed il lusso delle moltiplicate funzioni, ogni giorno si van inventando delle vistose divozioncelle, che vogliono sostituire alla nobile semplicità delle auguste cerimonie ecclesiastiche. Or quali sono i motivi di tanta prodigalità? Eh. Mio Dio negli uni un orgoglio segreto, una rivalità ambiziosa negli altri, in non pochi, un vile interesse, e in molti quella ignoranza profonda che fa consistere la pietà in una divozion di comparsa, in tutti una falsa idea della religione”²⁸.

Conclusioni

Dal materiale presentato possiamo notare come, alla vigilia di Trento, esistessero diverse forme di aggregazione che potremmo definire l'una liturgico-cerimoniale, l'altra conviviale-confraternale. La prima ruotava attorno ai diritti della cattedrale e delle pieviali nella confezione della materia dei sacramenti, olii santi, e fonte battesimale. L'altra consisteva in una condivisione di pranzi o cibo (focacce, schiacciate) in altri luoghi (oratori e cimiteri). Lo sforzo dei sinodi tridentini e dei decreti vescovili è quello di far prevalere la prima sulla seconda. Tale impegno si scontra però con resistenze, sia del clero, sia dei confratelli. I parroci cittadini resistono alla centralità della cattedrale creando una loro nuova consuetudine che cercano di tradizionalizzare. L'opposizione alla dimensione ludica confraternale è accentuata dall'addensarsi di questa nella Settimana Santa in specie per quanto riguarda le commedie spirituali, utili forse un

tempo, affermano i vescovi riformatori, ma oggi degenerare. In realtà si nota come ancora all'inizio del XVIII secolo tutto questo continuasse. Il Settecento sembrerebbe segnare un momento di stallo (o almeno di rarefazione documentaria). I temi del riformismo cinquecentesco riprendono a fine Settecento con quello illuminato e giansenista, che si rimette in vigore supportato dalla polemica antisuntuaria illuminista e classicista (anche se leggi antisuntuarie attraversano, spesso disattese, le società di antico regime). La permanenza di un rituale basso, corporeo, a tratti triviale, avversato in teoria delle autorità, non esclude che questo venisse però mantenuto, la dove non poteva essere scalzato dalle nuove forme pastorali (missioni popolari, catechismo, compagnie del Rosario, del Santissimo Sacramento, nuove devozioni come la *Via Crucis*). Tale stile linguisticamente basso non è necessariamente da intendere come popolare (i due preti denunciati come autori di commedie spirituali “scurrili” sono uno maestro e l'altro dottore in teologia, quindi persone culturalmente qualificate): piuttosto, riattua una tradizione erudita, boccacesca, non meno colta di quella di un classicismo austero e trasparente. Il linguaggio plebeo di questa ritualità era tale cerimonialmente. La tendenza a privilegiare le parrocchie e le cattedrali, con la loro aggregazione a carattere caritativo e liturgico, rispetto alle confraternite, con la loro dimensione conviviale, si scontrava con la permanenza di queste ultime. Il risultato non era l'abbandono della dimensione confraternale ma il suo riuso nella riorganizzazione della chiesa e della società.

1. Cambiaso 1917, p. 40.
2. *Synodi...*, 1833, p. 68. *Ibidem* le successive citazioni di pagina nel testo.
3. ASDG, 1361.
4. *Caerimoniale episcoporum...*, 2000, pp. 20-21; 254-261. La *Benedictio Fontis* è nel *Rituale Romanum...*, 2004, pp. 37-39.
5. Petra 1705-1726, III, p. 53, n. 19.
6. Accinelli ms. 1773, pp. 122-123.
7. ASDG, 1361.
8. AC, 410, n. 234.
9. ASG, ms. 170, c. 84r n. 54.
10. ASDG, 101 (F.M. Accinelli, *Scielta di notizie della chiesa di Genova*, p. 148).
11. AC, 395, 163.
12. AC, 407, 1 (*Pro R.mo Capitulo ecclesiae maioris in causa baptismorum tempore paschali*), pp. 1-2.
13. ASDG, 380, 56.
14. ASG, Senarega, 403.
15. ASG, Archivio Segreto, 1576.
16. ASDG, 8, p. 127.
17. ASG, Archivio Segreto, 1132, 88.
18. ASG, Archivio Segreto, 1616.
19. ASDG, 347, 46.
20. ASDG, 347; 24, 47.
21. ASDG, 442, 99.
22. ASDG, 442, 100.
23. ASDG, 455, 5.
24. Per questi due episodi: Fontana 2004, p. 43; Fontana 2008, p. 131.
25. Vivaldo 1944, p. 82.
26. Il testo del decreto in ASG, Repubblica Ligure, 4, 217, c. 5r-v.
27. Codignola 1942, 1, CXCI, n. 3; CXCV. In questa norma traspariva l'influsso del Sinodo di Pistoia che, proprio circa la processione del Corpus Domini, richiedeva fosse effettuata appena fuori dalla chiesa (Atti, 1, 207).
28. Degola, ms. 1824, pp. 68-69.

Abstract

Dans cet article, on étudie le cérémonial suivi à Gênes durant la Semaine Sainte et pour le *Corpus Domini* et on souligne qu'il existait différentes approches du problème. L'effort épiscopal de normalisation, à travers synodes et interventions de l'autorité, essayait d'organiser la vie liturgique et cérémoniale face à des traditions très anciennes, provenant de confréries, et qui étaient centrées sur repas et processions. Se référant au modèle de la liturgie tridentine du XVIII^e siècle, une critique du faste des cérémonies se faisait jour qui s'exprimait à travers le jansénisme et le classicisme révolutionnaire.

I TELI DI GENOVA CON STORIE DELLA PASSIONE

Marzia Cataldi Gallo

La serie dei teli raffiguranti la *Passione* in origine era conservata presso l'abbazia di San Nicolò del Boschetto, nel Ponente genovese e, dopo la soppressione napoleonica, dal 1810 divenne proprietà privata delle famiglie Brusco e Delle Piane¹. La chiesa di San Nicolò del Boschetto, fondata nel 1310-1312, entrò a far parte della Congregazione di Santa Giustina da Padova nel 1412 su indicazione di monsignor Ludovico Barbo, riformatore della congregazione. Nel corso del Quattrocento la chiesa fu ampliata e arricchita con altari: il maggiore dedicato all'Epifania nel 1457, quello di San Nicolò nel 1427, dei Santi Benedetto e Gerolamo nel 1427, del Santo Crocifisso nel 1428, di San Gerolamo nel 1434, di Nostra Signora nel 1455, di San Sebastiano nel 1495.

Un altro momento significativo nella storia dell'abbazia fu la consacrazione solenne da parte di monsignor Domenico Valdetaro, vescovo d'Accia in Corsica, nel 1502².

Nel corso dello stesso secolo furono effettuati alcuni, talvolta importanti, lavori per rimodernare e decorare l'abbazia, forse in relazione all'annessione al monastero della chiesa di San Martino a Pegli, avvenuta nel 1530, e dell'abbazia di Santa Maria di Rivalta, avvenuta nel 1538, data alla quale potrebbe risalire la commissione del primo nucleo di teli.

Recentemente è stata associata alla genesi dei teli una nota dell'inventario del distrutto archivio dell'abbazia in cui si legge "1538. Sepolcro Tele, Pittura di Dette, in detto Libro [Libro Mastro n° 15], c. 60"³, e ipotizzato il

ruolo di committente del colto mistico benedettino Ilarione, che aveva professato al Boschetto nel 1533 e vi morì in tarda età.

La serie è composta da 14 teli di diverse dimensioni raffiguranti le *Storie della Passione*, che raccontano il sacro mistero: in alcuni teli è rappresentato un solo episodio, mentre in altri al tema principale sono affiancati soggetti correlati.

I teli presentano questa sequenza: l'*Orazione di Gesù nell'orto con Pietro, Giacomo e Giovanni* (fig. 1), con scene secondarie in cui sono rappresentati anche *Giuda impiccato*, il *Pentimento di Pietro* (a sinistra dell'apertura centrale) e (a destra) altri otto *Apostoli* (?); *La cattura di Cristo* (fig. 2); *Cristo deriso e incoronato di spine* (fig. 3), con scene secondarie – ai lati dell'apertura centrale – che mostrano *Cristo davanti a Caifa* e l'*Ecce Homo*; la *Flagellazione* (fig. 4), la *Crocifissione* (fig. 5), con la *Salita al Calvario* nella parte inferiore (ai due lati dell'apertura centrale); il *Cielo* stellato col Sole e la Luna (fig. 6). Questo primo nucleo fondamentale, attorno al quale "ruota" l'intera serie, è attribuibile a Teramo Piaggio e a un suo collaboratore. I teli sono modellati a imitazione di forme architettoniche (due con parti laterali cuspidate e una centinata) e presentano nella parte superiore l'*Orazione nell'orto*, l'*Incoronazione di spine* e la *Crocifissione*; nella parte inferiore sono raffigurati episodi connessi con il tema principale, ai lati di un'apertura centrale assimilabile a una porta-passaggio.

Appartengono allo stesso gruppo due gran-

di teli rettangolari raffiguranti la *Flagellazione* e la *Cattura di Cristo* e un terzo, concepito come copertura, in cui è dipinta la *Volta Celeste*. Fedele al racconto evangelico relativo al momento della morte di Cristo ("Da mezzogiorno fino alle tre del pomeriggio si fece buio su tutta la terra"), mostra il sole oscurato, le stelle e la luna, con effetto di grande suggestione.

I teli di questo primo gruppo rivelano un forte influsso delle incisioni di Dürer relative alla Passione (*Grande e Piccola Passione* e *Passione incisa*), anche se è evidente una loro rielaborazione in alcune delle raffigurazioni operate dal pittore Teramo Piaggio, forse su espressa indicazione dei Padri Benedettini, come ha recentemente ipotizzato James Harris, rilevando la correlazione fra le varianti inserite con gli intenti educativi dei benedettini della Congregazione di Santa Giustina, di cui l'abbazia del Boschetto era parte, secondo i quali la salvezza attraverso Cristo è il solo mezzo per la redenzione dell'umanità⁴.

Il Piaggio ha fatto spesso ricorso alle incisioni dureriane anche in altre sue opere. Secondo la testimonianza di Raffaele Soprani le incisioni del maestro tedesco, insieme a quelle di altri maestri fra i quali Marcantonio Raimondi, erano vendute in Sottoripa e i pittori genovesi erano assidui acquirenti⁵; oltre all'eco delle opere di Dürer, è evidente il ricorso a incisioni tratte dallo *Spasimo di Sicilia* di Raffaello nella scena della Vergine con le braccia protese verso Gesù che cade sotto la Croce, ai due lati

della porta-passaggio sottostante la grande *Crocifissione*.

Tutti i teli del primo gruppo, oltre a marcate affinità stilistiche, rivelano alcune peculiarità strutturali e tecniche: hanno notevoli dimensioni, sono monocromi e mostrano una forte connotazione "architettonica", che si rivela nelle forme sagomate dei più grandi, rifinite con cornici modanate, e con la presenza dell'apertura centrale assimilabile a una porta-passaggio.

In un altro gruppo di teli, forse di poco più tardi e di dimensioni inferiori, sono raffigurati episodi non inclusi nel primo ciclo: *Cristo abbeverato di fiele* (fig. 7), attribuibile alla mano di Giovanni Cambiaso, la *Pietà* (fig. 8) e la *Sepoltura* (fig. 9), che si ritengono riferibili a un collaboratore di Pier Francesco Sacchi. Fanno parte della serie anche tre teli di dimensioni rettangolari raffiguranti due teorie affrontate di *Monaci inginocchiati*, e uno con l'immagine del *Volto di Cristo* (il *Volto Santo*), probabilmente eseguiti in epoca successiva rispetto ai primi due nuclei, cioè all'inizio del Settecento, quando si effettuarono importanti lavori di ristrutturazione nell'abbazia. A varie riprese si notano infatti, nell'indice dell'archivio pubblicato da don Filippo Peirano nel 1760⁶, indicazioni relative ad alcuni degli altari ("rinovato ed abbellito di marmi a spese del monastero") negli anni 1705-1717 circa; nello stesso torno di anni ogni membro della famiglia Grimaldi si tassò per promuovere altri lavori, forse la costruzione del coro⁷, e ottenne nel 1710 di poter collocare lo stemma della famiglia sul portone dell'atrio.

La serie costituisce, per la sua datazione remota e per la completezza, un esempio eccezionale della produzione di teli quaesi-

mali dipinti, e può essere considerata opera di notevole interesse in un panorama italiano ed europeo.

Le problematiche connesse alla sua lettura sono molteplici e legate per certi aspetti alle sue fasi realizzative, per altri alla sua funzione originaria, che andrà analizzata alla luce delle testimonianze locali e nel quadro di un più ampio panorama europeo; così da verificare il senso della sua appartenenza alla vasta famiglia dei teli quaresimali, e un'eventuale connessione originaria con forme parateatrali recitate in chiesa.

Cenni sulla diffusione delle tele dipinte in Europa

L'usanza di decorare i luoghi di culto con tele dipinte era diffusa fin dal tempo delle antiche civiltà greca e romana.

I primi cristiani impiegavano tele dipinte (*vela*) per dare risalto alle cerimonie religiose. L'abitudine produsse probabilmente qualche eccesso, visto che Asterio, vescovo di Amasea (odierna Aukhat in Turchia), già nel IV secolo condannava il lusso dei teli che ornavano le prime basiliche romane⁸.

L'usanza si diffuse in Gallia: quando san Remigio si accinse a battezzare il re Clodoveo nel 496 e volle dare alla cerimonia solennità adeguata all'evento, fece parare la chiesa con teli bianchi e le vie di accesso con tele dipinte.

L'abitudine a Reims non fu mai lasciata cadere ed è ancora testimoniata da una notevole serie di teli provenienti dall'Hotel-Dieu⁹. L'Hotel-Dieu era sotto la giurisdizione del Capitolo della cattedrale e veniva probabilmente utilizzato come deposito per i teli dipinti che si pensavano destinati a servire da scenario per le sacre rappresentazioni

organizzate sul sagrato della cattedrale¹⁰. Recentemente, tuttavia, Laura Weigert, prendendo in esame fra i teli conservati a Reims il ciclo dedicato alla *Passione*, lo ha considerato un esempio illuminante dell'interazione fra immagini dipinte e rappresentazioni drammatiche che si svolgevano nel tardo Medioevo all'interno della chiesa, in stretta connessione con i riti della Settimana Santa¹¹.

Al di là delle importanti testimonianze relative a Reims, l'usanza di ornare le chiese, soprattutto in Quaresima, con tele dipinte era diffusa in tutta la Francia nonché in Inghilterra, Olanda, Germania e Austria¹²; in rapporto alla loro notevole diffusione in area germanica le tele dipinte sono definite *Fastentucher*, drappi quaresimali.

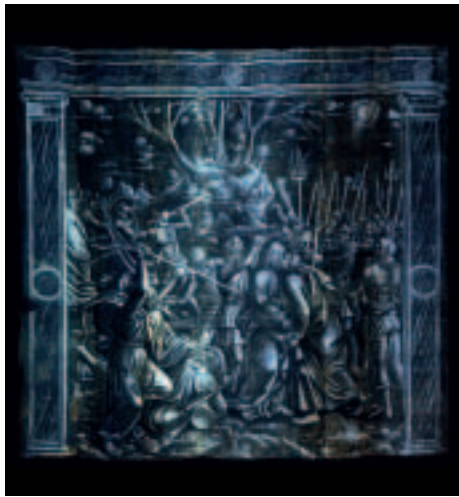
La funzione di questi teli era quella di nascondere alla vista l'altare dal Mercoledì delle Ceneri (quando si legge nel Vangelo di Giovanni "Gesù si nascose e lasciò il tempio") fino al Mercoledì Santo, quando il celebrante leggeva il passo del Vangelo di Luca in cui si narra come, dopo la morte di Cristo, la tenda del tempio di Gerusalemme si fosse squarciata nel mezzo ("*velum templi scissum est*")¹³. Allora i *Fastentucher* venivano calati e messi da parte, dopo che avevano assolto la loro funzione di sostenere i fedeli durante il periodo della penitenza. Il telo simboleggiava il tessuto prezioso appeso fra le colonne del tempio di Salomone per isolare la zona dell'Arca. Il *velum* alludeva anche al buio che oscurava le menti degli uomini prima della Passione di Cristo; prima del suo sacrificio, il significato delle Scritture era oscuro, velato. Quando si intonava il *Gloria in excelsis* durante la messa del Sabato Santo, la rimozione del



1. Sec. XVI, Telo dell' *Orazione nell'orto*, Genova, Museo Diocesano.



3. Sec. XVI, Telo della *Coronazione di spine*, Genova, Museo Diocesano.



2. Sec. XVI, *Cattura di Cristo*, Genova, Museo Diocesano.



4. Sec. XVI, *Flagellazione*, Genova, Museo Diocesano.

grande panno simboleggiava la verità della legge divina rivelata all'umanità attraverso il sacrificio di Cristo¹⁴. La Weigert rileva alcuni caratteri comuni alla produzione europea di teli quaresimali, in particolare l'uso del lino (vedi il paragrafo dedicato alle analisi tecniche dei teli in oggetto) e il ricorso al monocromo. L'uso del lino era correlato al tessuto che aveva avvolto il corpo di Cristo; inoltre, il suo impiego si può considerare, sempre secondo la studiosa citata, un atto di umiltà conforme allo spirito penitenziale della Quaresima, dato il costo molto più basso dei teli di lino dipinti in confronto con quello degli arazzi. Nelle cattedrali di Angers e Parigi si esponevano, infatti, le più preziose serie di arazzi in occasione di altre feste religiose, come il Corpus Domini e l'Ascensione, ma nel periodo quaresimale si appendevano le meno costose tele dipinte¹⁵. Anche la tecnica del monocromo era in qualche modo legata ai riti quaresimali: il periodo liturgico di penitenza e astinenza sembrava più incisivamente sottolineato dall'assenza di colore. I teli di San Nicolò del Boschetto, confezionati con tela di lino tinta con indaco e dipinta in bianco a biacca (com'è risultato dalle analisi condotte da E. Pedemonte, S. Vicini, E. Princi e M. Carnasciali del Dipartimento di Chimica dell'Università di Genova¹⁶), rientrano a pieno titolo nella vasta produzione europea di tele quaresimali dipinte e forniscono un raro e prezioso esempio cinquecentesco di un genere ancora molto sviluppato nel Settecento e nell'Ottocento. I teli di San Nicolò sono sempre stati considerati dalla critica come preziosi addobbi per la cappella del Sepolcro, che si allesti-

va il Giovedì Santo per custodire l'ostia consacrata. L'uso di adornare con particolare cura il Sepolcro si sviluppò soprattutto in parallelo al

rifiorire delle devozione al Santissimo, che si manifestò in Italia nella seconda metà del XV secolo. A Genova in quel periodo nacquero molte



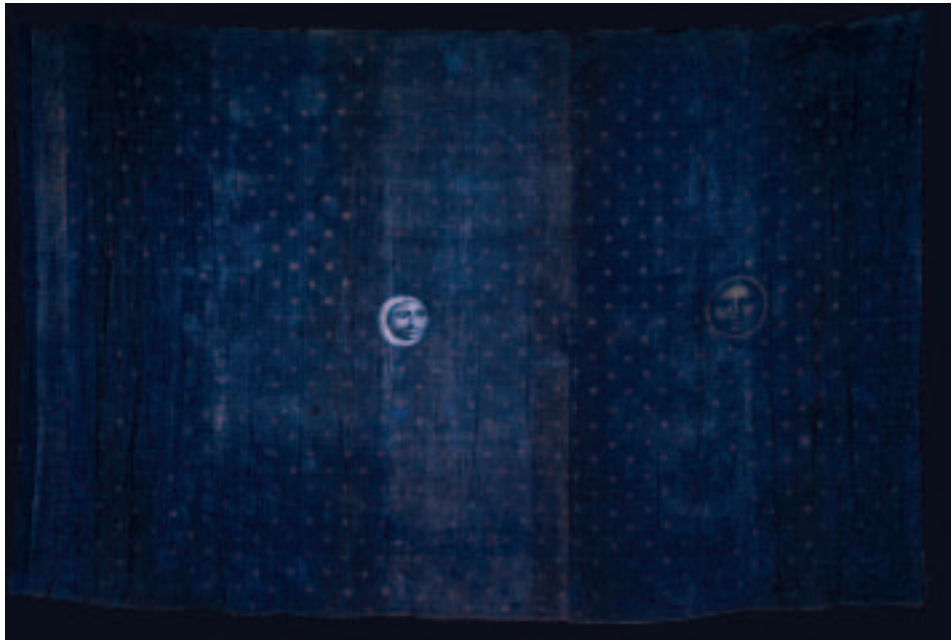
5. Sec. XVI, Telo della *Crocifissione*, Genova, Museo Diocesano.

“Compagnie del Santissimo Corpo di Gesù”. Nel 1496 alcuni devoti del Corpo di Cristo fecero richiesta ai padri di Santa Maria di Castello, importante convento domenicano, di una cappella nella quale ogni anno si potesse riporre il Corpo di Cristo: “*solemnitatis consuetis et debitis sicut in aliis quamplurimis ecclesiis* [San Lorenzo, Le Vigne, San Domenico, San Francesco, Sant'Agostino e altre] ... *cum congrui ornati et apparati de tapexerie et palio de seta*”¹⁷. In particolare il già citato studio di Bozano, che associa la genesi del ciclo di teli con la data del 1538 riportata nell'inventario dell'archivio dell'abbazia, considera la serie destinata alla decorazione del Sepolcro e individua la cappella Doria, allora sacrestia, come sede allora utilizzata per la loro ostensione¹⁸. Alla luce delle ricerche condotte in ambito italiano ed europeo, si profila l'opportunità di considerare l'argomento senza rigidità, quindi non in rigorosa associazione con l'allestimento del Sepolcro, ma in una più vasta accezione, che tenga conto della relazione con i riti penitenziali quaresimali e del rapporto con l'attività di predicazione, molto intensa in quel periodo dell'anno liturgico¹⁹. L'ipotesi che anche i teli di Genova, così come molti altri documentati quali quelli di Reims o quelli conservati in Sicilia, fossero appesi all'interno della chiesa nel periodo penitenziale precedente la Pasqua quando l'altar maggiore era nascosto alla vista dei fedeli, sembra convincente per due motivi. Innanzitutto dal punto di vista logistico, visto che i panni – almeno per quanto riguarda il nucleo dei sei teli verosimilmente eseguiti per primi nel 1538 – si possono immaginare agevolmente nella zona del presbiterio, in cui i teli più

grandi, forniti di apertura/passaggio al centro della zona inferiore, si potevano collocare davanti all'altar maggiore e sui due lati del presbiterio, dove si notano due aperture; il cielo era probabilmente steso in orizzontale, e i teli di dimensioni inferiori sulle pareti laterali dello stesso presbiterio.

Sul retro dei teli di maggiori dimensioni, nella parte alta ci sono dei tiranti in cordone grezzo studiati per tendere i bordi sagomati attorno a supporti, e nastri lungo i lati con analoghe funzioni; anche il cielo presenta tiranti, che rivelano come fosse stato concepito per essere appeso in orizzontale, proprio come "cielo". In secondo luogo, la loro collocazione all'in-

terno della chiesa lascia supporre che i grandi panni quaresimali servissero in pratica da scenario e fossero strettamente connessi ai riti – intesi in senso lato, includendo l'intensa attività di predicazione – che si svolgevano in Quaresima e, in particolare, nella Settimana Santa. È anzi possibile, come mi ha fatto gentilmente osservare don Paolo Fontana, che alcuni episodi – ad esempio, nel caso genovese, l'*Ultima Cena* o la *Lavanda dei piedi* – non fossero raffigurati perché venivano di fatto organizzati all'interno della comunità. Una terza, affascinante ipotesi è proposta da Franco Boggero e Paola Martini in questo stesso volume.



6. Sec. XVI, *Il Cielo stellato col Sole e la Luna*, Genova, Museo Diocesano.

I *Teli della Passione* furono eseguiti in un periodo, intorno al secondo quarto del XVI secolo, in cui l'uso delle tele dipinte era ampiamente diffuso in area genovese. Oltre a quelle che si esaminano sono documentate altre tre serie di tele dipinte con *Storie della Passione*, la prima del 1520 e le altre due verso la metà dello stesso secolo. La prima fu commissionata dai procuratori della "*Domus disciplinatorum Beate Marie Magdalene de Villa Queici* [Quezzi, nei dintorni di Genova]" ai pittori Battista da Como e Antonio Semino; per il modesto compenso di 36 lire genovesi i due pittori, con Bernardino Fasolo che garantiva per loro, furono incaricati di eseguire quattro *Misteria Passionis* e impegnati a intervenire a loro spese se nell'arco dei quattro anni successivi le opere si fossero rovinate²⁰. Una serie di sei teli fu poi commissionata, nel 1565, dai filatori di seta per la chiesa di Sant'Agnese al pittore Giovanni Succa da Serravalle (n. 90 nella Matricola, notizie 1545-1565), al quale si chiese "*in eis facere novem Capitula Passionis D.N. Iesu Christi eo modo et forma qua sunt picta illa Consortia Corporis Christi Ecclesie S. Johannis...*" (San Giovanni di Prè)²¹.

Dalle misure indicate nel documento (espresse in palmi genovesi, corrispondenti a 24.8 centimetri) si evince che le misure delle due serie di tele erano notevoli e simili a quelle del ciclo in esame: un panno alto 4 metri e 40 centimetri, quattro di circa 3 metri e uno di circa 5 metri, mentre non c'è una precisa corrispondenza fra il numero di nove "*Capitula*", in cui è suddiviso il racconto della Passione dipinto dal Succa, e quelli del Boschetto, suddivisi – per quanto concerne il primo gruppo – in sei tele con la raffigurazione di undici episodi.

Non si conoscono opere di Giovanni Succa, ma si sa che egli ebbe bottega con Agostino Bombelli, un pittore della cerchia ligure-lombarda gravitante attorno a Pier Francesco Sacchi.

Le tele dipinte documentate risalgono a un periodo particolarmente fervido nella storia della devozione in cui nascono le "casacce", confraternite di disciplinanti che si riunivano in oratori eretti accanto alle chiese con fini di devozione e di reciproca assistenza, condividendo un'intensa devozione per la Settimana Santa. Nel 1530 a Genova se ne contano 20. Le casacce o confraternite dei Disciplinanti, specialmente la Confraternita della Passione di Nostro Signore Gesù Cristo, di cui si conservano indicazioni fin dal principio del Trecento, erano l'anima della processione in memoria di Nostro Signore, che in alcune chiese si effettuava il Giovedì, in altre il Venerdì della

Settimana Santa²². È molto verosimile che l'ostensione dei teli dipinti a monocromo all'interno della chiesa fosse intimamente correlata alle sacre rappresentazioni che si potevano svolgere al suo interno, e che ci fanno ricollegare la situazione genovese a quella di Reims – e quindi ad un più vasto circuito europeo –, dove fin dal XV secolo le tele dipinte furono utilizzate come elementi integranti di rappresentazioni teatrali, correlate alle solennità religiose, chiamate *Mystères*.

Queste particolari forme di intrattenimento, in cui confluivano devozione e rappresentazione teatrale, cessarono nel 1583, con la proibizione di organizzarle emanata dal concilio tenutosi a Reims.

Anche a Genova la mancanza di riferimenti a tele dipinte verso gli ultimi decenni del Cinquecento è probabilmente da mettere in relazione con le deliberazioni del sinodo di

Cipriano Pallavicini, tenutosi a Genova nella seconda metà del Cinquecento: che in proposito citava "le rappresentazioni che hanno per oggetto la dolorosa istoria della Passione del Signore [...] e pongono sotto gli occhi del popolo in modo sensibile per mezzo della scena quei santi argomenti" Tali "rappresentazioni, che l'antichità aveva istituite per eccitare per mezzo dei sensi gli animi rozzi del volgo, la malizia e nequizia dei tempi nostri (...) ha talmente pervertite che esse invece di lacrime eccitano il riso, e in luogo di pii affetti muovono a perversi desiderii. Perciò, affinché la cosa non peggiori più oltre, (...) sono da questo sinodo vietate, eccetto che l'Ordinario non ne abbia dato licenza per iscritto"²³.

La tradizione di queste forme di drammaturgia devozionale aveva avuto a Genova e dintorni una certa importanza, come dimostra un manoscritto del 1278, *Ludus de tri-*



7. Giovanni Cambiaso (attr.), *Cristo abbeverato di fiele*, Genova, Museo Diocesano.



8. Ambito di Pier Francesco Sacchi, *Pietà*, Genova, Museo Diocesano.



9. Ambito di Pier Francesco Sacchi, *Sepoltura di Cristo*, Genova, Museo Diocesano.

bus Mariis, ispirato dal racconto della Passione e da molti altri testi posteriori²⁴. Risale invece agli anni intorno al 1528-1530 un documento che descrive una Passione svoltasi nella cattedrale di San Lorenzo, accompagnata negli intermezzi dal suono delle trombe. Il Belgrano nel 1872, facendo riferimento a quel tipo di dramma “con cui s’intese precipuamente a rendere popolari i fatti delle sagre scritture...”, che definiva “teatro ascetico”, sottolinea come il soggetto più diffuso fosse quello della Passione di Cristo²⁵. Lo studioso ricorda di aver potuto, lui stesso, vedere queste *similitudini*, che allora si svolgevano a Rivarolo, a Sestri Ponente e a Marassi e che all’epoca sembravano “raffazzonamenti di antichi esemplari”. Del resto – continua Belgrano – il componimento “non è che il *Passio* posto in dialogo” e sviluppato in tre giornate: la prima, per la Domenica delle Palme, prevedeva *L’entrata di Gesù a Gerusalemme*, la seconda per il Giovedì Santo aveva per tema *La cena del Signore*, e la terza per il Venerdì Santo prevedeva la *Passione* in cinque atti. Uno storico annotava nel 1931, fra le usanze della zona della Valpolcevera, le cantilene funebri e le *similitudini* per metterle in relazione con le tele della Passione in esame, affermando che “una continua processione di visitatori, con lusso di cocchieri e di fasto, recavasi al Boschetto nel periodo della Settimana Santa”²⁶. Nel considerare questo esempio è bene ricordare che le usanze genovesi passarono a Palermo, dove nel corso della Settimana Santa la confraternita della nazione genovese organizzava fin dal 1591 una grandiosa processione con gruppi di attori che mimavano episodi della Passione²⁷.

Recenti pubblicazioni sulle arti decorative siciliane hanno messo in luce una produzione di tele dipinte in Sicilia analoga ai teli genovesi, in particolare a Palermo e a Nisemi (Caltanissetta). Si tratta di una serie di teli con soggetti legati alla Passione di cui restano alcuni teli dipinti verso la metà del XIX secolo, che derivano “da temi iconografici rinascimentali, filtrati attraverso il gusto teatrale del tempo...”²⁸. Si segnala anche, quale spunto per più approfondite ricerche, una possibile connessione fra l’uso di teli quaresimali dipinti a monocromo e l’ordine benedettino; il ruolo dei Benedettini quali committenti e ispiratori dell’iconografia dei teli, accennato da Bozano ed esaminato a fondo alla luce della spiritualità del tempo da Harris, è indubbio anche per l’evidente compiacimento con cui i Padri si fanno effigiare, quali spettatori di alcuni degli episodi raffigurati. Oltre a questo dato, legato al ciclo genovese, resta da sottolineare che teli di questo tipo vengono ricordati con una certa frequenza negli inventari delle abbazie benedettine: se ne segnala, in particolare, uno del 1770 ancora conservato a Garsten, nella regione austriaca della Stiria²⁹.

Acquisizione del ciclo

Gli ultimi proprietari avevano conservato i teli ripiegati all’interno di una cassa: solo nel 1989 la mostra *Blu Blu jeans*, organizzata dalla Regione Liguria, aveva fornito l’occasione per mostrarne alcuni al pubblico. Considerato il loro eccezionale interesse artistico (legato alla qualità dei dipinti e all’unicità di un ciclo di questo tipo) e storico (la provenienza dall’abbazia di San Nicolò), i teli sono stati sottoposti a vincolo dalla So-

printendenza con decreto ministeriale del 22 maggio 1990. Nel novembre 2000 sono stati messi all’asta presso la casa d’aste Christie’s a Roma e, rimasti invenduti, sono stati poi acquistati da un privato. Lo Stato ha infine esercitato il diritto di prelazione (D. M. 8 marzo 2001) e li ha acquisiti, destinandoli ad arricchire la collezione tessile della Soprintendenza per i beni storico-artistici, che insieme a quella del Comune di Genova costituisce il DVJ (Centro Studi Tessuto e Moda). L’origine sacra dei teli e le notevoli dimensioni dell’intero ciclo, di cui fanno parte tre panni alti più di quattro metri, hanno indotto la Soprintendenza a concederli in esposizione al Museo Diocesano d’Arte Sacra, sì che nel chiostro della cattedrale, sede che è sembrata più consona al carattere sacro delle opere e più adatta, dal punto di vista logistico, per offrire una suggestiva visione d’insieme dell’intera serie³⁰.

1. Giustiniani 1854, I, p. 523, a proposito di San Nicolò del Boschetto afferma: “non più ripristinato dopo il 1814”; Cipollina 1931, p. 221: “Fu chiusa con decreto Napoleonico del 1810. Acquistata da Francesco Brignole, residente all’Olmo, poi da P.G. Delle Piane di San Quirico. Tutto disperso. La chiesa convertita in laboratorio di spirito. [...] Le tele *gobelins*, acquistate dall’avv. Brusco, vennero prodotte a Rivarolo nella Settimana Santa, prima, poi al Carmine, con gran concorso di popolo”. Per più approfondite notizie, Cataldi Gallo 2008 e 2012.
2. Perasso ms. sec. XVIII, cc. 353-373, c. 354v.
3. Bozano 2007, pp. 33, 93; la citazione è tratta da Peirano ms. sec. XVIII.
4. Harris 2005.
5. Soprani 1674, *Vite* di Andrea e Ottavio Semino.
6. Peirano ms. sec. XVIII, *sub voce* “Chiesa Nostra”.
7. Peirano ms. sec. XVIII, c. 29v.
8. Sator 1912, p. 2.
9. Weigert 2003, pp. 199-229, pp. 199 ss.
10. Sator 1912, p. 2.
11. Weigert 2003, p. 200.
12. Nova 1983, pp. 197-215, in particolare pp. 209 ss.; Weigert 2003, con indicazioni bibliografiche: in particolare Emminghaus 1981, coll. 830-832.
13. Weigert 2003, p. 211.
14. Nova 1994, pp. 177-189.
15. Weigert 2003, p. 212.
16. AA.VV. 2004, pp. 319-321.
17. Cambiaso 1917, p. 42.
18. Bozano 2007, pp. 101 ss.; cfr. anche Harris 2005, cui sono grata di avermi dato in lettura la sua approfondita ricerca, che condivide l’ipotesi dell’ostensione nel Sepolcro.
19. Nova 1983, pp. 209 ss. e Plesh 2006, p. 263. Sono molto grata a Véronique Plesh per i suoi preziosi consigli e le interessanti segnalazioni.
20. Alizeri 1874, pp. 331-332 (cit. in Harris 2005, p. 13).
21. Per Giovanni Succa da Serravalle cfr. Zanelli 1999, p. 413; Alizeri 1874, pp. 424-429.
22. Cambiaso 1917, p. 47.
23. Ferretto 1898, p. 21; Cambiaso 1917, pp. 49-50. Le sacre rappresentazioni costituiscono un’evoluzione delle laudi, recitate dal celebrante e dai fedeli in forma di dialogo: cfr. ancora Ferretto 1898, p. 11; Crescini, Belletti 1883, pp. 321-350; Accame 1887, pp. 549-572.
24. Ferretto 1898, pp. 15 ss.
25. Belgrano 1872, pp. 417-477, in particolare pp. 417-418.
26. Cipollina 1935, pp. 165 e 189.
27. Ferretto 1898, p. 27; Franchini Guelfi 1973.
28. D’Amico 2000, pp. 77-102.
29. Emminghaus 1981; Weigert 2003.
30. I teli sono stati esposti, e lo sono tuttora, con il contributo della Regione Liguria; l’allestimento è stato curato da Giulio Sommariva, allora direttore del Museo. Ringrazio lo stesso Giulio Sommariva e l’attuale direttore Paola Martini per la fattiva e proficua collaborazione. I teli sono stati esposti alla mostra *Genovaanversaeviciversa*, organizzata ad Anversa nel 2003 e curata da chi scrive, e da Angelo Figus al Mode Museum nel 2003 (Cataldi Gallo 2003, p. 90).

Abstract

« Les toiles de la Passion » sont un cycle du XVI^e siècle provenant de l’église de l’abbaye de San Nicolò del Boschetto à Gênes, où elles ont été conservées jusqu’au XIX^e siècle. Les Toiles sont, ensuite devenues propriété privée et ont été sauvées de la dispersion grâce à l’intervention de la Direction des Monuments Historiques et Artistiques de la Ligurie, qui en a encouragé l’achat par le Ministère pour les Biens et les Activités Culturelles et a promu leur exposition au public dans les salles du *Museo Diocesano* (Musée Diocésain) de Gênes. Ce cycle dans son entier, représente, pour son ancienneté. Le nombre des toiles et sa valeur artistique. Une œuvre unique dans le panorama artistique européen ; les toiles de la Passion font, en effet, partie d’un vaste ensemble d’œuvres dédiées aux célébrations de la Semaine Sainte, ayant existées dans toute l’Europe, dont l’exemplaire italien est l’un des plus complets et anciens.

I TELI DELLA PASSIONE: UNA PROPOSTA PER LA LORO OSTENSIONE AL BOSCHETTO¹

Paola Martini

I *Teli della Passione* hanno da sempre suscitato numerosi interrogativi riguardo alla tecnica di realizzazione, ai materiali utilizzati, agli artisti che li dipinsero, ai committenti e infine alla disposizione assunta nell'abbazia benedettina di San Nicolò del Boschetto. Gli studi scientifici che nel corso degli anni si sono interessati di questo importante apparato hanno dato risposte sull'aspetto tecnico-materico, individuato una possibile committenza e anche una data presunta per la realizzazione di alcuni di essi (1538); sono stati, inoltre, proposti i nomi di Teramo Piaggio e Giovanni Cambiaso come autori del gruppo più antico e monumentale².

In questa sede si vuole portare un contributo sulle modalità della loro ostensione all'interno dello spazio sacro.

I teli potevano presumibilmente essere utilizzati come apparati effimeri durante la Settimana Santa per creare i Sepolcri o altari della reposizione, tradizione molto sentita in ambito genovese e ricca di testimonianze nella Liguria occidentale. Già nell'indice dei libri mastri del Boschetto l'archivista Filippo Peirano, accanto alla data 1538, annotava "Sepolcro tele, Pittura di d.º, in d.º lib. c. 60.", indicando quella che sembra esserne stata la destinazione originaria; un'altra proposta ne suggerisce l'utilizzo come apparati quaresimali, e quindi non esclusivamente limitati alla settimana precedente la Pasqua, esposti nella zona presbiteriale per velare l'altare durante i riti penitenziali.



1-4. Un'ipotesi per la sistemazione originaria dei teli in San Nicolò del Boschetto, ricostruzione virtuale di Guido Rosato.

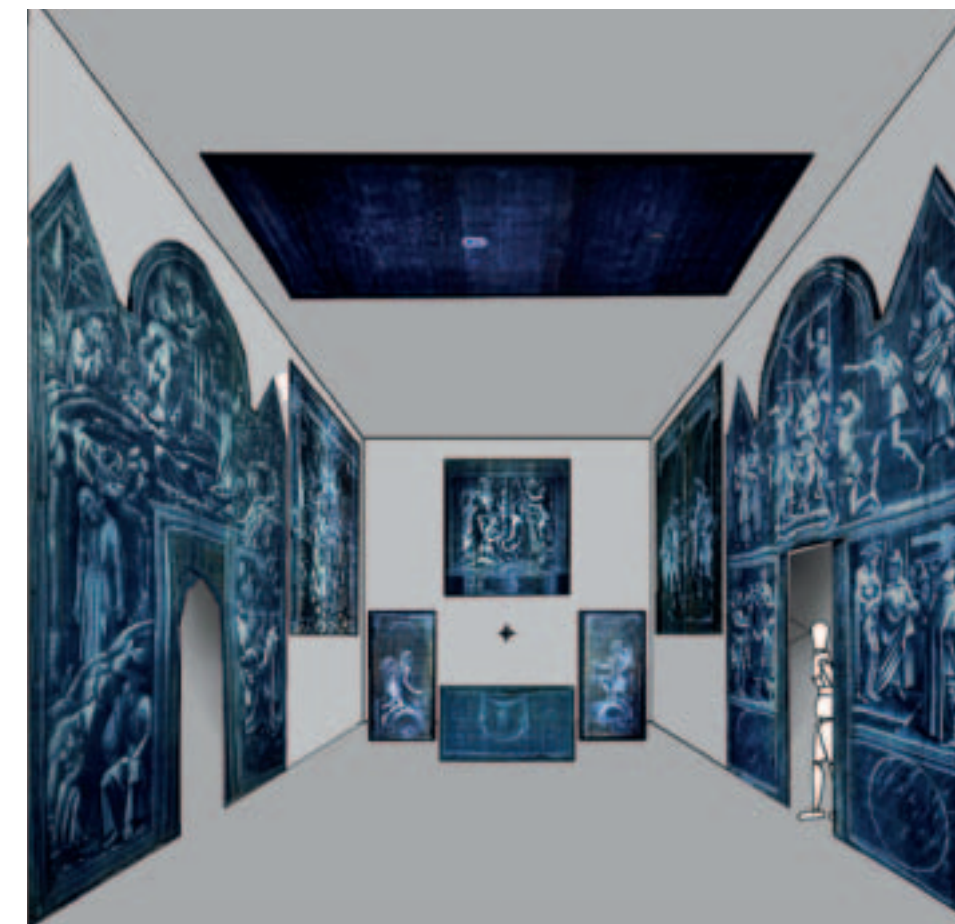
I teli, così come ci sono giunti, recano i segni di varie manomissioni, quali rattoppi, modifiche e giunte: tra quest'ultime, si nota la fascia di tessuto dipinta con una parasta e cucita alla base della *Deposizione*, le cui misure (210 x 42 cm) si discostano da quelle degli altri pilastrini che costituiscono la cornice di scene quali la *Flagellazione* (277 x 29 cm), il *Tradimento di Giuda* (267 x 28 cm) e la stessa *Deposizione* (181 x 23 cm). Questo dato lascia ipotizzare l'esistenza di un altro telo andato perduto che, a fronte delle dimensioni della parasta sopraindicata, doveva essere di altezza minore rispetto agli esistenti e, si presume, sviluppato in orizzontale.

L'esame ravvicinato dei singoli pannelli permette alcune riflessioni. Nell'ambito del gruppo più antico, seguendo la classificazione cronologica proposta da Marzia Cattaldi Gallo, si nota che l'*Incoronazione di spine*, l'*Orazione nell'orto* e il *Cielo stellato* recano sui lati interni coppie di lacci che, fissati agli occhielli di una parete o di una struttura di sostegno, potevano servire per l'esposizione; diversamente da questi, la *Crocifissione* è invece corredata lungo il bordo e la centina superiore di anelli di tessuto, forse adatti a un sostegno a sezione circolare. Gli altri teli del medesimo gruppo, di forma rettangolare per costituire o rivestire le pareti di un'ipotetica cappella, non presentano alcun laccio o sistema visibile di ancoraggio, anche se le numerose abrasioni e lacerazioni evidenti agli angoli o sul perimetro del tessuto inducono a immaginarne la presenza. Inoltre, è possibile notare i segni di alcune modifiche nella *Crocifissione*, in particola-

re intorno alla bucatura ad arco: infatti le basi dei pilastri e le volute terminali dei capitelli posti sui lati della bucatura sono state resecate e giuntate con un altro frammento di tessuto non decorato; un intervento analogo potrebbe aver interessato anche l'*Orazione nell'orto*, motivato sia

dalla necessità di sostituire del tessuto deteriorato, sia in funzione di un diverso assemblaggio dei teli.

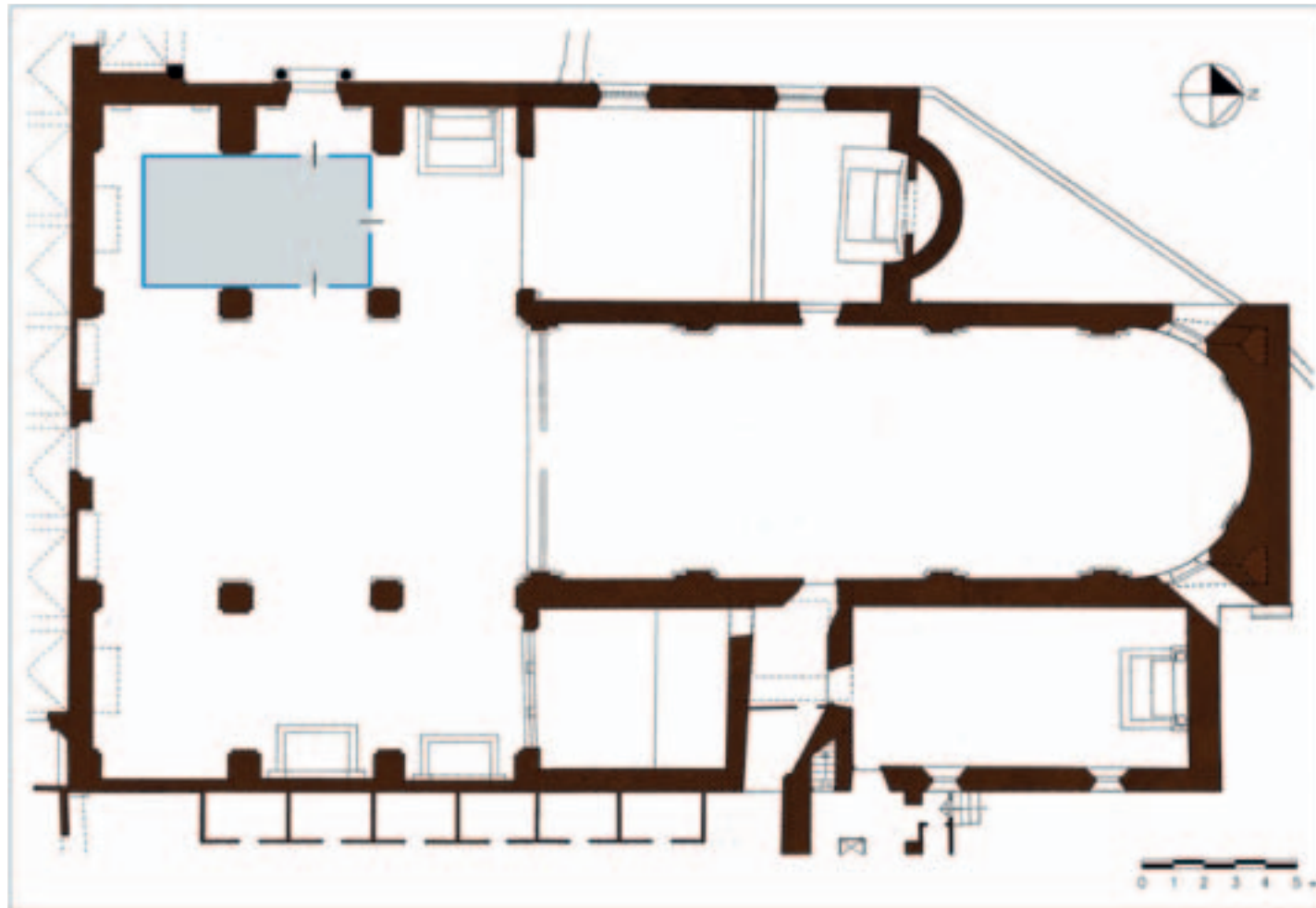
Per quanto riguarda le scene con i *Monaci benedettini in preghiera*, *Cristo abbeverato di fiele* e *Cristo deposto nel sepolcro*, si nota che in questi ultimi due la cornice di-



pinta sembra interrompersi sul lato destro del primo e sul lato sinistro del secondo, come se fossero stati parte di una struttura più ampia da cui sono stati ritagliati. Inoltre, tutti e quattro i teli presentano dimensioni non dissimili sia in larghezza

(pari a 179 cm per la coppia con i *Monaci benedettini in preghiera*, e 177 cm per le altre due scene) che, a coppie, in altezza (141 cm per i *Monaci in preghiera* e, rispettivamente, 156 e 158 cm per gli altri). Da un punto di vista stilistico, nonostante

il telo dipinto con i *Monaci* sia composto da una parte più scolorita e da un'altra meglio conservata, costituite ciascuna da un diverso numero di fili al centimetro (cosa che ne avallerebbe la realizzazione in due momenti diversi), non si possono ne-



3

gare analogie con il *Cristo abbeverato di fiele* e il *Cristo deposto nel sepolcro*, in particolare nella fattura dei panneggi delle vesti e nella resa degli elementi di natura del terreno.

Queste considerazioni potrebbero conferire una qualche validità all'ipotesi che le quattro scene appena indicate facessero parte di un unico telo, di cui però si ignora la forma complessiva e il soggetto della parte sommitale.

Quanto al luogo di esposizione, sono state avanzate diverse ipotesi: una di queste proponeva l'area presbiteriale, con la funzione di velare l'altare maggiore in occasione dei riti pasquali, ma le misure e la struttura dei teli non concordano con lo spazio disponibile.

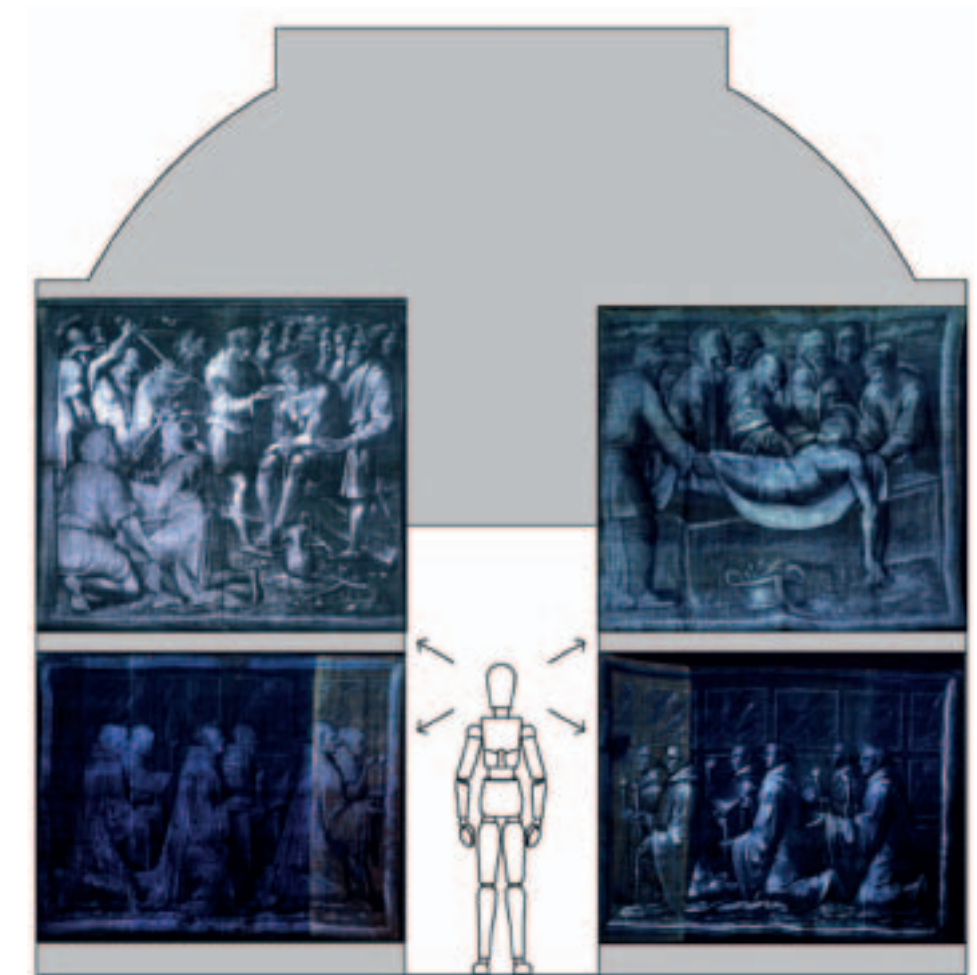
Una seconda possibilità ne suggerisce l'ostensione nella sacrestia di Andrea Doria, costruita nel 1472 e dove, fino alla metà del XVII secolo, era collocato il ciborio. Nel vano rettangolare, dall'ingresso, si disporrebbero parallelamente i tre teli con le bucatore ossia *Gesù nell'orto di Getsemani*, *Ecce Homo e altre scene* e la *Crocifissione*, quest'ultima a rivestire la parete con il ciborio; lateralmente, avrebbero trovato posto il *Bacio di Giuda* e la *Flagellazione*, mentre nello spazio tra l'*Ecce Homo* e la *Crocifissione* sarebbe stata collocata la *Deposizione dalla croce*. Anche in questo caso, la verifica delle misure della sacrestia rende impraticabile la proposta, così come non ha prodotto risultati utili il tentativo di immaginare i teli all'interno delle cappelle esistenti – attualmente connotate da una veste barocca ma modificate tra XV e XVI secolo – appunto per la

presenza di vincoli architettonici incompatibili con le dimensioni dei teli³.

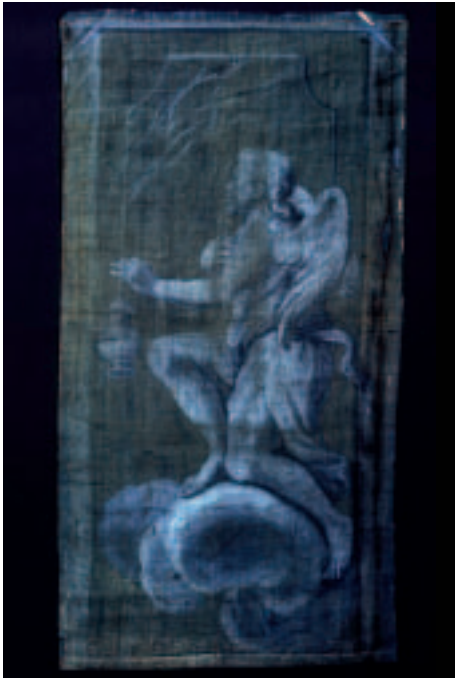
Pertanto, venute meno le ipotesi di un allestimento interno a strutture esistenti, si propone, sulla base delle testimonianze storiche e archivistiche riguardanti appa-

rati analoghi, una nuova ipotesi⁴.

Il Sepolcro, infatti, potrebbe essere stato creato come un sacello praticabile, all'interno del quale meditare sulla Passione di Cristo. L'invito sotto la lunetta della *Crocifissione*, "O vos omnes qui transit per



4



viam adtendite et videte si est dolor sicut dolor meus” (Lamentazioni, 1, 12), suona infatti come un richiamo a entrare nella cappella, suggerendo che proprio quel telo costituisse il fronte del Sepolcro che, di conseguenza, doveva risultare di dimensioni sicuramente cospicue, rispetto a una larghezza del tessuto di oltre quattro metri. La faccia interna poteva presentare, in basso, i teli con *Cristo abbeverato di fiele* e la *Deposizione nel sepolcro*, a cui si sovrapponevano le due scene con i *Monaci in preghiera*, aventi misure compatibili tra loro. La struttura effimera poteva quindi essere completata disponendo l’*Orazione nell’orto* lungo il lato sinistro e, di fronte, l’*Incoronazione di spine*. Entrambi questi teli, dotati di aperture e connotati da dimensioni pressoché analoghe (440 x 335 cm il primo e 435 x 325 cm il secondo), potevano disporsi in prossimità di ingressi laterali della chiesa in modo da armonizzarsi con lo spazio occupato. Seguendo

5. Sec. XVII, *Angeli*, Genova, Museo Diocesano.



6. Sec. XVI (?), *Monaci in preghiera*, Genova, Museo Diocesano.



7. Sec. XVII, “*Volto Santo*”, Genova, Museo Diocesano.

questa ipotesi, accanto ai due teli mistilini erano il *Tradimento di Giuda* e, di fronte, la *Flagellazione*; l'intero apparato si completava con la *Deposizione dalla croce*, momento conclusivo della Passione, collocata sopra il Repositorio contenente le specie del Corpo e del Sangue di Cristo e sul quale era disposto, come di copertura, il *Cielo stellato*.

Le ultime tessere di questo articolato mosaico, ossia la coppia di *Angeli turiferari* e il *Volto Santo*, sono databili tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo, e probabilmente vennero aggiunte successivamente per arricchire la scena; sulla base dei soggetti se ne può ipotizzare la disposizione davanti all'altare che conteneva il repositorio – le dimensioni del *Volto Santo* non sono distanti da quelle di un paliotto –, ponendo ai lati gli *Angeli*, a benedire il Corpo di Cristo.

1. Desidero ringraziare sentitamente Franco Boggero, insieme al quale ho discusso più volte dell'argomento; preziosi i suoi suggerimenti e il confronto durante le verifiche all'interno della chiesa del Boschetto, da cui è derivato questo breve contributo.

2. Sui teli della Passione vedi Cataldi Gallo 2008, pp. 13, 27-33, 37-71 con bibliografia precedente; in particolare Patrone, Paoletti 1982, pp. 23-26; Bonzano 2002, pp. 96-104; Bartoletti 2009, pp. 223-224.

3. Bonzano 2007, pp. 93-120.

4. In particolare vedi la descrizione di un sepolcro allestito in Corsica, nella chiesa dell'Immacolata Concezione a Ficaja: l'apparato era montato all'interno della chiesa, occupando tutta la larghezza della navata, e rivolto verso la porta di accesso principale, impedendone l'utilizzo. Durante i giorni dedicati alla Passione, si entrava in chiesa soltanto dalla porta laterale e si vedeva il Sepolcro alla destra dell'altare maggiore, lasciato spoglio e disadorno (Boggero 2010, pp. 280 fig. 6, 281, 284 nota 13).

Abstract

Les Toiles de la Passions ont suscitées de nombreuses questions quant aux techniques de réalisation, aux matériaux utilisés, aux artistes les ayant exécutés, aux commanditaires et afin à la position qu'elles occupaient dans l'abbaye bénédictine de San Nicolò del Boschetto. Le décor de tissu présente des altérations, adaptations et ajouts opérés au cours des siècles, en partie pour les adapter à de nouvelles modalités d'exposition. On a. à ce propos, pris en considération l'hypothèse d'une exposition dans le presbytère, puis à l'intérieur de la sacristie d'Andrea Doria ou encore dans d'autres chapelles de l'abbaye même, hypothèses abandonnées au vue des dimensions inadptées. On a donc pensé que ces Toiles étaient un véritable *sacellum*, monté sur des structures de soutien, à l'intérieur duquel se trouvait le Reposoir avec les Saintes Espèces. La toile portant l'image de la Crucifixion en était la partie antérieure, tandis qu'à l'intérieur, on plaçait les autres toiles, créant ainsi un espace utilisable dans lequel on entraît grâce à des portes aménagées.

LA FORZA DELL'EFFIMERO: APPARATI E RAPPRESENTAZIONI DELLA DEVOZIONE E DEL TRIONFO RELIGIOSO *Lauro Magnani*

Tra devozione religiosa ed esaltazione della Repubblica, i festeggiamenti legati alla scelta con la quale nel 1637 la Vergine viene proclamata regina di Genova¹ sono un momento emblematico nel quale il ceto dirigente si rivolge, affermando unità e identità “nazionale”, verso la popolazione cittadina e verso l'esterno. Immagini e apparati vengono in quell'occasione chiamati a cooperare per la riuscita di un'operazione che si prefigge un duplice risultato: una ricompattazione attraverso la leva della devozione, con una celebrazione di unità dello stato estesa ai ceti “popolari” solitamente estranei al potere e quindi all'idea stessa di stato e, verso l'esterno, l'affermazione della dignità della Repubblica con il segno della regalità della Vergine protettrice, rafforzando quell'immagine che la colossale impresa delle Nuove Mura voleva più concretamente affermare sul territorio. Le arti figurative vengono coinvolte totalmente in questa operazione: per la Vergine regina, sovrano illusivo, “virtuale”, vengono creati apparati effimeri e fissi come se si trattasse di una augusta visitatrice per la quale è allestita una presa di possesso che magnificherà la città senza umiliarla. E non casualmente è Fiasella – che aveva accolto, pochi anni prima, con i suoi dipinti il cardinale infante – l'artista al quale viene affidata l'elaborazione almeno della parte figurativa degli apparati, con l'elaborazione dei disegni per la nuova iconografia della “Madonna della città” adottata per una serie di immagini, dalla scultura lignea collo-



1. Domenico Piola, *L'Eucarestia entro una gloria di angeli e cherubini*, Genova, Gabinetto dei disegni e delle stampe di Palazzo Rosso, n. 4520.

cata al centro dell'apparato per la solenne proclamazione del 25 marzo 1637 in duomo, alla scultura bronzea fusa dal Bianco nel 1650, ai dipinti perduti per il Palazzo Ducale, o a quelli per le comunità genovesi di Napoli e Palermo dove gli elementi del cerimoniale con i segni dell'incoronazione – bacile, scettro, corona – si aggiungono alla veduta della città racchiusa tra le nuove mura². Apparati e feste accompagnano quindi lo svolgersi di un significativo progetto di edificazione e di immagine della città: la cerimonia in duomo per la proclamazione della Vergine regina è l'evento conclusivo che vede raccolti forse trentamila cittadini: tra luminarie venne mostrata, come una apparizione, la statua lignea della Vergine regina – realizzata dal Bissoni – “nel choro in mezzo d'un arco baleno sostenuto da parco d'argento, fraposto fra inargentati balaustri rendeva una maestà regia et sublime [...] sopra il capo di N.S. una corona di 12 stelle formata di diamantini, in mezzo delle quali erano diamanti grossi, di mille ducati l'uno”³. Ancora alla metà del secolo nella cappella di Palazzo Ducale l'invenzione che era stata dell'effimero viene riproposta nell'aspetto durevole dell'affresco realizzato da Giovan Battista Carlone. Di un effimero il grande apparato dipinto conserva tutte le caratteristiche: grandi scene dipinte con gli episodi di Colombo evangelizzatore, dell'Embriaco che conquista Gerusalemme, dell'arrivo delle ceneri del Battista⁴. Non le imprese di sovrani vengono quindi celebrate, ma quelle della storia “civica”, non le genealogie legittimano la sovranità della Repubblica, ma san Giovanni Battista e i santi protettori, i santi primi vescovi,

le sante formatesi negli istituti femminili genovesi o immagine della carità nella tradizione locale, in una orgogliosa genealo-

gia cittadina. Le architetture del quadraturista e gli interventi figurativi del Carlone, restituiscono propriamente l'impressione



2. Gregorio De Ferrari, *Apparato per le Quarantore*, Genova, Gabinetto dei disegni e delle stampe di Palazzo Rosso, n. 3478.

dell'apparato effimero praticato ancora fino a quegli anni del Seicento, la sua complessa struttura comunicativa affollata di un pletorico rimando tra immagine e parola e insieme la cerimonia che si svolge in contiguità e in rapporto con queste strutture di apparato.

La scena dell'arrivo delle reliquie del Battista è rappresentata dal pittore seicentesco con i caratteri di un'accoglienza trionfale, con il corteo processionale guidato dal preposito della cattedrale che riceve

l'urna delle ceneri sotto il baldacchino: la scena dipinta trova quindi il suo riferimento nell'uso processionale organizzato già dal XII secolo, riproposto fino ad oggi, ma perpetuato in forme solenni fino all'Ottocento dalla "Consortia" del Battista della cattedrale, con l'urna contenente le ceneri del santo condotta ad attraversare la città nelle feste o per drammatici fatti naturali o sociali (tempeste, maremoti, peste, guerre) tra i quali – nell'epoca barocca – il terremoto del 1613, la peste del 1656, le tem-

peste del 1640 del 1694, occasioni nelle quali l'urna veniva portata sui moli in faccia ai marosi⁵.

La partecipazione delle autorità pubbliche e del doge in particolare segna l'altra processione "ufficiale", quella dedicata al *Corpus Domini* registrata nella sua dinamica nei *Cerimoniarum* del Senato e in relazioni seicentesche che indicano la presenza di tutto il clero secolare e regolare, dell'arcivescovo e dei prelati "in bellissimi et splendidi e ricchi abiti sacri", dei membri delle

"Arti" "con grosse torchie di cera" e dei loro consoli con "le ricche insegne delle arti stesse sopra bellissime bandiere di raso di damasco e di seta dei più vivaci colori"⁶. Nella prima metà del Seicento si fanno più frequenti le solenni celebrazioni per beatificazioni e canonizzazioni: gli apparati realizzati nel 1622 per santa Teresa d'Avila, nelle sedi carmelitane, dovevano apparire conformi alle tendenze concettistiche illustrate da scritti ed emblemi del testo di Gio. Vincenzo Imperiale dedicato alla santa o del discorso celebrativo del Mascardi⁷. Sono i santi spagnoli a risultare centrali in quel momento: nello stesso 12 marzo del 1622 vennero proclamati santi Isidoro Agricola (S. Isidro Labrador), Ignazio di Loyola e Francesco Saverio. I Gesuiti celebrarono la canonizzazione dei loro santi il 26 aprile con un ricco apparato⁸:

le descrizioni parlano di due archi dedicati con colonne e cantoria occupata da musici, mentre la facciata della chiesa di Sant'Ambrogio, ancora in costruzione, era ornata da paramenti – proposti anche all'interno con drappi di seta, velluto e damasco – con angeli che reggevano il simbolo IHS e statue di grandi dimensioni, in argilla, di *San Francesco* e di *Sant'Ignazio* inserite nelle due nicchie già pronte sul prospetto. Il percorso tra i due archi, all'esterno della chiesa, era coperto da teli di lino, in una dimensione teatrale dello spazio completata dalla facciata attigua di Palazzo Ducale che era, per l'occasione, ornata di arazzi fiamminghi e da 104 tele con immagini di santi e drappi di seta, velluto e damasco replicati all'interno.

Anche all'interno l'idea di apparato si coniuga con l'edificio in costruzione e con la realizzazione di un nuovo arredo: per la festa la cappella di Sant'Ignazio, in costruzione per volontà dei Pallavicino, viene rivestita di broccati con ricami in oro mentre è esposto il grande dipinto con i *Miracoli del santo* realizzato da Rubens e forse da poco giunto a Genova. Ancora negli anni successivi la cappella di San Francesco Saverio – che sarà poi riedificata in una nuova collocazione di testa nella navata sinistra – viene decorata con un apparato effimero di tele che fingono colonne ed elementi architettonici⁹.

Nei primi decenni del Seicento, in parallelo con la pratica laica degli archi trionfali, l'apparato religioso sembra ribadire una sommaria di elementi – stoffe, dipinti, quadrature architettoniche, scritte esplicative – concorrenti alla celebrazione più che una totalizzante rilettura dello spazio. Il dialogo tra grande decorazione e apparato religioso si fa più organico nel secondo Seicento: i protagonisti della nuova concezione di uno spazio dilatato dall'illusione pittorica sulle volte aperte a nuove prospettive, completano, nell'occasione festiva, il coinvolgimento dello spettatore attraverso l'articolazione dell'apparato.

La libertà di uno spazio elaborato nella grande decorazione, tra bidimensionalità dell'affresco e artificio plastico tridimensionale, nelle invenzioni di Domenico Piola e di Gregorio De Ferrari con l'apporto della statuaria di Filippo Parodi sarà il punto di arrivo di un percorso che segue l'innovativa esperienza nella concezione del rapporto scultura-spazio architettonico introdotta da Pierre Puget a partire dagli anni sessanta del Seicento: l'artista francese aveva introdotto concetti spaziali e sceno-

grafici originali per l'apparato scultoreo con l'invenzione del baldacchino – mai realizzato – per la basilica di Nostra Signora Assunta di Carignano, portata, nel 1663-1664, fino alla fase del modello ligneo e del disegno di grandi proporzioni¹⁰: una macchina teatrale complicata anche staticamente dalla presenza alla sua sommità della statua della Vergine librata verso il cielo. Progetti talmente arditi nella libera traduzione dell'invenzione nella realtà, da risultare più vicini all'effimero che alla costruzione in materiali durevoli. È anche il caso dell'altare di San Siro con la teatrale macchina del Golgota sormontato dalla croce, e con il collegamento tra angeli laterali e gradi dell'altare costituito dall'esuberante fioritura naturalistica delle cornucopie che si trasforma nei girali dell'ornato: un progetto, anche questo, non realizzato nelle forme previste dall'invenzione grafica¹¹, così come quello, elaborato per la famiglia Grillo, dell'altare della chiesa delle Vigne concepito nel 1692: sulla cassa d'altare in marmo di Carrara con i simboli degli Evangelisti, i gradini prevedevano la presenza laterale di due statue, su disegno del Piola, e al centro, tra nubi con cherubini, un trionfo a tempio con sei colonne in diaspro e con elementi in bronzo dorato. Il progetto vede quindi integrati, sullo scorcio del secolo, in una grande macchina teatrale la capacità di concepire scenograficamente la scultura libera nello spazio, propria dell'artista francese, e la vocazione decorativa di "casa Piola"¹².

In questo ambiente muove una nuova capacità di concepire l'apparato: è significativa, in questo senso, la tela di ambito piollesco che elabora l'idea del baldacchino di



3. Bottega Piola, *Progetto di catafalco per un cardinale*, Genova, Gabinetto dei disegni e delle stampe di Palazzo Rosso, n. 3477.



4. Bottega Piola, *Progetto di catafalco per un pontefice (?)*, Genova, Gabinetto dei disegni e delle stampe di Palazzo Rosso, n. 3409.



5. Domenico Piola, *Macchina funebre per un cardinale*, Genova, Gabinetto dei disegni e delle stampe di Palazzo Rosso, n. 4259.

Carignano, in un contesto decorativo-naturalistico, dove la struttura è interpretata come grande macchina di apparato nella quale è inserito il gruppo scultoreo dell'*Immacolata* dell'Albergo dei Poveri¹³.

Una ricca elaborazione di progetti grafici, per i quali è spesso difficile la precisa distinzione tra durevole ed effimero, testimonia una comune propensione alla scenografia di apparato¹⁴ tra pittura e scultura. Idee riferibili a particolari di apparati per Quarantore dove il fulcro della composizione effimera prevede voli di angeli attorno al Santissimo, sono testimoniati dai disegni di Piola (Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto Disegni e stampe, inv. 4520) (fig. 1), o di Gregorio De Ferrari (Dusseldorf, Kunstmuseum, Kupfertichkabinet, inv. 663), mentre un disegno sempre del De Ferrari – ancora a Palazzo Rosso (inv. 3478) e riferito anch'esso a un apparato per le Quarantore¹⁵ – rivela tutta l'ambiguità tra effimero e durevole, direttamente ispirato com'è alle articolate strutture d'altare progettate a Genova da Pierre Puget (fig. 2).

Nella bottega del Piola, la propensione per la progettazione di apparati è già viva negli anni Sessanta: la dimestichezza con l'idea dell'effimero passa anche attraverso la figura di Stefano Camogli, cognato di Domenico Piola, definito dalle fonti "pittore eccellente di arabeschi, di fogliami, di fiori, di frutti e di cose tali", "uomo di fantasia grande nell'inventar macchine per sepolcri, esposizioni, ed altre funzioni solite farsi nei giorni di penitenza"¹⁶; in questo stesso ambito muove la prima esperienza di Filippo Parodi intagliatore¹⁷ e probabili lavori di collaborazione.

Nel 1665 il Camogli aveva realizzato il catafalco per le celebrazioni funebri in effigie volute a Genova per Filippo IV di Spagna¹⁸: la "macchina", una struttura a quattro pilastri corinzi che reggevano una cupola, puntualmente descritta in un opuscolo edito dal Calenzani nel 1666, risulta molto vicina ad una incisione appunto ricavata dal Piola da un'idea del Camogli¹⁹. Anche del grandioso catafalco realizzato nel luglio 1667 dal Camogli per le esequie del cardinale Stefano Durazzo resta l'incisione del Piola²⁰: la "pira (...) alzata là dove termina la tribuna et comincia la nave di mezzo, cresceva con aggiustata proporzione ad un'altezza di palmi cinquanta (circa dodici metri), figurata à chiaroscuri, con varietà di statue, historie, imprese, e composizioni; oltre il numero copiosissimo di torcie..."²¹. I progetti grafici di apparati funebri segnalati da Fabio Ivaldi tra i disegni di Palazzo Rosso (inv. 3477 e 3409) (figg. 3-4) possono limitarsi a strutture architettoniche in cui l'introduzione delle figure è accessorio – risolvibile anche con l'apporto di semplici silhouettes bidimensionali – sino a sottolineare invece il rapporto con la figura scultorea nella studiata circolabilità dell'apparato, disegnato da Piola, per le esequie di un cardinale (Palazzo Rosso inv. 4259), con la figura di *Atlante* e quattro *Virtù* su un basamento esagonale (fig. 5). Pur nella concezione totalmente bidimensionale, anche il catafalco proposto da Gregorio De Ferrari in un foglio di Firenze (Gabinetto degli Uffizi inv. 3172 A), come le sue invenzioni per monumenti funebri, ribadisce il confronto aperto tra disegno e traduzioni plastica, che trova interessante sviluppo nei monumenti elaborati da Filip-

po Parodi, specie nell'esperienza veneta²². Altre testimonianze confermano un'ampia produzione occasionata dall'uso, regolato da trattati diplomatici, di proporre funerali in effigie per i sovrani della casa d'Asburgo: ancora opera del Camogli è la complessa struttura – alta oltre 12 metri, con "cinque ordini sovrapposti", uno in pianta quadra, il secondo ottagonale, con statue di virtù a finto bronzo, il terzo circolare, il quarto nuovamente quadro, recante le armi d'Asburgo e Orleans, il quinto con il cataletto sormontato da corona e scettro – per il catafalco ideato nel 1689 per Maria Luisa d'Orléans, seguito nel 1701 da quello per Carlo II di Spagna. In questo caso la macchina costruita in cattedrale, alta quindici metri, "sembra accostarsi alla tipologia del mausoleo a ordini sovrapposti" con stemmi, emblemi, statue della *Giustizia*, della *Fortezza* e della *Religione*, medaglioni con i ritratti del sovrano e le croci degli Ordini cavallereschi di Spagna, mentre, ai lati del feretro, le figure allegoriche della *Temperanza* e della *Fortezza* sostenevano una grande corona regale²³.

Le problematiche dell'effimero sono quindi un parallelo esercizio della dialettica che intercorre ormai tra scultura, architettura, decorazione (fig. 6), un'occasione in cui temporaneamente si concretano i termini di un esercizio virtuale praticato nella grande decorazione.

Si può per questo tornare alla radice di metà secolo evocando la relazione tra figura e illusiva intelaiatura architettonica nelle esperienze che avevano visto protagonisti gli artisti genovesi: Valerio Castello, ad esempio, nella personalissima soluzione del rapporto tra figura e quadratura; o

le intuizioni precocemente elaborate da Giulio Benso, che aveva duplicato lo spazio della chiesa francescana dell'Annunziata nel sottinsù virtuoso dell'*Annunciazione della Vergine* e del volo dell'*Immacolata*. Anche il Benso si esercita nell'effimero quando, nel 1661, viene chiamato a realizzare un perduto apparato in duomo, nella cappella del Battista²⁴. Certo impressionato dalla matura esperienza dei grandi decoratori genovesi sarà stato, nella sua permanenza a Genova, forse già negli anni della sua formazione di religioso, Andrea Pozzo, poi chiamato nel 1671 dai confratelli genovesi – tra le sue prime importanti prove – a esprimersi nella chiesa del Gesù, in un ambiente già caratterizzato dalla presenza degli affreschi del Carlone, realizzando gli apparati per la canonizzazione di Francesco Borgia. Il 15 novembre i Serenissimi Collegi parteciparono alla solenne celebrazione davanti al presbiterio ornato "dalla eretta macchina con la figura del Santo": "*Mirabantur omnes arae maioris in pulcherrimum theatrum efformatae splendorem, dulcissimum omnium fere instrumentorum armoniam, nobilem verum ac magnificum totius templi ornatum, ex cuis multae pendebant picturae, miracula, aliaque insigniora S. Francisci gesta exprimentes*"²⁵.

Non conosciamo l'esito della successiva decorazione proposta dal Pozzo, nel 1672, negli affreschi della cappella dedicata al nuovo santo gesuita, forse perduti nei bombardamenti del Re Sole, ma è probabile che le soluzioni adottate nel decoro delle cupole in alcune delle cappelle laterali da Lorenzo De Ferrari e nel rifacimento della stessa volta della cappella dedicata al Borgia, con le figure scontornate dei

santi, fossero ancora sensibili alle illusioni proposte dal pittore gesuita²⁶. È evidente ormai uno scambio tra modalità del durevole e dell'effimero, tra volte dipinte e spazio apparato, quando, nel 1726, per la stessa gran chiesa dei Gesuiti, Lorenzo De Ferrari intervenendo per le celebrazioni di Luigi Gonzaga e Stanislao Kotska "ebbe occasione di far alcune machine di cartone a' Gesuiti e di mostrare quanto anche ne' gran componimenti e nel bel modo d'ornare egli valesse"²⁷.

In quei primi decenni del Settecento si consuma il trionfo dell'apparato religioso: il gio-

co apparativo conferma, con l'opera della generazione dei figli degli artisti dell'ultimo barocco – Domenico, figlio di Filippo Parodi, Lorenzo, figlio di Gregorio De Ferrari, e Paolo Gerolamo, figlio di Domenico Piola – la piena coerenza con i raggiungimenti della decorazione a fresco²⁸. Pur presenti in città artisti di altra provenienza, si prediligono le maestranze locali per questo genere d'intervento: i Gesuiti si rivolgono a Domenico Parodi per realizzare il decoro della cappella del loro collegio domestico nel 1709, come per riprendere le pitture della cupola della chiesa del Gesù e ampliarne



6. Filippo Parodi e aiuti, *Fastigio dell'altare della Vergine del Carmine*, Genova, chiesa dei Santi Vittore e Carlo.

l'effetto decorativo con le grandi statue in stucco di santi, realizzate dal Biggi²⁹, e coerentemente chiedono all'artista di progettare la macchina per la beatificazione di Francesco Regis nel 1716³⁰: tra rocce illusivo è incastonato l'altare su cui poggia la finzione naturalistica della grotta in cui giace il religioso stremato dalle fatiche delle sue missioni popolari, mentre in alto trionfa la macchina dell'apparizione divina. Totale la corrispondenza di un'analoga scelta di illusione del naturale sia per la citata festa



7. Domenico Piola, *Apparato per le Quarantore*, Genova, Gabinetto dei disegni e delle stampe di Palazzo Rosso, n. 3500.

“marittima” progettata dal Parodi in occasione della venuta a Genova del principe elettore di Baviera, sia per la finzione di un mirabolante paesaggio di scogli marini nell’“acquario” di Nettuno e del ligustico mare affrescato nel salone principale della dimora di Stefano Durazzo in via del Campo³¹. Forse analogo tenore aveva l'intervento testimoniato da Carlo Giuseppe Ratti per i festeggiamenti a Savona nel 1736, nel bicentenario dell'apparizione della Vergine della Misericordia nel famoso santuario – ricordato nell'*Atlas Marianus* di Wilhelm Gumpenberg – a lei dedicato: il biografo riporta una lettera inviata a suo padre Gio. Agostino nella quale Domenico Parodi spiega il progetto affidandolo all'esecuzione dell'artista savonese. Oltre al consueto apparato allegorico tradotto dal Ripa che decorava prospetti e interni, l'altar maggiore si connota anche per un intervento di finzione scenografica e di spazio naturale: “La macchina dell'altar maggiore si potrà fare in più pezzi [...] Un sol cartone però conterrà la figura della Vergine tutta cinta di raggi in atto di spiccarsi dal sasso, su cui s'era posata, e volar verso la Santissima Trinità, che sarà contenuta in un altro cartone [...] La Penitenza sarà inginocchiata sopra sassi con flagello nella destra in atto di battersi, e Croce nella sinistra, su cui fissi gli occhi, e pianga. Il Digiuno poi lo fingo seduto per la fiacchezza con una cartelletta in mano [...] e una lepre nell'altra [...] La figura d'Antonio Botta, a cui la Vergine apparve, starà al basso in un solo cartone”³². Un disegno del Victoria and Albert Museum³³ con un progetto di fontana o di apparato nel quale è raffigurata la *Vergine della Misericordia di Savona* esprime

un'idea o un contesto simile a quello proposto dall'artista. L'apparato di celebrazione trova uno straordinario momento di composizione, tra trionfo religioso e sottolineatura del ruolo dell'aristocrazia, negli effimeri realizzati per comunicare l'arrivo al culto di due figure della nobiltà genovese Caterina Fieschi e Alessandro Sauli. I pittori dei fasti aristocratici, Domenico Parodi e Lorenzo De Ferrari, sono chiamati più volte ad allestire apparati dove gli interventi figurativi e decorativi strutturano lo spazio della festa. È il figlio di Gregorio, Lorenzo De Ferrari a essere protagonista dei grandi festeggiamenti approntati tra 1737 e 1738 nel duomo di San Lorenzo e nella chiesa dell'Ospedale, la Santissima Annunziata di Portoria. Pubblici festeggiamenti in occasione della tanto attesa canonizzazione della beata Caterina Fieschi Adorno, Caterina da Genova: per il duomo un cantiere con a capo il De Ferrari e Bartolomeo Orsolino operò per due mesi per arrivare “con nastriere, cartelle, simboli, e quadri, ad una foggia di nuova superbissima Architettura”, una “macchina scenica” che ricopriva, trasformandola, l'antica architettura, dal prospetto esterno alle navate. La navata centrale era tripartita in altezza³⁴, il primo livello, corrispondente alle arcate tra le navate, era strutturato con capitelli dorati, scudi, grandi angeli con festoni di fiori, cartelle a fingere panni e, tra le arcate stesse lumiere di cristallo sostenute da festoni di seta; sotto il matroneo correva una fascia di velluto, con putti reggi fiaccole, mentre candelieri e vasi con più bracci e candele erano collocati nelle sequenze di archi del matroneo, scanditi, nella struttura

effimera soprammessa alla struttura medievale, da false lesene ornate da cherubini con cuori ardenti, mentre al centro di ogni arcata erano raffigurati putti con corone di fiori e palme. Anche la parte più alta della compatta muratura medievale era trasformata da cortine di damaschi e velluti, “cortine di taffetà fiammegianti di rosso”, drappi policromi attorno alle finestre. I pilastri della volta erano ornati da medaglioni e cartelle, infine la totale rivisitazione dello spazio era confermata lungo le volte della navata e nella cupola, drappeggiate da stoffe di un rosso acceso. Il fulcro dell'apparato era costituito dalla macchina del coro, alta oltre 17 metri, con quattro colonne tortili e la statua in carta pesta della santa, di grandezza sopra umana. Il decoro festivo tracima poi dall'edificio alla città percorsa da processioni e illuminata nella notte “con fuochi artificiosamente combinati in più figure”. Anche per l'Annunziata di Portoria, la struttura della chiesa fu interamente investita dal decoro effimero: in parte furono riutilizzati i materiali approntati per la cattedrale, con l'aggiunta di “bellissimi cartoni” nei quali si celebravano “le gesta eroiche di questa santa”³⁵. L'apparato per la celebrazione di Santa Caterina all'Annunziata viene allestito nel quadro di una risistemazione del complesso e soprattutto del cuore della celebrazione cateriniana, il suo mausoleo con l'esposizione del corpo santo: è qui che la celebrazione dell'apparato è “tradotto nella formula durevole” della scena scultorea. Le virtù di Caterina aprono con il loro gesto la visione sul corpo della santa con una soluzione, elaborata da Francesco Maria Schiaffino, di grande teatralità, ben più re-

toricamente coinvolgenti del pacato progetto di Paolo Girolamo Piola³⁶. I gesti delle quattro figure presuppongono la presenza di un drappo, vero o illusivamente realizzato in materiale durevole, che avrebbe dovuto perpetuare nel tempo l'occasione di una solenne ostensione. Se l'impegno pubblico si concentra sull'emblematica figura della santa aristocratica, simbolo dell'impegno caritativo cittadino, oltre che combattuta protagonista nel pensiero teologico e nell'esperienza mistica, negli stessi anni arriva a conclusione il lungo iter intrapreso da una singola famiglia, dai Sauli, per la celebrazione del “loro” beato. Alessandro Sauli arriva all'agognata beatificazione e anche in questo caso l'intero edificio della grandiosa basilica di famiglia appare investito da una volontà rinnovata di completamento decorativo, concluso nel trionfo dell'effimera rappresentazione in occasione dei festeggiamenti per il fausto riconoscimento. Lo stesso Francesco Maria Schiaffino aveva da poco progettato l'apparato statuario realizzato in stucco da Diego Carlone, con le figure degli *Apostoli* e dei *Padri della Chiesa*, e l'altar maggiore, dopo plurimi progetti a partire dalla metà del Seicento, aveva raggiunto la forma definitiva con Soldani Benzi, quando, nell'aprile del 1741, a Roma il vescovo Sauli viene proclamato beato con solenne festeggiamento in San Pietro: la continua eco romana perseguita dai Sauli nella loro basilica genovese porta questa volta il grandioso apparato effimero, realizzato per la celebrazione del nuovo beato, a colloquiare con l'apparato statuario seicentesco e settecentesco; i sedici quadri con i *Miracoli del Beato*, gli otto con i *Mira-*

coli degli Apostoli, altri quattro con le allegorie delle *Virtù* del religioso ornano il vano centrale della cupola e le pareti della struttura alessiana, parata di stoffe preziose e illuminata da lampadari in cristallo, mentre sul nuovo altare troneggia la statua in argento del beato con l'urna delle reliquie³⁷. Naturalmente anche Domenico Parodi è impegnato a progettare apparati che echeggiano il felice momento della chiesa genovese riconosciuta nel protagonismo delle sue aristocratiche glorie religiose: i Barnabiti chiamano l'artista per celebrare, nella loro chiesa di San Paolo, il vescovo Sauli ora beato, “disponendovi fra intrecci di nastriere, di festoni, e di fiori, cartelli, e tele contenenti simboli, ed iscrizioni, rappresentanti qualche virtù, o qualche miracolo del Beato”³⁸, mentre, nel 1738, per la canonizzazione di santa Caterina, nella chiesa degli Oratoriani, Domenico “architetto gli ornamenti, fece quadri storiati, e divisò iscrizioni”³⁹, tutti interventi nella coerenza di un artista ritenuto abilissimo nell'artificio illusivo, capace di rappresentare figure, finti bassorilievi e architetture “che, per credere, che siano dipinte e non marmoree, bisogna toccarle”⁴⁰. Un impegno, quello del Parodi, che lo porta a realizzare o a suggerire progetti di apparati anche sul territorio della Repubblica, a Savona dove, nel 1727, aveva realizzato “i cartellami alle monache di S. Teresa per la Santificazione di S. Giovanni della Croce (...)”⁴¹, seguito dall'artista savonese Gio Agostino Ratti che, nello stesso anno, progetta una “Machina fatta in cartellami” per la canonizzazione di Giacomo della Marca e Francesco Solano⁴². *Cartelami* quindi, un termine usato così

continuativamente nel Ponente che lega la produzione sei-settecentesca fino alla contemporaneità, mostrando significativa traccia, in tradizioni in qualche caso ancor vive e autonomamente gestite da comunità locali, della consuetudine antica dell'apparato festivo.

La ricerca condotta dai colleghi della Soprintendenza ha fatto riemergere, a partire dalla Liguria di Ponente, i materiali di soluzioni allestitive, in particolare legate alle cerimonie della Settimana Santa, alla tradizione, specialmente, dei "Sepolcri".

Allestire uno spazio altro, rispetto a quello della quotidianità, vuol significare, in quelle

occasioni, rafforzare il concetto, implicito nella rappresentazione mimetica dell'immagine artistica, di compartecipazione, di compassione, attraverso una compresenza del fedele all'azione rappresentata. La volontà di forzare la distanza tra spazio della rappresentazione e spazio dell'osservatore genera esperimenti che possono attuarsi con modalità diverse, attraverso soluzioni differenti che muovono parallelamente al concetto stesso di spazio, vissuto in una evoluzione che cerca proposte di più esplicito coinvolgimento.

I primi casi cinquecenteschi – dai teli dell'abbazia del Boschetto, a quelli per la

chiesa di Sant'Agnesa a Genova, o in Sant'Ambrogio ad Alassio⁴³ – sembrano quindi puntare sull'eccezionalità del momento della liturgia della Passione per presentare in un'unica soluzione le vicende cruciali del sacrificio della Redenzione, creando un luogo effimero, racchiuso tra teleri, uno spazio altro rispetto a quello della chiesa, chiudendo lo spettatore in uno spazio dove si itera l'immagine del Cristo nelle fasi della Passione, in un aspetto sostitutivo, rafforzativo, ma concettualmente analogo a quello perseguito in un ciclo pittorico; nel Seicento, al contrario, è lo spazio dello spettatore a essere investito dalla presenza degli elementi della rappresentazione dello spazio evocato.

Da un lato la fiducia in un'illusione architettonica enfatizza in magnificenza e assorbe lo spettatore nell'illusione prospettica: ne è un primo esempio l'apparato per il Santo Sepolcro nel duomo di Genova testimoniato dal Furttenbach (cfr. fig.1 pag. 71); una tendenza che avrà potuto svilupparsi in analogia con il crescente ruolo di una architettura "ficta" nello spazio religioso, forse attraverso le esperienze di prospettici come Benso e Brozzi⁴⁴, per arrivare all'unione organica di elementi figurativi e prospettici come nel progetto disegnativo per un articolata scenografia di "Sepolcro" di mano di Domenico Piola in un foglio di Palazzo Rosso (inv. 3500) (fig. 7). D'altro canto, in modo più significativo per l'aspetto compartecipativo del pubblico, in analogia e in amplificazione rispetto allo spazio decorativo, gli elementi di questo, figure e architetture – lasciato il limite del quadro, della parete o della volta affrescata – possono essere disposti nello spazio reale e

partecipano alla dimensione concreta dello spazio percorso dal fedele: in questo senso sembra interpretabile la testimonianza delle fonti archivistiche che parlano dell'apparato realizzato ancora da Domenico Piola, nel 1661, per l'abbazia della Cervara⁴⁵ con cartoni e tele, con figure e sfondi paesistici probabilmente in *silhouettes*, da collocare in sequenza nello spazio destinato all'allestimento.

Nell'elaborazione di strutture per la Settimana Santa le presenze nel Ponente evidenziate nella ricerca condotta dalla Soprintendenza sembrano quindi porsi in un passaggio cronologicamente percepibile tra la tradizione dell'apparato e la modalità dello spazio animato da "cartelami", partendo dalla scuola delle grandi figure dei protagonisti della scena barocca genovese: è il caso di Paolo Giuseppe De Ferrari, cugino di Gregorio De Ferrari, o del discepolo di questi Imperiale Bottino, o ancora della bottega dei Carrega⁴⁶ e delle diverse figure in essa attive, maestranze "attardate" eppure desiderose di aggiornare il loro fare all'eco di un centro che si percepiva in trasformazione di gusto e, ad un tempo, orientate dallo stretto rapporto con la continuità richiesta dal messaggio religioso vissuto nelle comunità che a loro si rivolgevano.

Il largo campo della festa religiosa è luogo di un continuo scambio di esperienze tra centro e periferia: i riti partecipati del periodo della Passione vedono percorrere tutti i livelli della finzione mimetica dei personaggi, nell'apparato fisso, con i Cristi depositi di Filippo Parodi⁴⁷ (fig. 8) e nelle drammatiche "rappresentazioni" che, secondo una teatralizzazione popolare della vicenda, arrivano a permettere agli astanti

di rivivere in una prospettata "*imitatio*" la Passione del Cristo. Un processo attuato attraverso la messa in scena della Passione, attraverso le processioni e le casse dove le scultura prendono vita con il movimento, attraverso l'uso di manichini che ugualmente trasformano la statua in animata figura, muovendo gli arti del Cristo, come nel caso ancora conservato dell'oratorio di San Michele a Celle⁴⁸, o proponendo, proprio attraverso *cartelami*, allestimenti complessi, ricreazioni di luoghi, personaggi e situazioni dove le "sagome" dipinte rispondono perfettamente, ed economicamente, ad un desiderio di partecipazione "viva" alla sacralità rappresentata. La società barocca aveva mosso una complessa macchina comunicativa, nata da una cultura lucidamente conscia del potere seduttivo e didattico dell'immagine: è evidente la capacità di modellare situazioni di virtualità in diverse gradazioni di coinvolgimento, utilizzando tutti gli strumenti del figurare, dal tridimensionale al bidimensionale, in una perseguita illusione mimetica che non ha il limite del vero, ma solo del verisimile e giunge quindi alla spregiudicatezza di un maturo utilizzo dei mezzi a disposizione. Se è possibile leggere agevolmente i caratteri di quella comunicazione attraverso i cospicui resti del suo versante "durevole", certamente più difficile, frammentaria, ma inaspettatamente consistente appare ancora l'immagine che si pensava perduta, consumata nell'occasione effimera della festa, della celebrazione.

I frammenti, accanto ai numerosi documenti, permettono di intuire protagonisti, modalità produttive, prassi organizzative di quel comunicare: ovvio vederle strumentali

a una gestione del potere e direzionate da élite di emettitori a una pluralità di fruitori. Altrettanto ovvio pensare che quelle straordinarie macchine comunicative comportassero diversi livelli di lettura, ma potessero agire attraverso un partecipato coinvolgimento emotivo e attraverso l'efficacia di uno sperimentato linguaggio per immagini che porta a richiamare temi culturali e sensibilità condivise.



8. Filippo Parodi e Domenico Piola, *Cristo deposto*, Genova, chiesa di San Luca.

* Il saggio è stato elaborato in stretta correlazione con il testo di Laura Stagno pubblicato in questa sede. I contributi muovono dallo studio sugli apparati festivi in Liguria, pubblicato a cura di Lauro Magnani, con interventi di Laura Stagno, Ezia Gavazza, Margherita Priarone, Anna Manzitti, Franco Boggero, Alfonso Sista e schede di Piera Ciliberto e Giulio Nepi, in *Atlante del Barocco in Italia, Il “gran teatro del Barocco”, Le capitali della festa, Italia settentrionale*, a cura di M. Fagiolo, Roma 2007, nonché dai saggi di Laura Stagno sugli “hospitaggi” asburgici pubblicati nel 2002 e nel 2004 nei volumi *Genova e la Spagna* e *Genova e l'Europa Continentale*.

1. Il tema della proclamazione della Vergine è ampiamente trattato e ricostruito sia negli avvenimenti del cerimoniale, sia nel rapporto tra chiesa centrale, chiesa locale, potere politico, sia nei riscontri sulla produzione artistica in Gavazza 1974, pp. 252-254; Magnani 1990, pp. 301-306; Di Fabio 1999, pp. 258-265, con le schede relative dedicate anche alle immagini del Fiasella.
2. Di Fabio 1990, pp. 60-84.
3. Cfr. Di Fabio 1999, p. 258.
4. Magnani 1990, pp. 301-306.
5. Per il culto dedicato al Battista cfr. i vari saggi nel volume curato da Paolucci (2000) e in particolare il saggio di V. Polonio, *L'arrivo delle ceneri del precursore e il culto al Santo a Genova e nel Genovesato in età medievale*.
6. Sommariva 2000, pp. 76-81. Caratteri testimoniati in una tela databile intorno alla metà del XVII secolo conservata nel Museo Diocesano di Genova.
7. Cfr. Magnani 1990, pp. 338-339.
8. Negrone, ed. 1997.
9. Uno studio dedicato alla vicenda della cappella si trova nella tesi di Laurea di I. Bruzzzone, *La cappella di S. Francesco Saverio nella chiesa del Gesù di Genova: iconografia, apparato, culto*, Facoltà di Lettere e Filosofia, A.A. 2002-2003. Apparati temporanei per le occasioni festive nella cappella del santo evangelizzatore delle Indie sono ancora testimoniati nel secolo successivo con il disegno di Pasquale Bocciardo per una “mac-

china mobile” da realizzare sulle pareti; cfr. Ivaldi 1984, pp. 116-118.

10. Per l'attività di Puget a Genova cfr. Magnani 1988, pp. 135-142. Per il grande disegno progettuale del Musée Granet di Aix-en-Provence (cm 186 x 97) si veda la scheda 211 in Gavazza, Rotondi Terminiello 1992, p. 330.
11. Il progetto originale per l'altare di San Siro è testimoniato nel bel foglio del Musée des Beaux Arts di Marsiglia (inv. D 271) (cm 47 x 38), cfr. L. Magnani, scheda n. 210 in Gavazza, Rotondi Terminiello 1992, pp. 329-333.
12. Cfr. Magnani 2011, pp. 23-25.
13. La tela, di collezione privata, fu pubblicata per la prima volta da M. Newcome in *Kunst in der Republik...*, 1992, Kat. 82.
14. Cfr. Gavazza 1988, pp. 176-197.
15. Franchini 1986, p. 11 e, per tutti i disegni citati, le schede in *Le capitali della festa...*, 2007, pp. 141-146.
16. Ratti 1797, p. 31.
17. Magnani 1988, pp. 127-128.
18. Ivaldi 1982, pp. 227-245.
19. *Descrizione del funerale* 1666; Archivio di Stato di Genova, Archivio Segreto, *Cerimoniarum*, n. 477, pp. 66 ss.; Ivaldi 1982, pp. 227-245.
20. Ivaldi 1981-82, pp. 141-171.
21. Su un cilindro – o meglio, dodecaedro – di base (circa 25 metri di circonferenza), fu eretto un prisma esagonale, più un ordine di gradini a pianta triangolare. Si vedano *Dichiarazione...*, 1667 – con l'immagine della “macchina” incisa, forse, dallo stesso Camogli – e Ivaldi 1981-1982.
22. Magnani 2007, p. 127.
23. In questo caso i documenti parlano di un “Gio. Ambrosio Camogli”, forse per un equivoco sul nome di battesimo di Stefano: Sommariva 1999, pp. 132-134 cita i documenti in Archivio di Stato di Genova, Archivio Segreto, 478, *Cerimoniarum*, libro V (1672-1705), e Camera di Governo, Finanze 1001. L'esistenza di un trattato è in Belgrano 1871, p. 218.
24. Archivio Capitolare del Duomo, Genova, 540, *Spese fatte per la Cappella di S. Giovanni Battista*.

25. Roma, Archivium Romanum Societatis Jesu, Med. 81, P. Giulio Negrone S.J., *Historia Domus Professae Genuensis S.J. ab anno 1603 ad 1773*, ff. 164-166; brano riportato in Ivaldi 1984, p. 103, che cita anche i riferimenti alla cerimonia in Archivio di Stato di Genova, *Cerimoniarum*, n. 477 (1659-1671), c. 156.

26. Magnani 2011, pp. 130-134.
27. Ratti ms. 1762, c. 157v, (Migliorini 1997, p. 193). Cfr. anche Ratti 1769, p. 270: “Per li PP. Gesuiti fregiò più volte con simili lavori le chiese loro; e specialmente allora quando celebrarono la canonizzazione de' Santi Stanislao Kostka, e Luigi Gonzaga”.
28. Gavazza, Lamera, Magnani 1990, pp. 27-30 e 263-265.
29. Magnani 1992, fig. 9.
30. Ivaldi 1992, pp. 301-304. Cfr. il disegno progettuale a Londra, Victoria and Albert Museum, inv. 1016. In proposito, si vedano anche Ivaldi 1982, p. 236; Ivaldi 1984, pp. 111-118; M. Priarone in *Le Capitali della festa...*, 2007, scheda 15, p. 148.
31. Magnani 2000, pp. 168-170.
32. Ratti 1797, p. 227.
33. Il disegno è stato pubblicato in Franchini 1988, p. 53, e in Gavazza, Lamera, Magnani 1990, p. 263.
34. Cfr. Manzitti 2007, pp. 172 ss.
35. *Ibidem*. La citazione è tratta da Ratti ms. 1762, c. 159v (Migliorini 1997, p. 196). Cfr. anche Ratti 1769, p. 270: “In tempo della solenne Canonizzazione di Santa Caterina Fiesca (...) gli fu appoggiata la cura di adornare la Metropolitana di S. Lorenzo. Questa egli ridusse, con nastriere, cartelle, simboli, e quadri, ad una foggia di nuova superbissima Architettura; l'Opera fu l'oggetto dell'ammirazione non solo de' genovesi, ma anche de' Forestieri, che in tal tempo qua concorsero alla gran festa”.
36. Gavazza 1988, pp. 189-191.
37. Per una sintesi dell'impegno della famiglia mirato all'ascesa del vescovo agli altari, in rapporto con il progetto decorativo della Basilica, cfr. Leonardi 2010-2011: lo studioso cita i documenti

Sauli relativi alla festa di beatificazione. Tra le fonti, significativa la testimonianza del Ratti: Lorenzo De Ferrari “ornò tutta la chiesa (...) con cartone all'altare esprimente il beato in gloria, con virtù a chiaroscuro sopra le statue di marmo de' quattro piloni e con tanti miracoli di questo servo di Dio quante sono le porte della chiesa, la maggior parte de' quali tuttavia si conservano”: Ratti ms. 1762, c. 159 (Migliorini 1997, p. 196); cfr. anche Ratti 1769, p. 270: “in quella Chiesa rimangono tuttora i preziosi avanzi del pomposo apparato. Imperocchè sopra le porte della Chiesa si veggono le pitture espressive d'alcuni de' principali miracoli, che Dio si degnò operare per l'intercessione dell'anzidetto B. Alessandro”.

38. Ratti ms. 1762, c. 137v, (Migliorini 1997, p. 169). Cfr. anche Ratti 1769, p. 225: “[Domenico] ornò la Chiesa di S. Paolo (...) disponendovi, fra intrecci di nastriere, di festoni, e di fiori, cartelli, e tele, contenenti simboli, ed iscrizioni, o rappresentanti qualche virtù, o qualche miracolo del Beato”.
39. Ratti 1797, p. 225.
40. *Ivi*, p. 213. Cfr. anche Ratti ms. 1762, c. 137v, (Migliorini 1997, p. 169). Ancora il Ratti (1769, p. 225) afferma: “Architetto gli ornamenti, fece quadri storiati, e divisò iscrizioni (...) e distintamente molta lode fu data da i Virtuosi a quel: *Domus mea domus orationis vocabitur*: posto sulla porta di detta Chiesa; il quale par trito, e poco a proposito a chi non sa più oltre. Ma chi sa, che quivi era il palazzo della Santa, convertito poi da' PP. dell'oratorio in quella Chiesa, scorge, che altro motto più acconcio, e più proprio non vi si poteva adattare”.
41. Cfr. Ratti 1762, c. 137v, (Migliorini 1997, p. 169); Collu 1990, p. 103.
42. Giovanni Agostino Ratti realizzò la “macchina” con *La Trinità e i Santi Francesco d'Assisi, Giacomo della Marca e Francesco Solano*. Si veda regesto per il relativo progetto testimoniato da un disegno acquerellato, (Christie's, Roma 15/05/1986, n. 612, tav. LXIII), con l'iscrizione: “Machina fatta in cartellami per i PP. Zocolanti in S. Giacomo di Savona (...) principiato a 4 set-

tembre 1727 mentre vi era in Savona il fu Sig. Domenico Parodi...”. Cfr. Collu 1990, p. 103. Lo stesso Gio Agostino Ratti realizzò nel 1746 nella chiesa di Santa Croce e San Camillo in Genova (Alizeri 1864, p. 262) dipinti a guazzo in occasione dei festeggiamenti per la canonizzazione di san Camillo. Il figlio Carlo Giuseppe Ratti fu, ancora nel 1768, autore degli apparati con cinque “cartoni” figurati per l'Ottavario per la canonizzazione di san Giuseppe Calasanzio nella chiesa delle Scuole Pie a Genova (cfr. Priarone 2007, pp. 166-171).

43. Si veda il contributo di Franco Boggero in questo volume
44. Magnani 2007, p. 139. Teleri di quadratura concepiti per dilatare lo spazio potrebbero essere quelli di cui rimane traccia archivistica commissionati a Paolo Brozzi nel 1667 per la basilica dell'Assunta di Carignano.
45. Nel 1661, il 13 gennaio, l'abbazia di San Girolamo della Cervara a Santa Margherita Ligure comprò un sepolcro cioè varie figure dipinte sopra quattro cartoni e tre tele, dal pittore Domenico Piola q. Paulo Battista q. Gerolamo in not. Giuliano De Ferrari. (Li personaggi dipinti sopra cartoni rappresentavano: il primo la Beata Vergine con una delle tre Marie; il secondo la terza Maria; il terzo un soldato; il quarto un altro soldato. Le tele, la prima tre croci; la seconda la città di Gerusalemme, la terza la città di Betlemme: altri due cartoni, che sembrano di altra mano, uno rappresenta la Deposizione del Nostro Signore dalla croce, l'altra l'urna del di lui sepolcro” (*Annali di Santa Margherita Ligure dai suoi primordi sino all'anno 1914, Scritti per uso dei Margheritesi Colti dal Signor Attilio Regolo Scarsella*, Bologna, 1913, p. 149).
46. Per questi artisti e per le relative opere individuate si vedano i saggi di Franco Boggero e di Alfonso Sista in questo volume e, precedentemente, in *Le capitali della festa...*, 2007, pp. 180-186.
47. L. Magnani 1992, scheda n. 202, e *Pierre Puget...*, 1995, scheda n. 57.
48. Bruzzzone 1984.

Abstract

Grâce au double registre des décors éphémères d'une part et de l'extraordinaire flo-
raison de son répertoire décoratif de
l'autre, la République de Gênes offre, au
XVII^e siècle, l'image de son propre rôle :
pouvoir laïque et dévotion religieuse par-
tagent des moment de célébration com-
mune tels que les grandes processions,
les décors éphémères pour les fêtes pro-
clamant la Vierge Reine et pour les canoni-
sations, mais également pour la réalisation
des appareils à fresques de la Chapelle de
Palazzo Ducale. Avec la maturation d'une
pleine expression baroque, sur le versant
religieux, les modalités du décor éphé-
mère et celles de la production à fresque
et plastique annulent les frontières qui les
divisaient en fonction d'un “vraisemblable”
qui provoque des émotions chez le public.
Décors pour les Quarante heures, cata-
falques, installations commémoratives
pour béatifications et canonisations sont
créés, dans les dernières années du XVII^e
siècle, par Domenico Piola et son atelier,
Gregorio De Ferrari, Filippo Parodi dans
un fantastique échange de motifs et inven-
tions hardies : sculptures de marbre, stucs,
fresques dans une unités des arts qui opère
dans la continuité du phénomène au XVIII^e
siècle avec la génération de Domenico Pa-
rodi, Lorenzo De Ferrari, Paolo Gerolamo
Piola. La complexe machine décorative ba-
roque inclut la tradition de la dévotion popu-
laire dans les grandes liturgies de masse et
dans les commémorations de la Passion,
avec une confiance partagée dans les ca-
pacités de la communication par l'image
qui se perpétue jusqu'à l'expérience popu-
laire des “*cartelami*”.

LA FORZA DELL'EFFIMERO: APPARATI E RAPPRESENTAZIONI DEL POTERE A GENOVA

Laura Stagno

Manifestare “la maestà dello stato” a cittadini e forestieri¹ era lo scopo primario delle cerimonie e degli apparati effimeri approntati in occasione delle entrate trionfali e degli *ho-spitaggi* di sovrani e di altri grandi. La storia delle ricche strutture effimere erette a Genova, documentate da disegni, incisioni e cronache, è fortemente vincolata ai significati politici che esse trasmettevano, in riferimento al “paradosso”² centrale delle vicende istituzionali dello stato genovese: una repubblica che rivendicava la propria antica indipendenza e libertà, ma doveva continuamente difendere il proprio *status* nel contesto delle ricorrenti pretese formali dell'Impero e della Francia, e della perdurante, concreta influenza della Spagna asburgica, nella cui sfera di influenza Andrea Doria l'aveva saldamente collocata nel 1528³. Soprattutto nel “secolo dei Genovesi”, la Repubblica si adoperava, attraverso la proiezione di un'immagine adeguata, per legittimare se stessa e l'oligarchia mercantile che la guidava, impegnata nei prestiti di denaro ai livelli più alti e pertanto detentrici di un potere economico senza pari sulla scena internazionale, ma in costante necessità di giustificazione nell'Europa aristocratica⁴. Gli apparati decorativi e i modi dell'ospitalità di stato – in una città di “gentil-homini particolari”, priva di corte, delegata alla dimensione privata delle splendide dimore nobiliari⁵, entro le quali si distingueva per il suo ruolo particolare la sede dei Doria di Melfi, il Palazzo del Principe⁶ – hanno rispecchiato, tra XVI e XVIII secolo, le diverse declinazioni storiche, legate alle situazioni con-

tingenti, di questi elementi portanti di lunga durata. Di rilievo, in ragione dell'inserimento di Genova nel sistema di potere asburgico, fu anche la posizione della città, luogo chiave dell'itinerario che congiungeva le capitali della dinastia, e quindi teatro privilegiato dell'ostensione cerimoniale dei suoi più importanti esponenti in momenti particolarmente significativi.

Una decisa cesura nella storia degli apparati genovesi e del rapporto tra “città effimera” e “città durevole” è segnata dagli interventi di Perino del Vaga, chiamato a Genova da Andrea Doria che gli fece interamente decorare il proprio palazzo e, in parallelo, lo incaricò di disegnare gli archi trionfali per l'ingresso in città di Carlo V, nel 1529 e poi nuovamente nel 1533⁷. I precedenti genovesi di primo Cinquecento erano ancora connotati da aspetti sostanzialmente tardomedievali. Le decorazioni per l'entrata di Luigi XII nel 1502 erano costituite prevalentemente da ornamenti di verzure e drappi esposti alle finestre: “un spectacle de verdure tout garni de pommes, de grenades et d'oranges” in prossimità della porta occidentale della città, e poi “rues tendues et parées de tapisseries” lungo il percorso seguito dal sovrano, sino a raggiungere la cattedrale⁸. La città attraversata dal sovrano francese era una versione fiorita e festiva, ma ben riconoscibile, di Genova; laddove gli apparati approntati per Carlo V miravano a trasformare lo spazio urbano reale in città ideale⁹, attraverso l'uso di un vocabolario figurativo

di ispirazione classica che appunto in questa occasione fu per la prima volta utilizzato in città¹⁰. In questo senso, vi è, alla data del 1529 – quando Perino progettò, sulla base della sua articolata conoscenza dell'antico, un arco ad un solo fornace eretto sul molo, luogo dello sbarco dell'imperatore, ed un secondo arco a tre fornici, di maggiori dimensioni, collocato nella piazza dei Giusti-



1. Perino del Vaga, *Archi trionfali per l'entrata di Carlo V a Genova nel 1529*, Berlino, Staatliche Museum, Kunstbibliothek.

niani¹¹ (fig. 1), riproponendo la sequenza del percorso trionfale dei Cesari¹² – un significativo iato tra il gusto aggiornato degli apparati, ed i caratteri più attardati della città reale. L'itinerario trionfale celebrava tra l'altro nel modo più esplicito, accanto alla figura dell'imperatore, il ruolo del Doria, signore di fatto della città e garante della sua fedeltà alla parte imperiale: nel primo arco, ad esempio, “era figurato Andrea d'Oria, il quale colla sinistra mano reggeva la città di Genova, e nella destra teneva una spada ignuda arrancata, e l'imperatore con ambe le mani incoronava Genova”¹³. Nel 1533, la persistenza degli intenti celebrativi si coniugava ormai a una raggiunta, esibita continuamente tra i caratteri degli apparati effimeri – anche in questo caso vennero eretti due archi, arricchiti da svariate scene narrative¹⁴ (fig. 2) – e quelli del Palazzo del Principe, di cui Perino aveva nel frattempo portato a termine la decorazione e nel quale Carlo V poté essere ospitato. La qualificazione artistica della dimora, nella quale il Buonaccorsi aveva importato le novità della scena romana, era la traduzione in termini durevoli del processo comunicativo riflesso negli archi¹⁵, tanto per lo stile quanto per il tipo di contenuti veicolati dalle iconografie prescelte. Emerge con chiarezza “l'elemento di continuità di un discorso politico che rimane, accantonate le tele e i legni degli effimeri, sui muri del palazzo del potere, della *reggia* a Fassolo”¹⁶, nell'identità di un linguaggio ormai irreversibilmente radicato nell'esempio dell'antico. Risulta quindi superata – inizialmente solo in relazione alla “punta avanzata” costituita della dimora dei Doria, poi nei termini ampi di un sistematico rinnovamento urbano e decorativo – la

distanza avvertibile quattro anni prima tra la dimensione effimera e quella durevole. Ribadiscono questa acquisizione gli apparati per l'ingresso di Filippo d'Asburgo nel 1548. Approntati da una squadra di artisti (tra i quali il Della Porta, Teramo Piaggio, Antonio Semino, Agostino e Lazzaro Calvi, Gaspere Forlani)¹⁷, essi componevano il più complesso e fastoso percorso trionfale mai allestito a Genova, comprendente un arco in prossimità del Palazzo del Principe ed una sequenza di altri sei a scandire le tappe dell'*introitus* del futuro sovrano in città¹⁸: si costruì in questo modo un grandioso e coerente discorso celebrativo – impostato sulla sistematica esaltazione di Filippo e dell'imperatore suo padre, di cui era strumento retorico privilegiato (ma non unico) la comparazione delle loro persone con le figure del mito – tramite il quale i genovesi intendevano mostrare la propria fedeltà agli Asburgo in un momento di gravissime tensioni. Per Andrea Doria, l'articolata imponentza degli effimeri e più in generale la riuscita dell'*ho-spitaggio* del figlio di Carlo V costituirono un tassello importante della strategia d'immagine attraverso cui egli volle comunicare l'efficacia del controllo esercitato sulla città ed il superamento della crisi aperta l'anno prima dalla congiura dei Fieschi, anche al fine di salvare la forma repubblicana del governo genovese a fronte di un minacciato diretto intervento spagnolo¹⁹.

Gli apparati coincidevano cronologicamente con l'inizio dell'attività genovese di Galeazzo Alessi, cui si deve l'“invenzione” di un sistema architettonico che connotò in senso moderno palazzi e ville dell'élite oligarchica; mentre, sull'esempio del Palazzo del Principe – il quale, nelle parole dell'Armenini, “di

certo fu quello che illuminò i signori genovesi, dove essi poi ne hanno fabbricati infiniti dentro la città con ricchissimi ornamenti”²⁰ – dilagava nel pieno Cinquecento l'uso della pittura ad affresco: allegorie, miti ed eroi antichi andavano moltiplicandosi sempre più fittamente sulle superfici interne ed esterne delle dimore aristocratiche. La Repubblica presentava a visitatori e cittadini l'immagine del proprio ruolo giocando ormai in parallelo, con piena coerenza, sul duplice registro dell'apparato temporaneo e della decorazione permanente: il repertorio reto-



2. Perino del Vaga, *Arco trionfale per l'entrata di Carlo V a Genova nel 1533*, Londra, Courtauld Institute of Art, Collezione Blunt.

rico della città dipinta, il cui vocabolario era tratto prevalentemente dall'antico, segnava la *facies* del manufatto urbano, divenendone elemento caratterizzante, ripetutamente notato dai "forestieri"²¹. Una comunicazione in "osmosi" tra effimero e durevole²² si palesava in primo luogo nei diaframmi esterni: nelle facciate figurate della *Genua picta*²³ che più direttamente, quando la scena urbana assumeva temporaneamente il ruolo di palcoscenico per il teatro cerimoniale del

potere, dialogavano con gli apparati trionfali, e di questi potevano talora esplicitamente condividere gli stilemi essenziali, ritradotti nei termini permanenti dell'affresco. L'accostamento può porsi a livello esemplare tra il monumentale arco di trionfo eretto nel 1599 per l'entrata in città di Margherita, figlia del duca di Stiria e sposa per procura del re di Spagna Filippo III, e la facciata del Palazzo di San Giorgio, piuttosto prossima come cronologia di esecuzione (1606-

1608), della quale è indubbio il carattere di *apparato durevole*²⁴ (fig. 3). Documenti d'archivio registrano come autore del grandioso effimero creato per la regina "*M. Tadeo Scarpelino*"²⁵, probabilmente identificabile con Taddeo Carlone, nello stesso anno impegnato nella esecuzione della Fontana del Nettuno per il Palazzo del Principe (ove anche Margherita venne ospitata) su committenza di Giovanni Andrea I Doria, il successore di Andrea; sempre nel 1599, il Doria pagava Marcello Sparzo per il completamento della decorazione plastica nelle nuove stanze della dimora²⁶, un ciclo che interessava anche – proponendo, tra l'altro, l'iconografia dei Dodici Cesari – la volta della Galleria Aurea, il nuovo cuore cerimoniale del palazzo, nella quale la regina ricevette principi ed ambasciatori. L'*hospitaggio* reale si conferma dunque, come già nel 1533, occasione di convergenza di commissioni artistiche sul versante degli apparati temporanei e su quello della decorazione permanente. L'invenzione dell'iconografia e delle iscrizioni dell'arco spettava a Giacomo Mancini da Montepulciano, che ne descrisse i caratteri nel primo *livret* stampato a Genova²⁷. I vivaci colori dell'arco creavano tramite materiali poveri l'illusione di superfici preziose: la "machina era finta in marmo svenato", con parti in "mischì" e altre "di color di bronzo", in pietra turchina, morella e verde²⁸. Il complesso programma decorativo esaltava gli Asburgo – quattordici membri della dinastia, compresi Margherita e il suo novello sposo, erano rappresentati nelle statue che arricchivano la struttura, affiancate da altre numerosi effigi che personificavano allegorie – e ne ricordava tramite scene narrative le vittorie sugli Infedeli.

Come già si è accennato, la facciata di Palazzo San Giorgio, sede dell'omonimo, potentissimo Banco, fu dipinta da Lazzaro Tavarone replicando per molti versi la struttura essenziale dell'effimero: l'intelaiatura architettonica illusiva, il grande "fornice" centrale con l'immagine del santo, la serie delle "statue" bronzee con i personaggi illustri da celebrare, in questo caso non gli esponenti della linea asburgica ma i protagonisti della gloria genovese. Il XVI secolo si chiuse con la fastosa accoglienza riservata a Margherita; nel Seicento, la prima *entrata* trionfale in città fu, nel giugno del 1630, quella della figlia della stessa Margherita e di Filippo, l'infanta Maria²⁹. Sposata per procura a Madrid con Ferdinando d'Asburgo re d'Ungheria – il futuro imperatore Ferdinando III – la regina viaggiava per raggiungere il marito a Vienna³⁰. I caratteri dell'accoglienza riservatela riflettono le innovazioni del nuovo secolo, sia per quanto riguarda la collocazione del grandioso arco che fu eretto per accoglierla, sia in relazione al linguaggio ormai barocco che connotava l'effimero. Dal Palazzo del Principe, come al solito deputato ad ospitarla, la regina raggiunse la Porta di San Tommaso, percorrendo poi "quella nuova e lunga strada che ... per diritto cammino corre a terminarsi nella piazza del Guastato"³¹, ovvero via Balbi, di recente apertura, "quasi nel fine"³² della quale, vicino alla chiesa dei Gesuiti, fu innalzato l'arco, alto ottantotto palmi (circa 22 metri), che pareva "formasse nuova porta alla Città"³³. È evidente quindi il carattere innovativo, rispetto ai precedenti, dello scenario in cui ebbe luogo l'ingresso solenne della regina d'Ungheria, per il quale il corteo eb-

be a disposizione uno scenografico ed ampio rettilineo, fiancheggiato nella parte finale da sontuosi palazzi *alla moderna*. Gio Vincenzo Imperiale³⁴ – "gentiluomo genovese di belle lettere"³⁵, poeta, mecenate e attento collezionista³⁶ – fu incaricato dell'invenzione dell'apparato; quattro anni prima, aveva organizzato i festeggiamenti per la posa della prima pietra delle Nuove Mura, che prevedevano la creazione di un vasto teatro abbellito da "mille adornamenti" e da iscrizioni latine da lui stesso dettate³⁷. L'architettura dell'arco fatto erigere dall'Imperiale "fu regolata da legge dorica"³⁸, lo stile considerato appropriato per le porte di città alle quali ci si voleva riferire come modello ideale; complessa e movimentata, la struttura aveva una pianta mistilinea di gusto barocco. Essa era sormontata da due logge laterali "di forma ovata"³⁹, al centro delle quali si innalzavano colonne molto più alte delle altre, che sorreggevano le statue di Maria d'Ungheria e del novello sposo rivolte l'una verso l'altra. Anche in questo caso l'arco era caratterizzato da un vivace contrasto di colori: i materiali poveri (legno, tela, cartapesta) tipici delle architetture effimere fingevano il marmo bianco dei rilievi, il *broccatello* giallo dei fondi, il porfido delle nicchie, il bronzo delle statue e delle colonne tortili⁴⁰. All'interno di questa policroma esuberanza trovava posto un gran numero di riquadri figurati, di sculture, di simboli e di iscrizioni – in termini di *impresa*, l'"anima", come dirà lo stesso Imperiale, dopo aver descritto la struttura dell'arco, introducendo l'elenco delle citazioni e sentenze di cui esso era corredato ("Dell'edificio ecco il corpo. Vi manca l'anima. Ed ecco l'anima")⁴¹ – il colto aristocratico non solo dispiegava qui la sua

erudita conoscenza della letteratura emblematica⁴², raggiungendo in alcune delle immagini e dei motti proposti una raffinata cripticità, ma mostrava di concepire l'intero apparato come un grandioso emblema, dilatato sino ad una scala monumentale. Si manifesta così quel gusto per il significato di ardua decifrazione, accessibile solo a pochi eletti, che si scorgerà, nei decenni immediatamente successivi, nei dipinti del Grechetto, come pure in alcune opere di Giovanni Andrea de Ferrari⁴³; un elitario livello "altro" di comprensione, che conviveva con la più diretta presentazione degli obbligatori messaggi celebrativi e politici – qui veicolati dalle scene narrative dei riquadri (che in alcuni casi descrivevano eventi storici recenti, mettendo in luce il sostegno dato dalla Spagna alla Repubblica⁴⁴) e dalla figura di Maria d'Ungheria coronata dalla Fama – in una studiata polisemia che già Warburg individuava negli apparati trionfali e festivi allestiti nel tardo Cinquecento⁴⁵. La macchina simbolica funzionava appunto attraverso la tensione fra questi due opposti poli, di esplicita celebrazione e di recondito significato. Nel 1633 fu a Genova il cardinale infante Fernando, diretto verso le Fiandre (dove lo avrebbero accolto gli apparati rubensiani). Impegnato, in un frangente storico ricco di tensioni, in una complessa opera di mediazione tra la Repubblica e i Savoia⁴⁶, il cardinale fu protagonista di una visita di significato più scopertamente politico. L'arco innalzato per il suo *introitus* fu collocato nello stesso luogo ove era stato eretto tre anni prima quello che celebrava l'entrata della sorella⁴⁷. Grazie ad una serie di documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Ge-



3. Ludovico Pogliaghi, *Facciata di Palazzo San Giorgio*, disegno, 1912, Genova, Palazzo San Giorgio.

nova⁴⁸, è possibile in questo caso non solo conoscere i nomi dei principali artefici, ma anche ricostruire la prassi esecutiva di un così monumentale effimero, frutto di un articolato lavoro di squadra. Autore del modello fu l'architetto lombardo Rocco Pellone, mentre Gio. Angelo Falcone produsse le casseforme; furono coinvolti scultori (tra cui Martino Rezi, anch'egli di origine lombarda) per le statue in gesso, specialisti della cartapesta per gli ornati, tornitori per le colonne lignee, indoratori; entro la struttura portante, costruita dai bancalari, furono inseriti i dipinti eseguiti da vari pittori, principale tra essi Domenico Fiasella⁴⁹. Non è invece noto l'ideatore del programma iconografico dell'arco, che va comunque individuato nella cerchia degli aristocratici "letterati" legati all'Accademia degli Addormentati e ad Anton Giulio Brignole Sale⁵⁰. Il corredo figurativo (descritto nella relazione di viaggio pubblicata dal Gallart, un cronista al seguito del cardinale)⁵¹ si differenziava dai caratteri di celebrazione dinastica prevalenti negli apparati approntati in precedenza, articolando le immagini intorno ai temi principali della ricerca della pace e dell'esaltazione della religione, in omaggio alla dignità spirituale che lo status di principe della chiesa di Fernando implicava. Particolarmente innovativi erano i due finti rilievi bronzei nei quali Fiasella ritrasse Cristoforo Colombo – già raffigurato da Tavarone nel civico "apparato durevole" di Palazzo San Giorgio – nell'atto di piantare la croce sul suolo americano, e poi di offrire a Isabella e Ferdinando un globo terrestre e doni provenienti dalle Indie⁵²: un'orgogliosa rivendicazione dei meriti della città, che tramite il proprio figlio aveva

fatto ottenere ai reali di Spagna nuovi immensi possedimenti e un'inesauribile fonte di ricchezze. Il grandioso arco eretto in onore del cardinale Fernando costituì per Genova il capitolo conclusivo della fortuna di questo tipo di apparato: in seguito vennero privilegiati effimeri diversi, meno legati al concetto di ingresso trionfale modellato sull'antico. Il pieno e tardo Seicento coincise tra l'altro, dal punto di vista cerimoniale, con la perdita di potenziali importanti *passaggi* asburgici nel dominio della Repubblica, perché – in ragione di posizioni diplomatiche non conciliabili, causate dalla "pretensione" genovese allo status regio innescata dalla proclamazione della Madonna quale Regina di Genova, di cui si dirà oltre – dopo trattative estenuanti fu preferita dalla corona l'alternativa del percorso attraverso il Finale, su territorio spagnolo⁵³. Maggior rilievo ebbero, in questo periodo, celebrazioni legate a momenti nodali nella storia di grandi famiglie dell'aristocrazia, quali le nozze Doria-Pamphilj del 1671, occasione di importanti committenze artistiche e della realizzazione di fastosi effimeri, dal sontuoso padiglione eretto nel giardino del Palazzo del Principe ai trionfi da tavola in zucchero, in un'ostentazione di lusso agganciata al gusto e alle usanze romane⁵⁴. Successivi *hospitaggi* significativi, come quello del nuovo re Filippo V nel 1702 e dell'elettore di Baviera (poi imperatore con il nome di Carlo VII) nel 1716, seguirono regole in parte diverse rispetto alla tradizione precedente, e videro la creazione di apparati e "macchine" di altro tipo. Filippo alloggiò presso la dimora del duca di San

Pietro in Sampierdarena (villa Spinola di San Pietro), dove giunse la sera dell'11 novembre 1702, giustificando tale scelta con il desiderio di non scendere dentro la città⁵⁵. Non furono eretti archi, ma un apparato piuttosto complesso e costoso fu approntato a ornamento del pontile appositamente costruito di fronte alla villa Spinola, qualificato dalla presenza, sui lati, di una serie di statue; l'insieme fu opera di una squadra di artigiani, tra cui figuravano i bancalari Francesco Bacigalupo e Francesco Canale, il pittore detto "Il Veneziano", il tornitore Ventura Luciani e lo scultore Agostino De Negri, che fornì due statue (il De Negri avrebbe nel 1713 preso parte anche alla creazione dell'apparato per la canonizzazione di Pio V)⁵⁶. Gli effimeri allestiti per celebrare la presenza dell'elettore di Baviera riflettevano il nuovo gusto settecentesco; essi furono disegnati da un affermato specialista come Domenico Parodi, pittore e scultore, "ingegnoso e fecondo" nell'inventare e comporre apparati⁵⁷. Minuziosamente descritta nelle *Vite* del Ratti e nel diario di un testimone francese, documentata da incisioni e dal bozzetto⁵⁸ (fig. 4), la costruzione per il "divertimento di ballo" consisteva in un'imponente struttura lunga circa venticinque metri, collocata nel porto e "piantata sopra otto navigli"; essa "figurava un'isoletta di scogli", in mezzo alla quale "appariva un tempio di dodici lati", sormontato da una grande statua di Nettuno e ornato da figure di Tritoni e Naiadi, "con ripartiti fornimenti di coralli, di conchiglie, e di altre vaghezze marine"⁵⁹. Il "palazzo così artificioso, e ampio", entro il quale ebbero luogo le danze, era nell'invenzione e



4. Domenico Parodi, *La festa da ballo sul mare*, bozzetto, Collezione privata.

nelle iconografie dell'apparato decorativo del tutto coerente con le scelte operate dal Parodi nel suo ruolo di grande decoratore nel medium dell'affresco⁶⁰; esso costituì l'apice, sul versante laico, di un'attività di produttore di innovativi effimeri che – a testimonianza dell'importanza che questa rivestiva nell'opera dell'artista – vide il Parodi anche impegnato, nel medesimo anno, nella creazione di una “macchina di fuochi artificiali” raffigurante la caduta dei Giganti, costruita nel giardino del Palazzo del Principe per celebrare la nascita del figlio primogenito dell'imperatore Carlo VI⁶¹; mentre, per la committenza religiosa, ancora nel 1716 egli progettava ed in parte realizzava il “teatro sacro” allestito nella chiesa del Gesù per la beatificazione di Francesco Regis⁶², una “machina ingens” parimenti connotata dall'enfasi posta sulla finzione naturalistica, a dimostrazione della convergenza di linguaggio che sempre più caratterizzava gli apparati laici e quelli religiosi.

* Il saggio è stato elaborato in stretta correlazione con il testo di Lauro Magnani pubblicato in questa sede. I contributi muovono dallo studio sugli apparati festivi in Liguria, pubblicato a cura di Lauro Magnani, con interventi di Laura Stagno, Ezia Gavazza, Margherita Priarone, Anna Manzitti, Franco Boggero, Alfonso Sista, e schede di Piera Ciliberto e Giulio Nepi, in *Atlante del Barocco in Italia, Il “gran teatro del Barocco”, Le capitali della festa, Italia settentrionale*, a cura di M. Fagiolo, Roma 2007, nonché dai saggi di Laura Stagno sugli “hospitaggi” asburgici pubblicati nel 2002 e nel 2004 nei volumi *Genova e la Spagna e Genova e l'Europa Continentale*.

1. Mitchell 1986, p. 1.
2. Bitossi 2004, p. 236.
3. *Ibidem*. Circa la svolta politica del 1528, cfr. Pacini 1999, con bibliografia precedente.
4. Cfr. Magnani 2007, p. 116.
5. Circa il sistema dell'ospitalità pubblica nei palazzi “dei rolli”, cfr. Poleggi 1978; Poleggi 1998; Poleggi 2004.
6. Stagno 2002; Stagno 2004.
7. Circa gli interventi di Perino per gli archi trionfali, cfr. Gavazza 1982, Gorse 1990, pp. 189-256; Parma 2001, pp. 201-203; Stagno 2002, pp. 73-79.
8. D'Auton 1834, pp. 212-216.
9. Cfr. su questo tema – la trasformazione dello spazio urbano in città ideale – Fagiolo 1980.
10. Gavazza 1982, pp. 28-31.
11. Cfr. Stagno 2002, con bibliografia precedente.
12. Cfr. Gorse 1990, p. 195; Gorse 1993, p. 11; Gorse 1995, p. 258.
13. Varchi 1858, p. 17.
14. Poco è noto circa il primo arco, eretto presso Capo di Faro; mentre del secondo rimane il dettagliato disegno periniano (fig. 2).
15. Magnani 2007, p. 116.
16. *Ibidem*.
17. Belgrano 1871, p. 110; Merli, Belgrano 1874, p. 397; Alizeri 1874, p. 397.
18. Stagno 2002, pp. 79-82, con bibliografia precedente.
19. Cfr. Pacini 1999, p. 670. Filippo II tornò a Genova nel 1551 per imbarcarsi verso la Spagna.

20. Armenini 1586, pp. 330-331.
21. Magnani 2007, p. 116.
22. *Ivi*, p. 117.
23. Sul tema della facciate dipinte, si veda il catalogo della mostra ad esse dedicata, *Genua picta* 1982.
24. Magnani 1982, pp. 201-204.
25. Archivio di Stato di Genova, Archivio segreto, 474, *Cerimoniarum*. Citato in Ivaldi 1979, p. 43.
26. Cfr. Galassi 1999, p. 89.
27. Mancini 1599. Circa le fonti a stampa relative agli ingressi trionfali in Genova, cfr. Aliverti 2004.
28. Mancini 1599, p. 6.
29. Circa la visita della regina d'Ungheria e l'arco eretto in suo onore, cfr. in particolare Stagno 2004b.
30. Ciasca 1955, nn. 1 e 2 a p. 269; Martinoni 1983, p. 74.
31. Imperiale 1898, p. 602.
32. *Ibidem*.
33. *Ivi*, pp. 602-603.
34. Per una ricostruzione della complessa figura dell'Imperiale, cfr. Martinoni 1983.
35. Marino [1623] 1976, I, p. 47.
36. Boccardo 2004, pp. 279-283.
37. Imperiale 1898, pp. 459-460.
38. *Ivi*, p. 603.
39. Imperiale 1898, pp. 603-604.
40. *Ivi*, p. 603.
41. *Ivi*, p. 605.
42. *Ivi*, particolarmente le pp. 608-614.
43. Cfr. Magnani 1990, in particolare pp. 249-272.
44. Imperiale 1898, pp. 611-612.
45. Warburg 1932, pp. 280-282. Warburg propone, a spiegazione della presenza negli apparati di una molteplicità di livelli di significato in parte non intelligibili al pubblico, la definizione di arte “geroglifica”.
46. Magnani 1988, p. 207.
47. *Ivi*, p. 205.
48. I documenti di pagamento degli artisti sono pubblicati in Magnani 1988, pp. 204-205. Le testimonianze sulla visita sono reperibili in Archivio di Stato di Genova, Archivio Segreto n. 475, Libro II, *Cerimoniarum*.

49. Magnani 1988, pp. 204-205.
50. *Ivi*, pp. 211-212.
51. Aedo y Gallart 1635.
52. Magnani 1998, pp. 208-211.
53. Stagno 2004b.
54. Stagno 2011.
55. Archivio Doria Pamphilj, Roma, sc. 79.60.43, *Lettera del Marchese di Rivas a Giovanni Andrea III Doria*, in data 7 ottobre 1702.
56. Archivio di Stato di Genova, Archivio Segreto, *Cerimoniarum*, 484, *Fogliaccio delle missioni...*, *Conto delle spese* (cfr. Stagno 2004b). Circa Agostino De Negri cfr. Sanguineti 2011-2012, p. 349).
57. Ratti 1769, p. 225.
58. Circa il “Tempio di Nettuno” approntato dal Parodi per la visita dell'Elettore, cfr. Gavazza 1978-1979, pp. 161-173; Newcome 1980, pp. 79-83; Boccardo 1994, pp. 83-90; Gavazza 2007, pp. 163-165.
59. Le citazioni sono tratte dalla descrizione del Ratti (Ratti 1769, pp. 224-225).
60. Cfr. Gavazza 2007, p. 164.
61. Stagno 2012, p. 377.
62. Circa questo effimero, si veda il contributo di Lauro Magnani in questo volume; la definizione di “*machina ingens*”, tratta da una descrizione manoscritta dell'apparato, è riportata in Priarone 2007, p. 148.

Abstract

L'histoire des décors éphémères installés pour célébrer la présence à Gênes de souverains et grands personnages étrangers est liée au sens que de telles structures avaient, en référence à la particulière situation politique de la République et à la constante nécessité de sa classe dirigeante de légitimer son propre rôle au sein de l'Europe aristocratique. Les installations décoratives et les usages de l'hospitalité de l'Etat ont été le miroir, entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, des différentes déclinaisons historiques liées aux situations contingentes, de ces éléments porteurs de longue durée. L'essai présente les principaux décors éphémères génois principalement liés, jusqu'à la dernière décennie du XVII^e siècle, à l'arrivée en ville des membres de la dynastie des Habsbourg, à partir des séjours de l'empereur Charles V pour lequel Perino del Vaga dessina, sur commission d'Andrea Doria, d'imposant arcs de triomphe. Une attention toute particulière est réservée au rapport entre “ville éphémère” et “ville durable”, dont le caractère a varié selon les époques historiques, et dont l'aspect le plus significatif est le dialogue entre façades peintes de la *Genua picta* et les structures temporaires créées pour accueillir les invités illustres. Les chroniques et les descriptions des décors du XVII^e permettent de suivre l'évolution vers de baroque du module fondamental de l'arc de triomphe, dans lequel les matériaux pauvres de l'éphémère simulent le marbre et le bronze organisés selon une croissante exubérance décorative. A l'aurore du XVIII^e s'affirment des solutions alternatives au parcours triomphal, proposé par des ar-

tistes éclectiques comme Domenico Parodi, qui dessine des décors raffinés, aussi bien pour ses clients laïques que pour les institutions religieuses.

I CARTELAMI LIGURI: MATERIALI E TECNICHE

Franco Boggero

La ricerca avviata in Soprintendenza sui *cartelami* liguri ha assunto con gli anni un respiro mediterraneo che complica il gioco dei confronti, e lascia comunque intravedere alcuni evidenti tratti comuni nell'ampia gamma delle tipologie¹.

La varietà più diffusa riguarda i cosiddetti Sepolcri della Settimana Santa (definiti anche *monumentos* o *décors* in altre aree di produzione), caratterizzati dal fatto di essere apparati effimeri e al tempo stesso riproposti con cadenza annuale, nonché sempre aperti a tutti gli "acconci" e le manipolazioni – anche consistenti – del caso. Rispetto al costante richiamo controriformistico alla fisicità del decoro, non può non impressionare l'imbarazzante ambiguità di un impianto in continua, potenziale trasformazione; e d'altro canto, i Sepolcri sembrano trovare un naturalissimo riferimento negli effimeri *tout-court*, determinati da eventi circoscritti, quali gli archi sul percorso di cortei, gli allestimenti per feste, gli addobbi creati in onore di nuovi santi.

Gli apparati superstiti (e non ci riferiamo solo a quelli d'area ligure) datano nella maggior parte dei casi tra XVIII e XIX secolo, e riflettono una propensione conservativa che talvolta li lascia confrontare agevolmente con i dati ricavabili da fonti documentarie più antiche. A voler, poi, disporre i "tipi" essenziali in una sorta di tracciato evolutivo, dovremmo situare molto indietro – addirittura a ridosso del Quattrocento – i vani parati con teli dipinti che concorrono alla simulazione di cicli affrescati. Si potrebbero por-

re in rapporto con l'età rinascimentale le macchine prospettiche e i *monumentos* ispirati al lessico classico degli archi trionfali e degli apparati funerari; e collegare invece ad esperienze barocche e tardo-barocche il "teatro" delle sagome e delle quinte liberamente componibili.

Operazione suggestiva, ma indubbiamente rischiosa, che non saprebbe comunque dar conto del ricorrere, anche a grande distanza, di un identico modello, o dell'estrema varietà delle possibili commistioni; mentre rischi addirittura maggiori si correrebbero accostando tipologie a prima vista analoghe (soprattutto perché apparentate dalla comune fragilità), senza tenere nella dovuta considerazione l'atteggiamento e le rappresentazioni mentali che ne hanno formato il diverso presupposto: una meditazione sulla sofferenza di Cristo nel caso di un Sepolcro della Settimana Santa, l'adorazione dell'Eucaristia in un apparato delle Quarantore².

Alcuni anni fa, Marzia Cataldi Gallo metteva in rapporto con la tipologia, particolarmente diffusa nell'Europa centro-settentrionale, dei *Fastentucher*, o Veli di Passione, un complesso di teli di lino blu dipinti a *grisaille* (cfr. figg. 1-9, pp. 36-43), esposti al Museo Diocesano di Genova³ ma provenienti dall'abbazia di San Nicolò del Boschetto, per la quale furono realizzati a partire dal 1538. Pensati per rivestire internamente e chiudere un vano, o più probabilmente per impegnare e delimitare un'area della chiesa, i teli non erano necessariamente concepiti "in rigorosa associazione con l'allestimento del

Sepolcro, ma in una più vasta accezione" che teneva conto "della relazione con i riti penitenziali quaresimali e del rapporto con l'attività di predicazione"⁴.

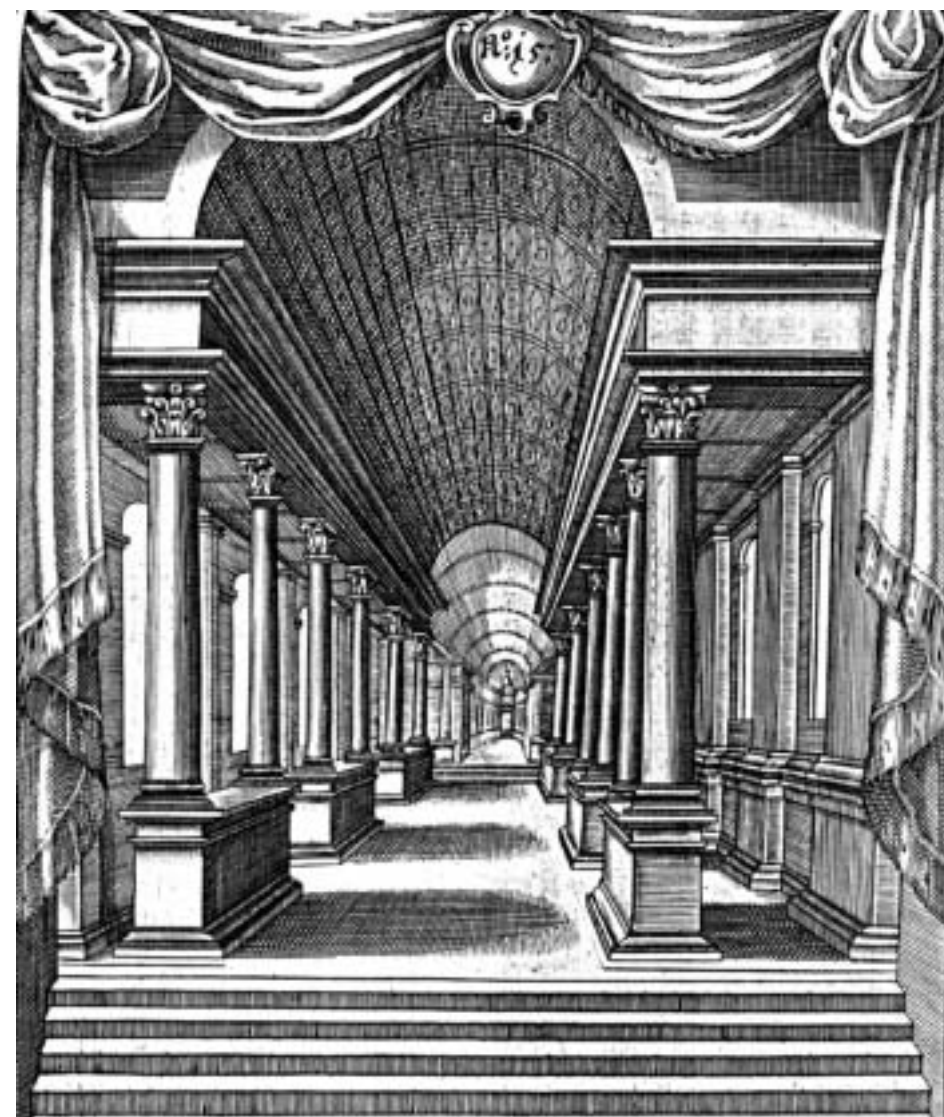
I teli del Boschetto erano ben noti a Federico Alizeri, che nel 1874 – si trovavano allora in proprietà di privati – li metteva in relazione con un analogo paramento di cui aveva potuto reperire notizia nell'Archivio di Stato di Genova. È un pittore di Serravalle, Giovanni Succa, a promettere nel 1565 ai filatori di seta, per la loro cappella nella chiesa genovese di Sant'Agnese (oggi Nostra Signora del Carmine), la realizzazione di sei teli dipinti con episodi della Passione. "*Et dictos pecios sex simul suere condecenter*": per cui verrebbe proprio da pensare, con Alizeri, che "formassero un corpo solo", costituendo "alcun che di chiusura e di quasi murato" (forse una sorta di padiglione sorretto e tensionato da una struttura lignea)⁵. L'acquisto di legname è del resto documentato, alcuni anni dopo, nella costruzione del Sepolcro della parrocchiale di Sant'Ambrogio ad Alassio (1589). Si trattava, in effetti, di montare nel presbiterio una struttura complessa e chiusa da teli e cartoni dipinti, che prevedeva fra l'altro un portale, una Scala Santa, un palco che sormontava l'altare con una scenografia del Calvario, e un "cielo" in tela turchina⁶.

Un apparato affatto diverso, per un Sepolcro montato nella cattedrale di Genova (fig. 1), è documentato da una nota incisione del *Newes Itinerarium Italiae* di Joseph Furttbach (1627): e ci piacerebbe sapere quanta

parte di questo organismo fosse realizzata in materiali leggeri (tela e cartone), come il profondissimo cannocchiale prospettico farebbe sospettare⁷.

In legname rivestito di taffetà giallo era invece la grande nicchia piena "di vasi di vetro con acque colorite dentro e con lumi di olio dietro", fulcro scenico del Sepolcro offerto nel 1594 alla stessa cattedrale dal marchese Ambrogio Spinola: "dappertutto era lume e splendore, senza vedersi da banda alcuna altro che acque colorite così ben composte e riunite insieme". Ma la descrizione ricavabile dai *Cerimoniali del Senato* non nomina il sito destinato all'apparato (la cappella del Battista?), e non ambienta esattamente il repository all'interno della scenografia⁸.

Un lessico proprio degli apparati funerari (obelisco/scala/palco/padiglione o baldacchino) sembra, invece, evocato dalla "macchina da sepolcro" commissionata nel 1610, per la collegiata di Porto Maurizio, dalla Compagnia del Santissimo Sacramento a un artigiano locale, tal Pietro Rainero. La struttura ascensionale, una sorta di piramide a gradoni, è servita dalla Scala Santa che conduce al tempietto-tabernacolo. Gli allestimenti di cui, per la stessa chiesa, si riesce ad aver notizia negli anni successivi lasciano intravedere due diverse soluzioni-tipo, prevalendo a seconda dei casi il ricco addobbo perimetrale o lo spicco di un organismo centrale. Nel primo caso la cappella era tappezzata e chiusa da una portiera, mentre architetture dipinte "negavano" l'altare; nel secondo, le alzate ("predelle") della Scala Santa conclusa dal repository potevano essere semplicemente dorate, o addirittura istoriate⁹.



1. Joseph Furttbach, *Apparato prospettico per il Santo Sepolcro nella cattedrale di San Lorenzo a Genova* (*Newes Itinerarium Italiae*, Ulm 1627 tav. 15).



2. Giovanni Battista Trucco, *Manigoldo*, 1695 ca., Vendone (Savona), Fraz. Curenna, chiesa di N.S. della Neve.

A Genova nel quinto decennio del Seicento, stando a Carlo Giuseppe Ratti e alle sue *Vite*, un giovanissimo Domenico Piola (“ancor diecisette anni compiuti non avea”) affiancava il cognato Stefano Camogli, “uomo di fantasia grande nell’inventar macchine per sepolcri”, soccorrendolo dov’era meno versato – ovvero “nel far di figure” – e operava, sostiene Ratti, “ad oglio ed a guazzo su cartoni”¹⁰.

La collaborazione fra i due, estesa alla realizzazione di catafalchi per esequie e per celebrazioni in effigie (cfr. figg. 3-5 p. 52), durerà a lungo negli anni; ma ai nostri fini è soprattutto utile ricordare il Sepolcro – vero “teatro sacro” – per la Settimana Santa allestito nel 1661 all’abbazia della Cervara, presso Santa Margherita Ligure. Le fonti locali attribuiscono a Domenico la realizzazione delle figure dipinte su cartoni sagomati e delle vedute sulle tele di sfondo; ma si può immaginare che anche il cognato avesse, in qualche modo, contribuito alla progettazione dell’opera¹¹.

Negli allestimenti della ditta Piola-Camogli, l’impiego di tele e cartoni comunica un’immagine di relativa leggerezza e suona come una vera e propria anticipazione dei *cartelami* portorini, dei quali diremo più avanti; anche se, probabilmente, non arriva ancora a dividerne appieno la grande duttilità. Un peso e una consistenza ben diversa esprime invece, a leggere le relative note di spesa, la “macchina” eretta nella cappella del Battista in cattedrale in quello stesso 1661, sulla scorta di un modello commissionato dai priori di quella Consorzia al pittore Giulio Benso. I pagamenti vengono effettuati a ridosso del 29 agosto, giorno della festa della Decollazione: l’allestimento, che

doveva coronare la tradizionale esposizione del veneratissimo piatto in calcedonio “nel quale fu portata la testa di lui a Erode”, prevedeva membrature architettoniche lignee, quali colonne e balaustate, e ferreamenti. La consistenza del materiale rese necessario un “porto di camalli” da San Lazzaro (vicino a porta San Tommaso, dove Giulio teneva in quegli anni casa e bottega e dove, evidentemente, singole parti dell’opera erano già state predisposte) fino



3. Pittore ligure, *Manigoldo*, metà sec. XVIII, Sassello (Savona), chiesa di San Giovanni Battista.

alla cattedrale, e per le parti più ponderose un breve tragitto in “barchetta”¹².

Per quanto possiamo desumere dalle notizie d’archivio, dopo la metà del secolo il quadro delle tipologie risulta più che mai complesso, anche per la frequente commistione di elementi lessicali “vecchi” e “nuovi” (l’apparato con la Scala Santa, le figure ritagliate nel cartone); e l’orientamento non riguarda solo il fenomeno dei Sepolcri. A una bottega come quella di Maurizio Niggi a Porto Maurizio poteva così capitare, a seconda delle opportunità, di riportare in uso le antiche insegne processionali dei Battuti – i cosiddetti “misteri” – per teatralizzare la devozione alle Cinque Piaghe; o di ampliare con *silhouettes* d’ornato il profilo di un altare, in funzione dell’adorazione eucaristica delle Quarantore¹³.

È comunque difficile pensare che sulle elaborazioni tentate da una bottega del Domi-



4. Maurizio Carrega, *Cartouche con putto*, seconda metà sec. XVIII, Imperia, oratorio di San Pietro al Parasio.

nio non influissero spunti derivati dall’esperienza dell’effimero genovese: fossero i catafalchi funebri progettati da Stefano Camogli¹⁴, o i teleri di quadratura concepiti per dilatare lo spazio di un rito (come quelli che i Sauli pagarono a Paolo Brozzi nel 1667 per la basilica dell’Assunta di Carignano)¹⁵; o “macchine” per canonizzazioni (i Gesuiti nel 1671 ne commissionarono una per la chiesa di Sant’Ambrogio, in onore di san Francesco Borgia, ad Andrea Pozzo¹⁶). E nel quadro potrebbero rientrare addirittura il padiglione e gli addobbi allegorici approntati



5. Tommaso Carrega, *Apparato per le Quarantore*, seconda metà sec. XVIII, Imperia, oratorio di San Pietro al Parasio.

per un rito nuziale (Laura Stagno ha recentemente analizzato quelli che nel palazzo Doria di Fassolo magnificarono, sempre nel 1671, l’unione di Giovanni Andrea III Doria Landi con Anna Pamphilj¹⁷). Continuano, in ogni caso, nel Ponente ligure le sperimentazioni nel segno di un progressivo alleggerimento della materia dei Sepolcri, e della loro stessa logica compositiva. A Curenna di Vendone, in valle Arroscia, si conservano tuttora le sagome in cartone di una *Flagellazione* tardo-seicentesca (fig. 2) che potrebbero identificarsi



6. Pittore ligure, *Soldato seduto*, sec. XIX, Santa Margherita Ligure (Genova), oratorio di Sant’Erasmus.



7. Il Sepolcro della parrocchiale di Ligo, ricostruzione virtuale di Daria Vinco.

con il lavoro saldato, nel 1695, a un “Signor Giovanni Battista Trucco Pittore”¹⁸. In altri casi dobbiamo accontentarci dei dati ricavati dalle ricerche d’archivio: sappiamo, così, che nel 1701 un non meglio individuabile pittore di Sanremo forniva sagome per il Sepolcro della parrocchiale di Diano Castello¹⁹. Una decina d’anni dopo (1712), nella collegiata di Porto Maurizio, la compagnia del Santissimo Sacramento decide di liberarsi della vecchia portiera seicentesca, perché i Sepolcri “hora si fanno di figure”; e le monache del convento di Santa Chiara rinunciano alla complessa struttura lignea a gradoni per uno scenario di *cartelami*, col doppio risultato di una spesa meno ingente (perché è decisamente contenuta la retribuzione al “pittore che provvede le figure”), e di una “minor suggezione” nei confronti dei privati ai quali, in passato, si dovevano richiedere in prestito le argenterie per l’addobbo della Scala Santa²⁰.

Un cugino del grande artista portorino Gregorio De Ferrari, il sacerdote-pittore Paolo Giuseppe, sembra la figura-chiave di questo deciso rinnovamento. Tra 1679 e 1708, i documenti gli attribuiscono tanto la realizzazione *ex novo* di complessi di sagome, quanto il rimodernamento di vecchi lavori; e su di lui dovette contare Gregorio per lanciare sulla ribalta locale, proprio come pittore di effimeri, l’allievo Imperiale Bottino, che infatti riusciva ad esporre nel 1689, all’interno della collegiata di Porto Maurizio, un *cartelame* da lui dipinto a Genova²¹.

Un *set* di sagome di cartone si prestava, oltretutto, assai bene a essere affittato a comunità che non volessero affrontare la spesa di un apparato nuovo o che, più semplicemente, fossero allettate dall’idea di rinnovare

a buon mercato, anno dopo anno, la scena del Sepolcro. Sappiamo, così, di un *cartelame* della collegiata di Porto locato, fin dal 1680, ad altre chiese della zona; ma anche di un altro preso a noleggio nel 1706 dalla stessa collegiata, e fatto venire da Genova²². Quattro anni prima, era stata la parrocchiale di Cervo ad affittare una “rapresentatione del Sepolcro, presa in Alassio”²³; e più avanti nello stesso secolo (1730) il fenomeno si riscontra, una volta tanto, fuori della diocesi di Albenga, a Sassello, dove la parrocchia di San Giovanni Battista affitta a Genova alcune “figure da sepolcro” che, vista la modesta entità della spesa, è difficile non immaginare di cartone²⁴. Con gli anni, il gusto indigeno si indirizzerà piuttosto verso la produzione di solide (e insolitamente pesanti) sagome in legno di castagno: di quelle che ancor oggi si conservano in loco, le più antiche (fig. 3) risalgono credibilmente al secondo quarto del secolo.

8. Giacomo Grandi, *Sepolcro*, 1757, San Damiano di Ampugnani (Haute-Corse), oggi a Corte, Musée de la Corse.

A Porto Maurizio, i Sepolcri animati da sagome leggere sono forniti con grande continuità per tutto l’arco del Settecento da artisti di discreta levatura che, nel segno di un barocchetto ispirato in larga misura a Gregorio, si succedono con regolarità sulla scena: prima Imperiale Bottino, seguito da Giuseppe Massa, e nella seconda metà del secolo l’attivissima ditta dei Carrega (figg. 4-5), impegnata a soddisfare per vari decenni le esigenze di aggiornamento decorativo, in chiave tanto sacra quanto profana, di un’estesa committenza “ponentina”²⁵. Dei numerosi *cartelami* portorini ancora conservati, i più antichi vanno riferiti proprio a questa bottega e ne esaltano la versatilità con una discreta gamma di soluzioni tecni-

che a servizio di devozioni diverse (il Sepolcro, le Quarantore), per differenti opzioni sceniche: semplici sagome e grandi composizioni in cartone telato, *cartouches* lignee con riporti in tela, *velette* in tela su telai sagomati e pieghevoli.

A Genova, le fonti riferiscono in particolare a Lorenzo De Ferrari un forte impegno nell’ambito di quelle realizzazioni effimere nelle quali si era già esercitato il padre: tra il terzo e il quinto decennio del Settecento, il figlio di Gregorio sembra prevalere sul mercato degli apparati sollecitati da devote ricorrenze e sacri festeggiamenti, contrastato solo da Domenico Parodi e da Giovanni Agostino Ratti, che peraltro si sono saputi orientare, e con apprezzabile successo, sulla piazza savonese²⁶.

9. Luigi Brunetti, *Sepolcro*, 1850, Poretto di Brando (Haute-Corse), chiesa della SS. Annunziata, ricostruzione virtuale di Daria Vinco.



10. Gio Batta Giribaldi, *Alberi*, 1891, Imperia, oratorio di San Pietro al Parasio.



11. Il retro di un *Albero*, col reimpiego di un vecchio *cartelame*.

I sommari accenni descrittivi (ricavabili, per lo più, dal manoscritto [1762] e dalle *Vite* a stampa [1769] di Ratti *junior*) e i rari disegni progettuali a noi noti (cfr. figg. 1-2, pp. 50-51 e fig. 7, p. 56) lasciano intuire un generoso impiego di sagome dipinte su cartone. Domenico Parodi, passando la mano (con una cordialità piuttosto sussiegosa) a Giovanni Agostino Ratti nel 1736 per la concreta traduzione in *cartelami* di un progetto savonese da lui stesso inizialmente abbozzato, gli ricorda che “la macchina dell’Altar maggiore si potrà fare in più pezzi”, e che “un sol cartone (...) conterrà la figura della Vergine (...) in atto di (...) volare verso la Santissima Trinità, che sarà contenuta in un altro cartone”²⁷.

Di Giovanni Agostino, Massimo Bartoletti ha scoperto recentemente in un oratorio di Albissola Marina un elegante apparato di Sepolcro (cfr. fig. 3, p. 83) riferibile al quinto decennio del secolo, che su una base lignea innalza una sagoma, ugualmente lignea ma svuotata all’interno come la raggiata di un ostensorio, sulla quale è tesa una tela dipinta a tempera: soluzioni analoghe saranno adottate a Porto dalla ditta dei Carrega (fig. 5), e più avanti nel secolo se non addirittura all’inizio del successivo, a Savona, da Paolo Gerolamo Brusco, qualora a lui (come sembra verosimile) vada riferita la realizzazione di un grande, e fino ad oggi ignoto, apparato per le Quarantore (cfr. figg. 4-5, pp. 83-84) destinato all’altar maggiore di quella cattedrale²⁸. A Sassello e in val Bormida, il pregio della leggerezza continua invece a essere sotto-

stanta garantita dall’impiego di sagome lignee “piene”²⁹...

Un’alternativa al supporto ligneo è costituita dalla banda stagnata, sulla quale si impiegano normalmente colori a olio. Gli esemplari, per la verità piuttosto rari, conservati in ambito ligure risalgono al XIX secolo, e fra questi risalta il bel gruppo della *Deposizione* (cfr. figg.1-7, pp. 104-109) dell’oratorio della Santa Croce a Castelnuovo Magra, nell’estremo Levante ligure³⁰.

Sulla stessa Riviera di Levante spiccano, fra le cose di migliore qualità all’interno del nostro *corpus*, i cartoni più antichi (fig. 6) di un *cartelame* ottocentesco di sagome emerso ultimamente a Santa Margherita, nell’oratorio di Sant’Erasmus³¹.

È però la Liguria di Ponente a prevalere nettamente nella nostra disamina, per il gran volume dei dati documentari e per il notevole numero dei manufatti superstiti: e ciò anche in virtù di una spiccata attitudine conservativa (già sperimentata da chi scrive per altre classi di oggetti), che non ha ugual riscontro sull’altra Riviera.

Un raro Sepolcro “a teatrino” si custodisce nella parrocchiale di San Bernardo a Ligo di Villanova, nell’immediato entroterra di Albenga (fig. 7): le parti d’architettura commissionate, nel 1778, dalla locale compagnia del Santissimo Sacramento a un pittore e cartografo di Alassio, Bernardo Costa, costituiscono probabilmente un ampliamento di elementi più antichi (le sagome della *Flagellazione*)³². Nella sua redazione accresciuta, il Sepolcro risulta composto di boc-cascena, quinte, sagome e fondale: realizzato a olio su tela, impiega *chassis* semplici



12. Giuseppe Musso, “*Sepolcro istoriato*”, secondo quarto del sec. XIX, Laigueglia (Savona), chiesa di San Matteo, ricostruzione virtuale di Daria Vinco, particolare.

o sagomati ed è pensato per ambientarsi in una cappella laterale della chiesa. Composto di tre parti giustapponibili, Il bocchascena si adatta perfettamente alla soglia del vano grazie a una serie di agganci, tuttora *in situ*. Accennavo, in apertura, alla condivisione “mediterranea” di alcune tipologie fondamentali; un argomento sul quale ci si era già confrontati al pionieristico convegno di Perpignan, nel 2006. E a ben guardare, il sistema compositivo a *tableaux* adottato a Ligo non è molto diverso da quello messo in opera qualche tempo prima (1747) a Santa Maria de Segueró, un paese catalano in provincia di Girona; o da un altro, probabilmente già ottocentesco, a Finestret (cfr. fig. 4, p. 222), nella regione francese del Languedoc-Roussillon (Pyrénées-Orientales)³³.

Anche in Corsica esistono Sepolcri concepiti come montaggio di elementi intelaiati, e quello di San Damiano d'Ampugnani, in Castagniccia (fig. 8), realizzato da Giacomo Grandi nel 1757 (quando l'isola era ancora sotto il dominio della Repubblica genovese), ne costituisce un esempio eloquente. Ma in questi effimeri corsi la ricerca di un'integrazione all'ambiente architettonico non è particolarmente sentita: li percepiamo piuttosto come padiglioni autonomi, micro-edifici da visitare (anche perché al loro interno può correre un piccolo ciclo pittorico, chiara evocazione di una parete affrescata)³⁴.

Più semplice, e di sapore tutto sommato più arcaico (con un inevitabile rimando ai *Fa-stentucher*), è la tipologia a cortina (*tenture*), o a tendone, che sospende a una barra orizzontale la tela dipinta, provvedendo eventualmente a zavorrarla lungo l'estremità inferiore per stabilizzarla. Il *monument* tardo-settecentesco di Espira-de-Conflent

(cfr. fig. 6, p. 223)³⁵, che si colloca, come quello di Finestret, nei Pyrénées-Orientales, esemplifica chiaramente il tipo, che forse in virtù di una maggiore semplicità di montaggio e gestione incontrerà, tra XVIII e XIX secolo, notevole successo anche in ambito insulare, in Corsica e in Sardegna.

Alle due tipologie è comune il motivo dell'arco trionfale (nel caso di Espira replicato più volte, a creare una vera e propria infilata prospettica), che normalmente si arricchisce delle figure stanti di due armati “all'antica”, mentre tendono a integrarsi all'architettura dipinta, con la sembianza di applicazioni decorative, le *Arma Christi* (il repertorio degli strumenti della Passione). Nella finzione a *trompe-l'oeil* di un raffinato *Sepolcru* ottocentesco, quello della chiesa dell'Annunziata a Poretto di Brando (Haute-Corse; fig. 9), esse pendono, sorrette da nastri, sulla soglia di un vano dal soffitto a lacunari, ai lati del quale affacciano le consuete figure di armati³⁶.

Il repertorio dei *cartelami* liguri e corsi, particolarmente affollato nel corso dell'Ottocento, vede prevalere nettamente l'impiego di sagome libere, non necessariamente pensate in rapporto a un'architettura teatrale: ne fornisce indizio il ricorrere di elementi a profilo d'albero (fig. 10), funzionali alla creazione di spazi di natura adattabili alle situazioni ed ai contesti più diversi. Sul retro di alcune sagome d'alberi conservate nell'oratorio imperiese di San Pietro al Parasio si scorgono, significativamente, tracce di cornici monocrome, resti di un più antico Sepolcro architettonico fatto oggetto di un drastico reimpiego.

In un panorama ormai prevalentemente connotato da sagome e tendoni, spicca per le proporzioni monumentali e per l'assoluta

coerenza compositiva il “teatro sacro” di Lai-gueglia (fig. 12), dipinto intorno al 1837 da Giuseppe Musso, un maggiorenne locale. Concepito in meditato rapporto col transetto di quella parrocchiale come complessa combinazione di elementi intelaiati, a formare bocchascena quinte e fondale, prevede anche una studiata successione di personaggi (di sagome) su quello che si potrebbe descrivere, *una tantum*, come un vero e proprio palcoscenico³⁷.

Abstract

Les décors éphémères réalisés en Ligurie, du XVI au XIX^e siècle, pour les Reposoirs de la Semaine Sainte et pour le culte des Quarante Heures, ont connu une grande variété de formes : dans un premier temps, s'imposent les toiles peintes monochromes (comme celles, d'une grande rareté, conservées aujourd'hui au *Museo Diocesano* -Musée Diocésain de Gênes) et les ornements construits autour d'un point culminant central « à Scala Sancta », puis, surtout à partir de l'époque baroque, des solutions à la fois plus économiques et versatiles seront adoptées. Le grand succès des silhouettes de carton produites à Porto Maurizio entraîne leur éventuelle utilisation au sein d'un véritable espace théâtral réalisé, dans le cas des Reposoirs, dans une chapelle latérale de l'église paroissiale. La circulation des données et des informations entre chercheurs de nationalités différentes, encouragée par une conférence, pionnière en la matière, qui s'est tenue à Perpignan en 2006, permet d'établir des rapprochements des plus utiles entre les « scénettes sacrées » ligures et celles réalisées dans d'autres régions : particulièrement dignes d'intérêt les parallèles établis avec les décors et les monuments de la Corse du Nord, de la région de Nice, du Roussillon et de la Catalogne pyrénéenne.

1. Sui *cartelami* liguri cfr. in particolare: Franchini Guelfi 1973, pp. 19-21; De Moro 1982, pp. 69-81; Boggero, Paglieri 1988, pp. 164-165; Sista 2000; Boggero 2007; Sista 2007a; Boggero, Righetti 2009; Sista 2009; Boggero 2010.
2. “*Le Corps ou le Sang*”: Brunet 2009.
3. Dopo essere stati acquisiti dallo Stato nel 2001.
4. Cataldi Gallo 2008b, pp. 27-33.
5. Alizeri 1874, pp. 425-428.
6. Cataldi Gallo 2008a, pp. 126-127, 137.
7. Furttenbach 1627, tav. 15.
8. Cambiaso 1917, p. 43.
9. De Moro 1982, pp. 69-70.
10. Ratti ms. 1762, cc. 49v-50r (Migliorini 1997, p. 45); Ratti, 1769, p. 31.
11. Scarsella 1913, p. 149.
12. ACDG, 540, *Spese fatte per la Cappella di S. Giovanni Battista*.
13. De Moro 1982, pp. 70, 72, 105.
14. Ivaldi 1981-1982; Ivaldi 1982a; Sommariva 1999, pp. 132-134.
15. Magnani 2007, p. 139.
16. Ivaldi 1982b, p. 236; Ivaldi 1984.
17. Stagno 2007.
18. ADA, Curenna, 18 (*Liber SS. Sacramenti*).
19. ADA, Diano Castello, *Libro della Compagnia del SS. Sacramento*, 11 maggio 1701 (“L. 5,12 spese in S. Remo per l'affitto del sepolcro”).
20. De Moro 1982, pp. 74, 78-80.
21. *Ivi*, pp. 71-73, 89, 130.
22. *Ivi*, pp. 72-73.
23. ADA, Cervo, S. Giovanni Battista, *Libro intitolato per le spese che si fanno nella compagnia del SS. Sacramento, principiato del 1643 e proseguito sino al corrente anno 1744*.
24. APS, *Societatis Sacratissimi Rosarii*, c. 43r.
25. De Moro 1982, pp. 72-78, 94-95, 127-128, 132.
26. Ratti ms. 1762, c. 157v, 196v (Migliorini 1997, pp. 169, 196); Ratti, 1769, pp. 225-227, 270; Alizeri 1864-1866, I, p. 262; Chilosì 1985, pp. 255-256; Collu 1990, pp. 103-105; Collu 2004, p. 134; Priarone 2007a; Priarone 2007b. E cfr. in particolare Bartoletti, in questo stesso volume.

27. Ratti 1769, pp. 226-227; cfr. anche Collu 1990, pp. 103-104.
28. Cfr. Bartoletti, in questo stesso volume.
29. Cfr. Sista, in questo stesso volume.
30. Cfr. Masi, in questo stesso volume.
31. Cfr. Acordon, in questo stesso volume.
32. ADA, Archivio Parrocchiale di Ligo, ..., *Libro dei conti della Compagnia del SS. Sacramento*.
33. Paret 2009, pp. 193-196 e fig. 61; Giocanti 2009, pp. 186-192 e fig. 23.
34. Cfr. Nigaglioni, in questo stesso volume.
35. Giocanti 2009, pp. 183-186.
36. Opera di Luigi Brunetti, datata 1850. Boggero 2010, p. 281.
37. Preve 1983, pp. 105-106. Boggero 2010, p. 282.

“PIÙ MAGNIFICA, CHE SI PUÒ”. UNA TRACCIA PER LA CONSUETUDINE DEGLI APPARATI FESTIVI A SAVONA *Massimo Bartoletti*

Che già nella primitiva cattedrale di Savona si allestisse un sepolcro per la Settimana Santa lo attesta nel 1523 il pagamento della Massaria a Giovan Pietro De Bazaloni da Mantova per aver intagliato un tabernacolo “*pro collocando Eucaristie in die Iovi Sancti*”, cioè un repository¹. In piena riforma tridentina, il visitatore apostolico Nicolò Mascardi, nel 1585, avrebbe invece rilevato l’alta frequenza dei savonesi alla cerimonia delle Quarantore, tanto da prescrivere lo svolgimento, anziché nella poco capiente cappella Sistina, nella vicina San Francesco, dal 1556 sede della cattedrale dopo la chiusura al culto della antica sul promontorio del Priamàr nel 1543².

Non disponiamo purtroppo, come ci si sarebbe aspettati, di testimonianze circa le tipologie di allestimento di apparati nella Savona tardo medievale e rinascimentale durante queste cerimonie liturgiche: nulla si sa sull’eventuale schermatura durante la Settimana Santa del presbiterio di cattedrale e parrocchiali con veli dipinti con Scene della Passione, analogamente all’antica parrocchiale di San Pietro a Cosio d’Aroschia nel 1593, oppure su rivestimenti parietali del tipo dei teli cinquecenteschi già in San Nicolò del Boschetto a Genova Cornigliano³. Un labile indizio per ipotizzare una consuetudine dei *Fastentuch* in zona può essere fornito da una inedita *Flagellazione* a monocromo in terra verde riemersa nell’antico vescovado di Noli, da legare per lo stile con un altro murale, assai deperito, sulla parete destra in alto del presbiterio della antica cattedrale di San Paragorio, dove compare lo stemma di Marco Vegerio senior, francescano, vescovo della piccola diocesi no-

lese forse dal 1427 (se non dal 1409) al 1446, data del suo decesso in Savona, la cui effigie, in attitudine orante, compare nell’una e nell’altra scena⁴. Di fronte all’angoloso grafismo di questo monocromo, è pressoché inevitabile non rivolgere il pensiero a un celebre *Fastentuch* come il *Parement de Narbonne* (Paris, Musée du Louvre), anche se varrebbe la pena chiarire meglio certi addentellati morfologici che ci pare di cogliere con una più morbida *Resurrezione* in una delle cappelle della chiesa abbaziale di Sant’Antoine a Vienne, nella valle del Rodano, e di mano del pittore avignonese Robin Fournier, o Favier⁵.

Restano invece due tele, un *Annuncio a San Gioachino* e una *Annunciazione*, custodite nell’oratorio di San Dalmazio di Lavagnola, secondo Filippo Brunengo i resti dell’addobbo che accolse papa Paolo III di passaggio nel 1538 diretto alla volta di Nizza. Non v’è ragione per dubitare dell’asserto dell’erudito, tranne che sulla apposita esecuzione delle tele, trattandosi di lavori anteriori di diversi anni al 1538, tra l’altro prodotti da due distinte maestranze di modesta caratura⁶. E poi, quale attinenza diretta col passaggio d’un papa avevano i loro soggetti dal comune denominatore tematico, la verginità di Maria concepita senza macchia di Peccato Originale, in linea con la tesi teologica sostenuta energicamente dai Francescani a partire dal secondo Quattrocento?

Condividiamo invece l’ipotesi di Gianluca Zanelli riguardo alla esposizione durante le rispettive ricorrenze liturgiche – il Natale e la Domenica delle Palme – delle tele di collezione privata, purtroppo frammentarie, raffiguranti

l’*Adorazione dei pastori* e l’*Entrata di Cristo in Gerusalemme*, da ultimo nel convento delle Agostiniane di Savona⁷. Una funzione suggerita, oltre che dalle dimensioni originarie cospicue, dal loro formato oblungo che li omologava grosso modo ad arazzi. E cartoni per arazzi, nella prestigiosa sede del duomo di Milano, aveva fornito intorno al 1535 Giovan Pietro Rizzoli, il seguace di Leonardo da Vinci meglio noto come il Giampietrino, giustamente ritenuto l’autore, nello stesso giro di anni, delle due tele già in Savona, con i cui committenti risulta in contatto da documenti milanesi del 3 febbraio 1537 e del 12 aprile 1539⁸. A fronte di nozioni così vaghe sugli apparati festivi savonesi, ne sappiamo sorprendentemente di più circa i coevi corredi processionali delle confraternite. Restano soprattutto le tabelle dipinte su tavola di cronologia ancora quattrocentesca, altrove pressoché scomparse, quali la *Flagellazione*, datata 1486, dell’oratorio di San Dalmazio di Lavagnola, la *Flagellazione* e la *Crocifissione*, più o meno coeve alla prima, che conserva la Confraternita di San Domenico (o del Cristo Risorto). Queste ultime della stessa mano di una *Natività*, oggi nel Lascito Queirolo del Museo Civico di Vado Ligure, a sua volta in origine tabella processionale di qualche sconosciuto sodalizio cittadino⁹. Una tipologia di oggetto ancora in uso durante il secondo Cinquecento, se tali sono le “astelle (...) per le processioni” che citano gli inventari del 1585 e del 1586 della Confraternita dei Santi Giovanni Battista, Giovanni Evangelista e Petronilla, che troverà a Savona un corrispettivo fuori dall’ambito confraternale in una serie completa, a Seicento al-

quanto avanzato, di quindici tabelle con *Scene della Passione*. Dipinte su entrambi i lati, esposte nel Museo del Tesoro annesso al santuario della Misericordia, venivano recate in processione dai ricoverati del vicino Ospizio (i “Madunin”), durante la processione del Corpus Domini¹⁰. Quest’ultima, che all’epoca era la principale, si snodava per le vie della città e poteva essere salutata al passaggio, come nel 1615, da un fastoso dispiegamento di tessili e di dipinti; il percorso prevedeva tra l’altro più soste in corrispondenza di altari posticci dove il cinquecentesco baldacchino detto “delle Armi” passava di mano ai portatori. Di altari allestiti a cura del Comune nelle piazze del Brandale e della Maddalena in occasione di quella processione si ha notizia ancora nel 1687 e nel 1688¹¹.

Sugli allestimenti per le Quarantore in cattedrale, per buona parte del Seicento, riferiscono le fonti d’archivio che si sono finora consultate. Le notizie disponibili sono ancora frammentarie ma fanno intuire svariati mutamenti intervenuti nel corso del tempo. Risulta, nel 1648, un “palio grande” di broccato posto “dietro l’altar maggiore in aria”, peraltro già disfatto in cinque pezzi verso il 1661¹². Si viene poi a sapere di un ancoraggio invasivo degli apparati sulla struttura dell’altar maggiore fregiato di un ciborio polimaterico realizzato a Roma su disegno del padre gesuita savonese Orazio Grassi tra il 1636 e il 1639, tant’è vero che il Consiglio degli Anziani, il 18 gennaio 1681, preoccupato per gli eventuali danni, vietava ai Massari della cattedrale di allestire “*ullas fabricas ligneas in expositione Sacratissimi Sacramenti*” durante le Quarantore¹³. L’abuso persistette e gli Anziani avrebbero fatto invano pressione sui colleghi del Consiglio Grande nel 1722 per sopprimerlo: evidentemente, sulle esigenze della buona

manutenzione di un manufatto tanto prezioso, furono le istanze del fasto e della magnificenza a prevalere, attraverso la ‘vestizione’ “più magnifica che si può” dell’altare e di tutta l’area presbiteriale durante le festività più solenni¹⁴. Non sappiamo dire, però, come si configurassero le “*fabricas ligneas*” incriminate, se una serie di gradini aggiunti all’altare oppure un edificio vero e proprio come attestato per le collegiate di Porto Maurizio e di Alassio tra Cinque e Seicento.

Il regolamento impartito nel 1727 dagli Anziani ai Massari per addobbare come si conveniva l’interno della cattedrale durante l’anno attesta che le “*fabricas ligneas*” avevano assunto una forma più sostenibile per l’altare, ingrandito in forme ormai barocche tra il 1685 e il 1688¹⁵. Durante le Quarantore della Settimana Santa, i gradini laterali si sopraelevavano con elementi lignei tenuti fissi con staffe di ferro; una cimasa in cartone, alla quale si innestava una serie di colonne, sostituiva quella del ciborio, arricchito con arabeschi in legno argentato e conchiglie in argento. Inutile dire dell’ampio dispiegamento di tessili e di ceri che vi ardevano a decine, in parte innestati su supporti metallici aggiunti, in parte su un gran numero di candelabri in legno e in argento chiesti in prestito alle varie comunità religiose della città, al santuario della Misericordia, che li concedeva previo consenso degli Anziani, e ad alcuni notabili savonesi¹⁶. Più modestamente, al confronto, compariva il Santissimo durante le Quarantore della Sessagesima, sempre in cattedrale, a cura della Compagnia della Morte e Orazione nella propria cappella; il minor afflusso di fedeli durante la cerimonia indusse il sodalizio a ridurla a tri-duo nel 1732¹⁷. La Compagnia si occupava anche dell’addobbo dell’altare durante la novena dei defunti, alla quale era destinato un “appa-

rato di cipressi” commissionato nel 1710 che veniva ad aggiungersi alle “sei morte” pagate a Giovan Stefano Robatto nel 1687 forse, dato il modico compenso corrisposto, dei cartoni dipinti con soggetti macabri¹⁸.

Della produzione di effimeri del pittore Robatto, savonese di formazione romana, testimonia Carlo Giuseppe Ratti il quale accenna a “i sepolchri e li cartoni che per l’esposizione del Sacramento faceva”, senza specificare gli edifici sacri di destinazione¹⁹. Non tutto forse si è perduto: per analogie con dettagli delle decorazioni delle volte di San Giovanni Battista a Savona



1. Pittore ligure-provenzale (?), *Flagellazione di Cristo con il vescovo Marco Vegerio senior orante*, dipinto murale a monocromo, 1420-1430 circa, Noli (Savona), palazzo vescovile (foto Massimo Bartoletti).

(distrutta) e del presbiterio della chiesa della Santissima Annunziata (ora sede della Confraternita di San Domenico), fin troppo risentita nei contorni e nel chiaroscuro, sembra di sua mano la coppia di *Angioletti in volo*, dipinta su sagome lignee e inserita ancora nella prima metà del XX secolo alla sommità di un più tardo apparato per le Quarantore della cattedrale di cui si dirà. Le sue prove di frescante appaiono del resto assemblaggi di sagome da effimero ritagliate e appiccate sul supporto murario; un effetto che era soprattutto l'affresco già in San Giovanni Battista a comunicare, con le figure raggruppate su nuvole e ancorate a una finta



2. Giovanni Agostino Ratti, “*Machina fatta in cartellami per i PP. Zocolanti in S. Giacomo di Savona*”, disegno acquerellato, 1727, collezione privata (g.c. Rosalina Collu; editore Bacchetta, Albenga).

cornice circolare, come sospesa sulla bianca superficie della gran volta a vela. Robatto praticò forme di apparato nelle quali il dinamismo barocco doveva essere senz'altro evidente. Nell'evolversi in tal senso delle tipologie degli effimeri in Liguria, Savona, dal 1680 in avanti, ebbe un ruolo di spicco che al momento non si riesce compiutamente a delineare data la perdita dei testi relativi: lo fanno pensare le diverse comparse in città di Domenico Piola che è in rapporto con Robatto ma anche con i Guidobono²⁰. Proprio questi ultimi, i fratelli Bartolomeo e Domenico, dipinsero i “cartelami” di una *Gloria dei Santi Patroni di Torino* allestita nella chiesa di San Francesco da Paola nel 1706 nel pieno dell'assedio della capitale piemontese, chissà se proponendo tra i primi fuori Liguria una tipologia di effimero di matrice polesca²¹.

Potremmo immaginare la “macchina” realizzata dai fratelli Guidobono a Torino in base ai loro cicli decorativi e all'accurato disegno preparatorio, di collezione privata, che rappresenta il monumentale apparato effimero “di cartelami” allestito nel 1727 da Giovanni Agostino Ratti sull'altar maggiore della chiesa di San Giacomo dei Minori Osservanti di Savona per la canonizzazione dei santi Francesco Solano e Giacomo della Marca²². Il primo incarico pubblico importante ottenuto dal giovane maestro nella sua città natale, dove era nato nel 1699, non fu né una pala d'altare e neanche un ciclo d'affreschi, ma un effimero di grande impegno ideativo col quale saggì le proprie attitudini di decoratore, esplicate su più vaste superfici solo diverso tempo dopo lavorando a Casale Monferrato²³. La nota autografa di Agostino sul suo disegno del 1727 avvertiva che in quegli stessi giorni “vi era in Savona” anche Domenico Parodi impegnato nell'allestimento, nella chiesa delle Tere-

siane, dei “cartelami” dipinti per la canonizzazione del carmelitano scalzo San Giovanni di Dio (o della Croce)²⁴. È importante rammentare il rapporto privilegiato del rinomato pittore e scultore genovese con i monasteri savonesi e, a Genova, i suoi recenti successi proprio nella realizzazione di effimeri. Sul bagaglio culturale di Agostino, Parodi sembra però aver inciso poco o nulla; lui stesso dimostra di non essere condizionato troppo né dalla propria cultura romana di formazione, né dalla grande arte barocca genovese.

Il celebre Parodi e l'emergente Ratti collaborarono comunque in occasione del bicentenario della apparizione della Madonna di Misericordia celebrato il 18 marzo 1736. Inizialmente, peraltro, le autorità cittadine avevano pensato di allestire in cattedrale il solito apparato per le Quarantore inserendovi una statua marmorea della Vergine e del beato Botta, chiesta in prestito all'abate Verzellino²⁵. Quel gruppo si trovò invece al centro di una “macchina” eretta sopra l'altar maggiore, costituita da una struttura lignea a supporto di uno schermo di tela sul quale Ratti dipinse il prospetto di un insolito tempio a pianta centrale ritmato esternamente da colonne, ben poco assimilabile alle tipologie architettoniche genovesi correnti e viceversa libero sviluppo in argute forme barocchette del celebrato ciborio secentesco che andava a celare²⁶. Il cambio di rotta nelle scelte dei Masari e delle autorità comunali, con lievitazione delle spese, fu determinato dall'affidamento degli apparati del santuario a Domenico Parodi decisa dagli ufficiali a esso preposti, certo su pressione delle famiglie Pallavicini, Doria, Clavesana e Cattaneo che avevano offerto il loro sostegno economico perché la solennità riuscisse con la magnificenza adeguata. Il cantiere decorativo di Palazzo Rosso non permise a

Parodi di seguire tutte le fasi del lavoro dal progetto all'allestimento, per cui si limitò inviare al collega da Genova, il 13 febbraio, una serie di “pensieri” con una dettagliata missiva di istruzioni di carattere iconografico. Parodi assicurava ad Agostino di aver solo accennato alle composizioni, per non condizionarlo nella fase ese-

cutiva²⁷. I due grandi effimeri si correlavano dal punto di vista iconografico, quello in cattedrale raffigurante la prima apparizione della Vergine ad Antonio Botta il 18 marzo 1536, quello in santuario la seconda, dell'8 aprile, durante la quale la Madonna aveva comandato penitenza e digiuno, esortando, mentre tornava in Cielo,

a usare misericordia e non giustizia. Lungo il percorso della processione votiva, che si snodava tra i due poli religiosi principali della città, sopra gli altari delle nove cappellette, oltre alle due apparizioni mariane, altrettanti dipinti murali illustravano anche alcuni miracoli ottenuti per intercessione della Vergine, rifatti in parte da Ratti entro il novembre 1735²⁸. Ben difficilmente la tela con l'*Apparizione della Madonna di Misericordia*, concordemente attribuita ad Agostino e ora sul primo altare destro della cattedrale, con la sua sagomatura mistilinea costituiva la chiusura dell'arco frontale della “macchina” dell'altar maggiore che era a centina. Siccome questa tela, inghirlandata di fiori alla sommità come solo può esserlo un effimero e non una pala d'altare, venne esposta a lungo



3. Giovanni Agostino Ratti, *Angeli con simboli della Passione*, olio su tavola, 1750-1760 circa, Albissola Marina (Savona), oratorio di San Giuseppe.



4. Giovanni Agostino Ratti, *Ultima cena*, olio su tela, 1760 circa, Savona, Curia Vescovile, depositi.

5. Paolo Girolamo Brusco, *Gloria d'angeli*, 1805 circa, Savona, Curia Vescovile, depositi.

sopra l'altar maggiore della cattedrale al centro dell'addobbo della festa del 18 marzo, è possibile che la si debba considerare un ulteriore apparato, più maneggevole, predisposto da Agostino subito dopo il bicentenario per un impiego nelle ricorrenze annuali.

La progettazione degli apparati liturgici da parte di Ratti padre annovera ulteriori testimonianze: un suo disegno con l'*Orazione nell'orto*, già noto, documenta un sepolcro del Venerdì Santo realizzato, secondo noi durante gli anni '30, nella chiesa savonese di Sant'Agostino su commissione, è bene precisare, della Compagnia del Santissimo Sacramento, qui trasferitasi nel 1714 dalla chiesa di Sant'Andrea²⁹. Il foglio testimonia una tipologia molto semplice di "cartelame" imperniato su un solo telero, come nell'allestimento del sepolcro nella collegiata di Porto Maurizio del 1725-1729. Concepito invece per durare il più possibile, e sempre di mano di Agostino, il piccolo apparato da sepolcro, inedito, custodito dalla confraternita di San Giuseppe in Albissola Marina e che appartiene all'attività ormai verso il 1750. È un vero e proprio oggetto ligneo composto da una base bombata dipinta, sulla quale si innesta una raggiera, alla quale è applicata una tela che segue il profilo delle immagini dipinte a olio, una nube con due angioletti piangenti recanti i simboli della Passione, secondo una idea compositiva che si può far risalire a Domenico Piola³⁰. Non ha invece fondamento l'attribuzione a Ratti, sostenuta da Brunengo, per la *Gloria d'angeli* che costituisce l'apparato delle Quarantore della cattedrale; conviene riflettere se il sacerdote non lo confondesse con un altro costituito da una grande e pregevole *Ultima Cena* dipinta a olio molto magro, le cui attinenze con lo stile di Agostino, anche a non volerne ammettere l'autografia, sembrano innegabili³¹.

Nella seconda metà del '700, i dati raccolti testimoniano, rispetto agli anni precedenti, apparati festivi meno qualificati per fasto e ricchezza. Domenico Gardone, canonico della cattedrale di Savona, definì "festa mediocre" la canonizzazione di Giuseppe Calasanzio solennizzata nel 1768 dai Padri delle Scuole Pie in San Filippo Neri. Una insoddisfazione comprensibile in chi, da giovane, doveva aver visto i magnifici apparati del 1736 e, forse, coglieva il destro per criticare il rigorismo giansenista degli Scolopi³². In quella circostanza, l'ormai

vecchio Ratti è lontano dalla sua città, impegnato col figlio alle Scuole Pie di Genova e, probabilmente, anche con le Monache Salesiane di Sanremo, come testimonierebbero le due tele inedite con *Storie di santa Giovanna di Chantal*, pure canonizzata nel 1768, che saremmo propensi ad attribuirgli³³.

Un ritorno di fiamma cospicuo si verificò inaspettatamente nel nuovo clima politico della Repubblica Ligure e della dominazione francese: la vasta *Gloria d'Angeli*, cui si è già fatto cenno, anche se non esplicitamente documen-

tata, cade intorno al 1805, allorché la Massaria della cattedrale deliberò un ornamento nel quale adeguatamente figurasse l'ostensorio (certo quello del 1476)³⁴. Una reazione, si direbbe, a fronte della recente e massiccia ondata di soppressioni di luoghi di culto e di requisizioni di argerie sacre. La elaborata gloria celeste neobarocca, che si rifaceva con molte licenze alla cornice marmorea figurata ovoidale dell'atelier di Filippo Parodi nella chiesa delle Agostiniane di Savona antecedente al 1702, si deve attribuire a Paolo Girolamo Brusco, non nuovo a re-

6. Paolo Girolamo Brusco, *Gloria d'angeli*, 1805 circa, Savona, Curia Vescovile, depositi, particolare.

cuperi dalle fonti più disparate del repertorio secentesco³⁵. Alla ben risolta realizzazione di Paolo Girolamo si affiancava una perduta “Macchina pel giovedì dei Sepolcri” opera di suo fratello Angelo Stefano di cui riferiva Alizeri, forse una scenografia architettonica³⁶. Gli allestimenti di effimeri coinvolgono negli stessi anni la città, al di fuori degli spazi sacri e degli itinerari processionali consueti, con una presenza cospicua di strutture architettoniche classiciste, come nei coevi apparati celebrativi genovesi: lo si intuisce dalle descrizioni relative al “pantheon”, fulcro della festa di San Napoleone del 1807, svoltesi nella piazza del Molo; all’arco di trionfo fuori da porta San Giovanni, alle addizioni laterali alla facciata del santuario, agli obelischi eretti nel 1815 in onore di papa Pio VII di ritorno a Savona per incoronare la Madonna di Misericordia³⁷. Le solenni funzioni di suffragio, alla morte di quel pontefice, celebrate nel 1823 nell’oratorio di Nostra Signora del Castello e in cattedrale vedono impegnati artisti locali, dai più anziani e tradizionalisti (Stefano Murialdo e Agostino Oxilia), ai più giovani Giuseppe Chiappori e Giuseppe Galleano, formati in Accademia a Genova più sensibili alla cultura neoclassica, già esibita dal genovese Domenico Tagliafichi, figlio dell’importante architetto Andrea, nell’apparato funebre eretto in cattedrale in memoria di re Carlo Emanuele IV di Savoia nel 1819 e nell’altro, anonimo, del 1822, in memoria del vescovo Domenico Maria Gentile, che riproponeva lo schema canoviano della tomba viennese di Maria Cristina d’Asburgo, col corteo di dolenti che si introduce entro la cella funeraria contenuta in una piramide³⁸.

Ancora forme neoclassiche fin troppo mature e conteste di citazioni dal repertorio decorativo etrusco e dal ricorso a *chinoiserie* dure a passare di moda vennero svolte durante i festeg-

giamenti del terzo centenario della Apparizione della Madonna nel 1836 con imponente dispiegamento edifici effimeri (tempietti, tribune, archi trionfali) occupando, oltre che la via al santuario, le aree cittadine nelle quali erano state ambientate le realizzazioni di età napoleonica (la piazza del Molo) e degli esordi della Restaurazione, come la porta di San Giovanni³⁹. Lo sfarzo delle solennità, che caratterizza ancora nel 1878 la cerimonia funebre in onore del defunto Pio IX in cattedrale con un tempio a impianto centrico realizzato da Domenico Perasso, scultore del legno e pirotecnico, ha comunque il corrispettivo in più dimesse realizzazioni di sagome per “cartelami” della Settimana Santa, come il Sepolcro dipinto dalla prolifica Veronica Murialdo per la parrocchiale di Sant’Ambrogio di Legino nel 1853 e forse perduto⁴⁰.

1. Bartoletti 2008, p. 28.
2. Botta 1965, p. 156.
3. ADA, faldone 145 (Cosio).
4. Il lacerto è riemerso nel corso dei restauri conclusi nel 2001 dello stabile, ora struttura ricettiva, insieme ai resti di una decorazione stilisticamente omogenea, nei timpani di testata della primitiva cappella episcopale, sempre a monocromo in terra verde, raffigurante una *Ascensione* e clipei con busti di Profeti. Il restauro di tutti i brani rinvenuti si deve alla ditta Molinari-Reati di Savona. Il murale di San Paragorio è ricordato e illustrato in Varaldo 1980, p. 25, con datazione al secondo ‘400. Sul vescovo Vegerio, committente nel 1430 dello splendido reliquiario *flamboyant* del braccio di Sant’Eugenio (chiesa parrocchiale di San Pietro; Di Fabio 1991, pp. 246-247) si legga Gandoglia 1897, p. 161.
5. Lacroix-Thiébaud 1983, pp. 133-134.
6. Mattiauda in *Arte, storia e vita...*, 1984, p. 94; Spano 2011, p. 55.
7. Zanelli 1999, pp. 45-48.
8. Shell 1995, p. 128, per i due documenti milanesi relativi uno alla commissione di una ancona lignea da parte della Confraternita di Nostra Signora del Castello di Savona ad Andrea Corbetta da Milano con la mediazione del Giampietrino; l’altro, con il pittore presente in qualità di testimone, col quale gli eredi dello scultore nel frattempo defunto risarcirono i committenti con un *Presepio*, tuttora conservato nell’oratorio, stante che il lavoro non era stato neanche iniziato.
9. Savona, *archivio della Confraternita dei Santi Giovanni Battista, Giovanni Evangelista e Petronilla, Libro del nostro oratorio del 1540 Conto de le vesti e paramenti per servizio de laltare e per celebrare la Santissima Messa, 1 febbraio 1585*; Bartoletti 2009, p. 34 con bibliografia.
10. Chilosi 1999, pp. 146-149 con datazione a inizi Seicento.
11. ASS, *Carte Noverasco*, cartella 7, fascicolo 3, Codice Riso [circa 1631], c. 80, processione del Corpus Domini del 4 giugno 1615; per gli altari nelle piazza del Brandale e della Maddalena, ASS, serie I, n. 109, *Atti degli Anziani* dal 1685

- al 1689, delibera del 18 giugno 1687 e delibera del 25 giugno 1688.
12. ASS, Serie I, n. 1186, fascicolo 1921, *Libro d’inventari di arredi ed oggetti sacri della Massaria della Chiesa Cattedrale basilica dal 1600 al 1664*, cc. 81v/82r.
13. ASS, serie I, n. 108. *Atti degli Anziani* dal 1676 al 1684, delibera del 18 gennaio 1681.
14. ASS, serie I, *Consiglio Grande* (1720-1738), cc. 17v-18r., delibera del 22 maggio 1722. La citazione, la stessa nel titolo del presente contributo, è tratta da ASS, serie I, atti degli Anziani, n. 173 (1727), *Breve istruttione. Li magnifici Signori Massari della Chiesa Cathedrale della Fedelissima Città di Savona*.
15. ASS, *atti degli Anziani dal 1685 al 1689*, p. 45, delibera del 18 giugno 1685, p. 55; delibera del 16 luglio 1685, p. 63; delibera del 3 agosto 1685; delibera del 22 febbraio 1687; delibera del 7 maggio 1687; delibera del 25 giugno 1688.
16. ASS, serie I, atti degli Anziani, n. 173 (1727), *Breve istruttione. Li magnifici Signori Massari della Chiesa Cathedrale della Fedelissima Città di Savona*.
17. ACVS, 2C4-173, *Libro di Poste per la Compagnia della Morte et Oratione nella Cattedrale di Savona*, delibera dell’8 febbraio 1732.
18. ACVS, 2C4-173, *Libro de Capitali Redditi e Decime della... Compagnia della Morte nella Chiesa Cattedrale di Savona*, c. 23, mandato di pagamento del 19 ottobre 1687; Mattiauda 1995, p. 14.
19. Ratti 1769, p. 130; Sull’attività savonese di Robatto: Ghio 2000, p. 376.
20. Sanguineti 2004, I, p. 115; p. 247.
21. Newcome 2002, pp. 167, 177.
22. Collu 1990, p. 103.
23. Non si concorda del tutto con la ricostruzione della fase giovanile di attività di Giovanni Agostino proposta nella peraltro utilissima monografia (Buscaglia [a cura di] 2004).
24. Ratti 1762, c. 137v. cfr. Migliorini 1997, p. 169; Collu, 1990, p. 103.
25. ASS, serie I, *Atti degli Anziani* (1733-1737), n. 175, relazione dei massari del novembre 1735.

Abstract

Dans la géographie ligure des décors éphémères, Savone occupe une place très importante. Nous avons peu de témoignages sur l’utilisation de décorations de fêtes avant le milieu du XVI^e siècle ; plus tard, aussi bien les documents d’archives que les œuvres montrent d’imposantes installations dans la cathédrale, à l’occasions des Quarante Heures de la Semaine Sainte comme pour des occasions spéciales telles que le bicentenaire des apparitions de la Vierge de la Miséricorde (1736) qui voient également décoré le Sanctuaire Mariale. De nombreux artistes de Savone participèrent à ces œuvres, de la fin du XVII^e siècle jusqu’à presque tout le XIX^e siècle ; citons les peintres Giovan Stefano Robatto (1652-1733) , Giovanni Agostino Ratti (1699-1775), Paolo Girolamo (1742-1820) et Angelo Stefano Brusco (1745-1831), Veronica Mirialdo (1811-1888) et les sculpteurs Stefano Murialdo, il Crocetto (1774-1838) et Giuseppe Chiappori (1804-?).

APPARATI EFFIMERI DI CARTONE E DI LEGNO IN VAL BORMIDA E DINTORNI

Alfonso Sista

Anche nella Val Bormida¹, zona appartenente alla Liguria ma culturalmente e orograficamente più orientata, anche dal punto di vista dialettale, verso il Piemonte, sono attestate numerose testimonianze di apparati allestiti per le celebrazioni della Settimana Santa, di cui prevalgono le assenze piuttosto che le testimonianze superstiti.

Uno di questi è stato rinvenuto in Santa Margherita di Biestro e si compone di tre sagome in legno dipinto² raffiguranti due soldati romani e le Pie Donne Dolenti, che dovevano essere disposte attorno al quadro, in forma di contraltare, con l'immagine del Cristo morto, ancora in loco, a formare una sorta di "teatrino" sacro con la funzione di rendere tangibile la celebrazione del Sepolcro. Dai *Libri dei Conti dei Disciplinanti dell'Annunziata* emergono i pagamenti per la realizzazione delle sagome, attestando che al sodalizio era demandato il compito di allestire l'apparato quaresimale, non essendo però da escludere che l'acquisto di nuove figure si sia reso necessario per sostituire vecchi cartelami magari deteriorati e andati perduti. Le annotazioni documentarie identificano anche l'autore dei "cartelami" nel pittore che viene indicato prima con il nome di Saron e quindi poco oltre con quello di Saronno, frutto di evidenti storpiature dialettali da parte del confratello incaricato di tenere i conti. Infatti le spese registrate all'anno 1883 comprendono 40 lire per il contraltare con l'immagine del Redentore morto, più altre 15 per la cornice, quindi 10 per le due guardie del Sepolcro e 30 per le tre Marie, mentre il saldo di 38 viene corrisposto l'anno successivo. Il dato importante è quello che permette di collegare la

realizzazione di tali opere a un pittore già noto in Val Bormida e cioè Felice Serono (1837-1901), figlio di Giovanni Battista (1801-1891), altra figura d'artista che opera nello stesso territorio ed è attualmente oggetto di nuove attenzioni da parte della critica storico-artistica. La sua pittura, caratterizzata da una gamma cromatica piuttosto limitata, si configura come una passiva riproposizione di temi religiosi tardo barocchi filtrati attraverso una semplificazione delle figure che appaiono fissate in pose statiche e che non lasciano trasparire che pochi accenti emozionali. Il confronto tra i personaggi del Sepolcro di Biestro e le poche opere per ora accertate di mano del Serono confermano sostanzialmente l'identità di mano e una maniera che si mantiene inalterata nel tempo³.

Un insolito cartelame ligneo si trova nella chiesa della Natività di Maria di Cengio Alto dove si conserva la figura della Madonna del Rosario che regge il Bambino su una mano e stringe uno scettro nell'altra. La storia di questa immagine è legata all'acquisto di un gruppo ligneo del Rosario commissionato allo scultore savonese Filippo Martinengo detto il Pastelica (1750-1800), pagato nel 1786 con un acconto di 312 lire, e saldato l'anno successivo. A causa, però, dei notevoli danni causati alla statua dalla grande umidità che affliggeva la nicchia, si rende necessario un complesso intervento di restauro ad opera dello stesso Martinengo, portato a termine nel 1792. Nel frattempo in sostituzione della scultura si procede all'acquisto di un "quadro" con la Madonna che doveva sostituire la statua nelle processioni⁴. L'analisi delle fonti documentarie non permette di attribuire con certezza



1. Filippo Martinengo, *Madonna del Rosario*, (1786-92), Cengio Alto (Savona), chiesa della Natività di Maria.

l'esecuzione del cartelame al Martinengo, non conoscendosi nemmeno sue opere dipinte per un confronto, per cui si preferisce assegnarlo ad un generico pittore della Liguria di Ponente.

Altra tipologia di apparato, che si conserva nella cappella di San Rocco a Rocchetta di Cairo, è costituita da una coppia di angeli dipinti, specularmente, su lamina metallica. L'ipotesi più probabile è che fossero impiegati come sostegno di drappi in una scenografia per la Settimana Santa o per qualche rituale mariano. Motivo di grande interesse, oltre a quello storico-artistico, si riscontra nel materiale con cui sono costruite queste figure, cioè il metallo dipinto, di impiego piuttosto raro almeno in Liguria⁵.

Anche a Rocchetta si riscontra l'usanza di allestire i Sepolcri durante la Settimana Santa e già nel 1696 si registra un pagamento, importante per attestare la continuità del rito, di 95 fiorini ad un "merzaro" (merciaio) di Finale per tele e pizzi seguito da altri 34 spesi per un pittore "per ornamento di pitture fatte intorno al Sepolcro", attestando quindi l'uso di far realizzare scene figurate⁶; ma già nel 1633 si spendevano 7 fiorini per "andare a pigliare gli Angeli a Finale" quindi ancora 160 consegnati a Nicolino Blome di Savona per quattro Angeli⁷, restando l'interrogativo se si tratti di sculture o di "cartelami", magari antenati di quelli attuali in metallo.

Un'altra figura in lamina dipinta, rinvenuta nella chiesa di San Lorenzo di Calizzano, è l'effigie del santo titolare a mezzo busto posta a coronamento del cornicione dell'abside. La sua realizzazione si deve attribuire, con sufficiente sicurezza, a Luigi Morgari (Torino 1857-1935) che affrescò la volta e i due grandi quadri ai lati dell'altare maggiore realizzati nel 1909⁸. In questo ambito artistico si possono collocare anche le figure degli angeli di Rocchetta in epoca prossima al santo di Calizzano⁹.

Un'attenzione particolare merita il caso di Sassello dove sono presenti, a fronte di quelli tramandati dalle fonti ma perduti, due distinti cartelami in legno di castagno sagomato e dipinto che si conservano nell'oratorio di San Rocco e nella chiesa di San Giovanni Battista. Il primo, proveniente dalla chiesa francescana della Concezione, rappresenta la Deposizione di Gesù dalla croce completata da due figure separate raffiguranti la Madonna Dolente e San Giovanni Evangelista. La scena, di grandi dimensioni, si presenta come un vero e proprio allestimento basato sui principi del teatro sacro che mira a trasmettere al fedele il senso della sofferenza di Cristo, come è dimostrato dalla concitazione dei

personaggi che sono rappresentati nella scena e che sono impegnati dall'urgenza di calare il corpo santo dalla croce. La sua esecuzione sarebbe da attribuire al pittore sassellese Domenico Torrielli la cui attività si svolge soprattutto in ambito locale, ma si pensa con bottega a Genova, nella prima metà del Settecento. È interessante notare come il Torrielli padroneggi la tecnica pittorica con grande maestria costruendo le scene evidenziando sia la resa prospettica che gli elementi emozionali. In particolare nel cartelame di San Rocco la concitazione della scena e l'affollarsi dei personaggi non impedisce al dipinto di risultare equilibrato e di poter esprimere efficacemente la rappresentazione, in-



2. Luigi Morgari (?), *Angeli*, (1909?), Rocchetta Cairo (Savona), oratorio di San Rocco.

sieme alle altre due figure, in un contesto appositamente allestito.

A Sassello è la chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista, la più antica della zona, che re-

gistra la maggior concentrazione di apparati per i riti della Settimana Santa e conseguentemente di una serie ininterrotta di commissioni e pagamenti. Nel 1743 si ricorda il pagamento a Do-

menico Torrielli per le pitture del nuovo Sepolcro e a due ragazzi che andarono a raccogliere rami di alloro selvatico per ornarlo¹⁰. L'anno precedente però si era sostenuta la spesa per la tela



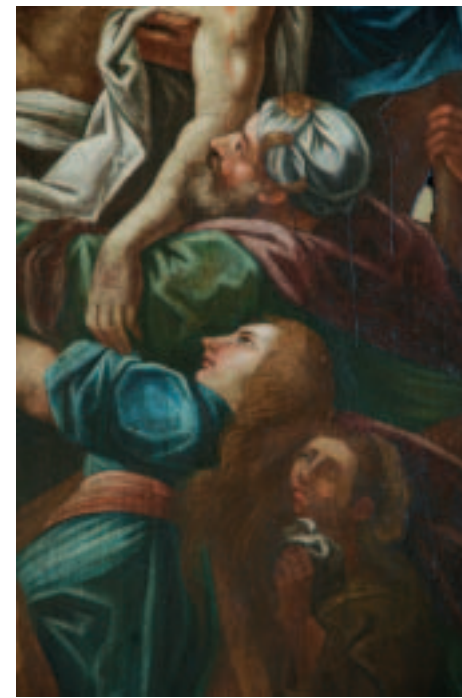
3. Domenico Torrielli (?), *Deposizione di Gesù dalla croce e i Dolenti* (secondo quarto secolo XVIII), Sassello (Savona), oratorio di San Rocco.

per il santo Sepolcro e per i cartoni da utilizzarsi per il Sepolcro realizzato dall'artista¹¹. È comunque la Compagnia del Corpus Domini che si occupa maggiormente delle spese per il Sepolcro, specie nel periodo tra il 1668 e il 1684, con pagamenti ai massari, acquisti di cera, di "libri d'argento", colori e carta, vetri e "retagli da guanti"¹². Ancora nel 1780, in continuità con una lunga stagione di allestimenti si comprano nuovi fiori e tele per il Sepolcro¹³. Anche la Compagnia della Cintura (cioè del Carmine) provvede alla realizzazione degli apparati quaresimali come nel



4. Domenico Torrielli (?), *Deposizione di Gesù dalla croce e i Dolenti* (secondo quarto secolo XVIII), particolare, Sassello (Savona), oratorio di San Rocco.

1684 quando paga i colori per dipingere il Sepolcro e il "camallo" per il trasporto del cartelame mentre nel 1715 spende 50 lire per "compra d'un opera cartelame rappresentante la Sepoltura di Cristo". Nel 1730 si saldano lire 95 a Domenico Torrielli per mercede pattuita per realizzare un Sepolcro che rappresentava "Cristo incamminato al Calvario" ma contestualmente, oltre ad acquisti di cipressi finti per funzioni funebri, si registra la: "valuta d'un filippo che si pagò in Genova a Gio Batta Gattero Pittore che l'anno 1730 servì d'una sua opera rappresen-



5. Domenico Torrielli (?), *Deposizione di Gesù dalla croce e i Dolenti* (secondo quarto secolo XVIII), particolare, Sassello (Savona), oratorio di San Rocco.

tante Cristo nell'orto e fu restituita detta opera di cartelami tutta lacera e guasta onde per renderlo soddisfatto se li pagò detta somma £ 6 s 3"¹⁴, attestando la vitalità dei committenti per sempre nuovi apparati e restituendo il nome di un artista altrimenti sconosciuto, ma probabile familiare del pittore Gio Bernardo Gatteri di Albisola (attivo 1685-1725) attestato in alcune chiese della zona. Il tipo di materiale adoperato per gli apparati, cioè il cartelame (cartone) era causa di continuo deterioramento delle figure come si evince da spese sostenute nel 1739 per "soldi 4 denari 8 un'eretica convertita e cartoni per accomodare le figure del Sepolcro, lire 1 soldi 8 a Francesco Spinelli per 8 lampadari ad uso del Sepolcro e per sua mercede per aver accomodato le figure guaste da sorci, lire 1 soldi 4 a mastro Gio Marchelli per chiodi per fare il Sepolcro"¹⁵. Anche la Confraternita di San Giovanni Battista allestisce il proprio Sepolcro a partire dal 1654, con spese per acquisiti di materiali vari, mentre nel 1704 vengono pagate 9 lire a un tal "maestro Gio scultore" per aver "accomodato" le varie figure del Sepolcro, quindi nel 1711 21 lire e 5 soldi "per un'opera [di] cartelami per il S.mo Sepolcro rappresentante la Deposizione di Cristo dalla Croce" e quattro anni dopo si registra il pagamento ad Antonio Scasso per aver trasportato a Sassello "un'opera [di] cartelami fatta fare in Genova per il santo Sepolcro"; infine nel 1719 è ancora Domenico Torrielli ad essere pagato per aver dipinto otto cartelli per i quali era stato acquistato a Savona un rubbo¹⁶ di cartone. Anche la chiesa della Trinità del Borgo vive una stagione di notevole "vigore" religioso e il periodo che si protrae per quasi tutto il XVIII secolo registra notevoli spese per allestimenti con acquisti di fiori finti e materiali d'uso. Nel 1707 si segnalano spese per vari colori e cartoni "de cartelami che servono per la funzione delle

Quarantore”, seguite da altre per la formazione del palco e per il chierico Nicolò Badano per averli restaurati. L'anno successivo invece si registrano somme per cartoni, colla e colori per dipingere le anime purganti per cui viene pagato lo stesso chierico-pittore nel 1710 per aver dipinto un “palio d'Anime Purganti compresi tela e telaio”¹⁷. Altri riti richiedono impegni economici come l'acquisto nel 1723 di cartoni per i cartelami delle Quarantore e compenso a mastro Barratta per i telai e a Domenico Torrielli per averli dipinti¹⁸. Lo stesso artista nel 1731 provvederà a “rifare i cartelloni” e altri lavori per la funzione delle Quarantore.

Nel 1757 si pagano ben 125 lire “per spesa fatta nella compra del Sepolcro al pittore di Varazze”, oltre a vari ornamenti e alla carta “per servire per i Sepolcri de la prospettiva”¹⁹. Nel 1760, a maggio, si comprano cartoni per fa dipingere due cartelami sopra le portiere laterali dell'altare maggiore, ma l'incarico al maestro Giacomo, il novembre successivo, di “accomodarli” lascia pensare a un loro rapido deterioramento. L'anno seguente viene acquistato un rubbo e mezzo di cartone e si pagano 80 lire al pittore Gio Batta Canepa “per sua mercede che ha dipinto il nuovo Sepolcro rappresentante Ecce homo e i due cartelami sopra il coro”, lasciando intendere un allestimento di grande impegno scenografico. I danni irreparabili subiti dagli apparati convincono i priori, nel 1776-78, a incaricare nuovamente il Carattino di dipingere due nuovi Sepolcri compresa la nicchia dove si dovranno collocare, forse uno spazio fisso, con tanto di fondale, in cui allestire l'apparato²⁰. Di livello qualitativo inferiore appare invece l'altro apparato che ancora si conserva nella chiesa di San Giovanni Battista e che rappresenta l'episodio della *Flagellazione di Cristo* e la sua realizzazione, in mancanza di dati documentari, si deve ad un generico pittore

ligure della metà del Settecento (fig. 6).

Nella chiesa parrocchiale di San Lorenzo a Cairo Montenotte è, come in molti casi, la Compagnia del Sacramento che si occupa degli allestimenti della Settimana Santa come risulta dai Li-

bri dei Conti a partire dall'anno 1807 dove sono documentate spese per acquisti di cere, candele e carta per l'apparato delle Quarantore, con il probabile intervento di un certo pittore Borgio di Savona chiamato anche a restaurare i quadri



6. Pittore ligure, *Flagellazione di Cristo*, (metà secolo XVIII), Sassello (Savona), chiesa di San Giovanni Battista.

della chiesa. Nel 1811 si spendono 124 lire e 25 soldi per l'urna e i suoi ornamenti per il Sepolcro del Giovedì Santo apparato che, vista la spesa, doveva avere un aspetto sontuoso; si acquistano anche torce di legno per le funzioni delle Quarantore e di Carnevale. Infine, nel 1817, si spese “per rinnovare legno e ferro per lo strepito della Settimana Santa” e nel 1865 si pagano 80 lire al pittore Rossi per aver dipinto un catafalco, probabilmente perduto²¹.

A Calizzano le pratiche devozionali della Settimana Santa si svolgevano già nel primo Settecento, se non in epoca ancora più antica, quando la Compagnia del Nome di Gesù, nel 1704, registra spese per procurarsi le tavole necessarie all'allestimento del Sepolcro. Trentacinque anni più tardi si annotano, sempre per lo stesso motivo, acquisiti di carta, “lumi di terra, telari”, corde, cere e fiaccole, che continueranno almeno sino al 1756²². La Compagnia del Sacramento si occuperà dell'allestimento ancora nel 1779, come sicuramente sarà avvenuto sia nei periodi precedenti che seguenti, sino ad arrivare al 1799 dove nel registro è scritta una curiosa annotazione: “1799 lire zero per il solito pranzo del Giovedì Santo non si paga il solito pranzo a motivo che no si è fatto il Sepolcro per cagione della guerra”²³ tra la Francia e l'Austria. Anche la Compagnia del Rosario si incaricherà delle spese come risulta negli anni 1747-48 quando paga lire 8 al reverendo vicario Canepa per due figure del Sepolcro e 1 lira e 10 soldi per aggiustare il “telaro, per tavole e fattura”; infine nel 1786 si pagano £ 62 al “pittore Luigino di Finale per aver dipinto il mistero della risurrezione”²⁴, non essendo chiaro se si tratta di uno dei Quindici Misteri o di un quadro per i “giubili pasquali”. L'apparato sepolcrale si costruirà ancora nel 1829 a cura della Fabbriceria.

1. Intesa, per comodità, in senso molto ampio e comprendente anche la zona del sassellese. Il presente contributo riprende e aggiorna il mio precedente testo: Sista 2010, pp. 29-40.
2. In questo caso si nota che la costruzione delle sagome utilizza il legno, materiale molto diffuso in tutta la Valle Bormida e in quelle vicine, e di largo impiego.
3. Per l'attività dei Serono vedi Sista 2010, p. 34 e n. 14.
4. Colombardo 1983, p. 150; Badoglio 2009, p. 52; Sista 2010, pp. 35-36.
5. Un gruppo di “cartelami” in lamina metallica sagomata e dipinta, si conserva a Castelnuovo Magra (SP).
6. APRC, *Libro dei Conti*.
7. APRC, *Libro... Disciplinanti*.
8. Luigi Morgari è uno dei grandi frescantti tra Otto e Novecento.
9. Vedi Sista 2010, pp. 37-39.
10. APSGBS, *Introiti & exiti*.
11. APSGBS, *MDCCCXLI*.
12. APSGBS, *Libro de conti*.
13. APSGBS, *1780 esito*.
14. APSGBS, *Conti... Cintura*.
15. *Ibidem*.
16. APSGBS, *Libro... San Giovanni Battista*. Un rubbo = kg 7,9187.
17. APTS, *Libro... del Suffragio 1704-1738*.
18. *Ibidem*. In un inventario del 1734 sono conteggiati anche diciotto cipressi finti (di filo di ferro) per le funzioni dei morti.
19. APTS, *Libro... SS.mo Sac.to*. Il pittore di Varazze in questione si può identificare con Bartolomeo Carattino attivo a Sassello anche in altre imprese.
20. *Ibidem*. Le vicende di Giovanni Battista Canepa, attivo a Sassello, Ceranesi e altre località del genovesato, sono ancora in attesa di approfondimenti critici.
21. APCM, *Libro Sacramento 1807*.
22. APCa, *Libro... dell Sant.mo nome di Giesu...*
23. APCa, *Libro... Santissimo Sacramento*.
24. APCa, *Libro... Rosario*.

Abstract

Les recherches sur les décors éphémères, dans la région du Val Bormida, ont permis de découvrir un ensemble complexe de rites et dévotions qui avaient jusqu'alors échappés à des regards attentifs. Certaines localités ont conservé des images ou des parties de décors, tandis que d'autres, telles que Sassello, ont permis, grâce à la riche documentation des archives, la reconstruction d'un cadre presque complet du zèle des paroisses et confréries dans la mise en place de décors éphémères pour la Semaine Sainte. Grâce à ces résultats encore partiels et qui nécessitent d'ultérieures recherches, il a été possible de reconstituer une partie de l'activité de certains peintres encore peu connus. On a ainsi remarqué qu'ils ne peignaient pas seulement des retables ou des fresques mais également des décors éphémères, ce qui souligne ainsi le caractère multiforme de leurs ateliers.

I CARTELAMI DELLA DIOCESI DI ALBENGA-IMPERIA

Franco Boggero

Una premessa è necessaria: il territorio qui considerato è quello della diocesi di Albenga-Imperia nella sua dimensione attuale, ridefinita nel 1831, con una sensibile riduzione delle sue dimensioni originarie. La vicenda che si cercherà di delineare in queste pagine è, d'altra parte, fortemente connessa alle esperienze di chi scrive, funzionario di una Soprintendenza che proprio sulla falsariga dei territori diocesani ha organizzato, fin dai primi anni '80, le proprie zone operative.

Dei *cartelami* avevamo già, fin da allora, qualche nozione. Bastava, del resto, sfogliare il catalogo della pionieristica mostra di Fausta Franchini Guelfi (1982) sulla cultura e la produzione artistica delle confraternite liguri per imbattersi nell'immagine della grande *Calata dalla croce* in cartone telato di un oratorio imperiese, quello di San Pietro al Parasio (fig. 1)¹; mentre alla produzione locale di questi apparati effimeri era riservato un denso paragrafo sul volume che un indefesso ricercatore d'archivio imperiese, Gianni De Moro, dedicava (nello stesso 1982) alla *Storia e tradizione nei canti della Settimana Santa a Porto Maurizio*².

Qualche *cartelame*, per lo più ottocentesco, poteva comparire inaspettatamente nel corso di un sopralluogo, come nel caso della *Vergine Addolorata* che nell'oratorio di Zuccarello (in val Neva, non lontano dalla piana d'Albenga) accompagnava un quattrocentesco Crocifisso "delle piogge"; o di un paio di *Soldati romani* (fig. 2) di-



1. Tommaso Carrega, *Deposizione*, 1780, Imperia, oratorio di San Pietro al Parasio.

menticati sulla cantoria della parrocchiale di San Pietro ad Andora (un comune situato più a ponente, alle foce del torrente Mérule). Alle pareti della chiesa di Salea, una frazione di Albenga, restavano invece esposte – ma smembrate, senza una chiara nozione della loro collocazione originaria – le parti di un Sepolcro "a teatrino" (fig. 4), forse della fine del Settecento: il primo di cui potessimo venire a conoscenza.

Proprio su una delle sagome (fig. 5) che accompagnano la *Calata* di San Pietro al



2. Pittore ligure, *Soldato*, secolo XIX, Andora (Savona), chiesa di San Pietro.

Parasio si sarebbe tentata, nel 1994 e con fondi statali, una prima esperienza legata al restauro di questo tipo di effimeri; mentre altri interventi si sarebbero portati avanti nel 2001, sempre sul complesso dell'oratorio imperiese³. L'anno successivo, un corso fortemente incoraggiato dalla Soprintendenza, sostenuto dalla Provincia di Imperia e organizzato presso la Scuola Edile di quella città⁴ consentiva di procedere nella sperimentazione con il restauro di ulteriori esemplari.

Erano proseguiti, nel frattempo, i ritrovamenti nelle parrocchiali della Diocesi: a Cosio, in valle Arroscia, emergevano le semplici sagome in cartone di una *Flagellazione* ottocentesca (cfr. fig. 9, p. 224), mentre a Ligo, una frazione di Villanova d'Albenga, era lo stesso parroco a sollecitare gli anziani del paese perché ci aiutassero a rimontare sulla soglia di una cappella laterale della parrocchiale il boccascena di un altro Sepolcro "a teatrino" (fig. 3), in gran parte settecentesco, che da qualche decennio si trovava smontato – ma non dimenticato, e sistemato, anzi, con un certo discernimento – sulla controfacciata dell'oratorio.

La schedatura del patrimonio mobile promossa dalla Conferenza Episcopale Italiana e portata avanti con sollecitudine, tra 1999 e 2005, nella diocesi di Albenga-Imperia concorreva, prevedibilmente, a impinguire il *corpus* dei *cartelami*: i nuovi inserimenti interessavano ora le parrocchiali di Nasino, Pantasina e Boggio Verezzi (con sagome isolate), Castelvechio di Rocca Barbena e Canneto di Prelà (con strutture più complesse). Si stava, in qualche modo, ricreando l'esperienza di qualche anno pri-

ma, quando le indagini sulla scultura lignea medievale e tardomedievale avevano fatto emergere un tessuto consistente e variegato di manufatti, che avrebbe anche consentito l'ordinamento di una grande mostra genovese⁵.

All'estate del 2003 risale, per chi scrive, la "scoperta" e il primo contatto diretto con un *cartelame* della Corsica, l'effimero di San Damiano di Ampugnani, in Castagniccia (cfr. fig. 8, p. 75). Da quel momento, grazie soprattutto alla collaborazione del Direttore



3. Il Sepolcro di Ligo ricostruito, con l'aiuto della comunità, nella parrocchiale (2002).



4. Pittore ligure, *Elementi di Sepolcro*, fine secolo XVIII, Albenga (Savona), frazione Salea, chiesa di San Giacomo Maggiore.

del Patrimonio della città di Bastia, Michel-Edouard Nigaglioni, la nostra conoscenza del materiale corso è andata ampliandosi, consentendoci una serie di utilissime comparazioni con gli effimeri liguri. Sarebbe stato, poi, il convegno internazionale di Perpignan del 2006⁶ a fornire l'occasione per un ulteriore allargamento degli orizzonti, addirittura dall'Andalusia alla Grecia; e a far sì che, nel gioco complessivo dei confronti, l'insieme degli apparati albeganesi e imperiesi assumesse uno speciale interesse in virtù della disinvoltata varietà delle tipologie e dei materiali. Ma la nostra capacità di lettura di questi manufatti si è ulteriormente affinata negli ultimi anni, grazie alle ricerche d'archivio e alle informazioni acquisite nel corso di nuovi restauri. In molti casi, e soprattutto negli allestimenti "a teatrino", appariva evidente il desiderio di predisporre il Sepolcro "a chiusura di vano", integrandolo in genere all'architettura di una cappella laterale: con tutto ciò, non si rinunciava – anche a distanza di molti anni – all'opportunità di qualche aggiustamento di tiro nella perdurante logica dell'*acconcio*, che ammetteva e prevedeva migliorie e sottrazioni, reimpieghi e riciclaggi. In qualche caso, la somma delle modifiche e dei ritocchi può portare alla formazione di un organismo assai composito, come nella parrocchiale di Salea, dove l'ultimo Sepolcro di cui si abbia memoria, approntato intorno all'altare "*in cornu Epistulae*", assemblava le quinte di un effimero tardo-settecentesco con una tela che costituiva, verosimilmente, il fondale di un allestimento più antico, risalente a metà Seicento⁷. A Ligo, ai margini della piana di Albenga, il

boccascena del "teatrino", recentemente restaurato, chiude impeccabilmente il vano della cappella laterale della parrocchiale per la quale venne pensato verso la fine del Settecento, mentre le quinte con figure



5. Tommaso Carrega, *San Giovanni Evangelista*, 1780, Imperia, oratorio di San Pietro al Parasio, particolare.

di *Soldati*, realizzate da una mano diversa, dovrebbero poggiare sui gradini lignei di una sorta di Scala Santa, non più reperibile; e a loro volta le sagome del *Cristo flagellato* e dei *Manigoldi* (fig. 6), con ogni



6. Pittore ligure, *Manigoldo*, secolo XVII, Villanova d'Albenga (Savona), fraz. Ligo, chiesa di San Bernardo, fronte e retro.

probabilità ancora seicentesche, presupporrebbero la presenza di una sorta di basso palco, del quale oggi sopravvivono solo alcuni elementi. Le ricerche d'archivio hanno consentito di



7. Giovanni Battista Trucco, *Manigoldo*, 1695 circa, Vendone (Savona), fraz. Curenna, chiesa di N.S. della Neve, particolare.

collegare ad alcuni di questi effimeri il nome di qualche artista, talvolta del tutto sconosciuto, come il Giambattista Trucco al quale andrebbero riferite le sagome tardo-seicentesche della *Flagellazione* (fig. 7) di Curenna (un piccolo borgo della valle Arroscia), assai vicine nello spirito alle figure di certi coevi gruppi processionali; mentre di Bernardo Costa, che quasi un secolo dopo (1778) si dedicava al boccascena del “teatrino” di Ligo, già si conosceva qualcosa. Attivo nella vicina Alassio, dipinge tra 1780 e '81 due tele per una parrocchiale della valle del Maro, quella di Aurigo: una di queste, la *Natività della Vergine*, è diligente copia della pala realizzata, verso il 1625, da Giovanni Carlone per la chiesetta alassina di Santa Maria delle Grazie al Castello. Del borgo di Alassio, Bernardo redige e firma anche una “mappa o sia tipo” ad acquerello (coll. priv.), motivata da un’annosa *querelle* sull’inquinamento provocato dai lavatoi della canapa⁸.

Ed è, ancora, Alassio a essere genericamente indicata dai dati d’archivio, accanto a Porto Maurizio, come luogo di produzione di *cartelami* destinati a essere concessi in affitto; mentre alla città di Genova ci si riferiva soprattutto per l’acquisto di determinati prodotti, come i libretti d’oro in foglia.

Scorrendo il repertorio di notizie posto in appendice a questo volume, salterà agli occhi la forte percentuale di dati relativi all’area albanese-imperiese; e non passerà inosservata (quando si volesse considerare, su un piano squisitamente tassonomico, la tipologia delle realizzazioni di volta in volta adottate in zona) la netta prevalenza delle sagome in cartone: una prevalenza riflessa, del resto, dai materiali sopravvissuti.

Di una varietà più antica di Sepolcri, costruiti intorno a un’emergenza centrale che prevede in linea di massima lo spicco frontale di una Scala Santa, abbiamo notizia, per ora, solo dai documenti. Un caso ancora diverso è costituito dal *Cenacolo* (fig. 8) della parrocchiale di Villaguardia, un piccolo centro della valle Impero: dove la sistemazione dei mezzi busti lignei dietro una tavola apparecchiata si direbbe degna di un Sacro Monte, ma costituisce addirittura un riecheggiamento assai precoce – di primo Cinquecento – del prototipo leonardesco⁹. Il gruppo di Villaguardia contava evidentemente su una “prospettiva” dipinta che oggi non esiste più, mentre non disperiamo di rintracciare l’antico fondale cinquecentesco del Sepolcro di Cosio d’Arroscia (in parrocchiale si conserva solo di una scena di sagome, più tarde di un paio di secoli almeno).

Come si accennava, Alassio sembra emergere accanto a Porto Maurizio come centro primario di fabbricazione di *cartelami*: e forse non a caso abbiamo notizia del “paramento” di un complesso e appariscente Sepolcro nella parrocchiale di Sant’Ambrogio, fin dal 1584. Ma *in loco*, almeno fino allo stato attuale delle indagini, non sembra essersi conservato nulla, né d’antico né di più recente, mentre è nella vicina Laigueglia che si sono fatte alcune delle scoperte più notevoli degli ultimi anni. La memoria locale riferiva a un notevole del paese, Giuseppe Musso (1806-1866), poligrafo e pittore dilettante, la realizzazione del grande “Sepolcro istoriato” (figg. 9-10, 12) composto di boccascena, quinte, fondale e gruppi intercambiabili di sagome che, messo ancora in opera – le parti meno pericolanti – negli anni del secondo dopoguerra, giaceva semi-dimenticato nello spazio vuoto della cantoria. L’attribuzione al Musso è avvalorata da recentissime ricerche d’archivio: nel 1834, Giuseppe “accettava volentieri l’incarico di fare all’altare del Purgatorio” (che chiude il braccio destro del monumentale transetto) “un grandioso sepolcro (...) dipinto in tele”¹⁰. All’anno successivo dovrebbe invece risalire la sagoma di un’*Immacolata Concezione* (fig. 11) di marcato gusto purista rinvenuta in uno

spazio secondario dell’adiacente oratorio della Maddalena: oltre a datarla, uno sgrammaticato cartiglio apposto sul retro l’attribuisce, assai poco credibilmente, al “Sig. Benedetto Musso”, ovvero al figlio di Giuseppe. Pittore ben più dotato e destinato a lasciare un’impronta tutt’altro che trascurabile nell’ambiente ligure di tardo Ottocento, Benedetto nasceva a Laigueglia proprio nel 1835, quando suo padre contava una trentina d’anni: e tuttavia non è agevole attribuire all’autore delle vigorose figure del Sepolcro questa estenuata *silhouette*, sottoposta a restauro nel 2004. Il “Sepolcro istoriato” di Giuseppe Musso (un’opera ambiziosa e articolata, che sfiora nel boccascena i quindici metri d’altezza) si trova, al momento attuale, in un *atelier* di restauro a Savigliano. Con quest’intervento si concluderà una serie di lavori sui *cartelami*, finanziati dalla Fondazione Carige, che hanno visto impegnati diversi laboratori (per lo più liguri) su svariati complessi di sagome e tele (per lo più della Liguria di Ponente), con una significativa rappresentanza di manufatti della diocesi di Albenga-Imperia.



8. Ignoto scultore ligure, *Cenacolo*, secolo XVI, Pontedassio (Imperia), fraz. Villaguardia, chiesa di San Matteo.

Era quasi inevitabile, come spieghiamo nell'*Introduzione* al volume, pensare insieme a una grande mostra, che potrà aver luogo a Genova nel 2013. D'altro canto, fra i compiti istituzionali della Soprintendenza resta con funzione primaria quello della tutela, che nel nostro caso implica il problema del futuro rapporto tra il *cartelame* riscoperto – ossia restaurato, esposto e valorizzato – e la comunità che un tempo l'aveva prodotto e che, più o meno inconsapevolmente, lo ha mantenuto in vita.

Nei casi più fortunati, a Cosio d'Arroscia come a Ligo, si può sin d'ora progettare una sorta di musealizzazione in paese (se non proprio all'interno della parrocchiale, in un oratorio attualmente inutilizzato). A Laigueglia, piacerebbe programmare con una cadenza quadriennale o quinquennale un riutilizzo del "Sepolcro istoriato" non solo in funzione dei riti della Settimana Santa, ma di una serie di eventi culturali che ne sfruttassero l'impianto grandiosamente teatrale. Il Museo Diocesano di Albenga potrà invece ospitare, com'è del resto nella sua specifica vocazione, *cartelami* ormai privi di un credibile rapporto con la "loro" comunità.

In alcuni altri casi il materiale, addirittura sovrabbondante, è amorosamente mantenuto (e si utilizza, come un tempo, per la costruzione del Sepolcro pasquale, progettato ogni anno secondo un disegno diverso, e puntualmente documentato); ma corre comunque i suoi rischi sotto l'aspetto strettamente conservativo, per il fatto di essere stivato, se non ammassato, in ridotti spazi di risulta. Penso, naturalmente, all'oratorio imperiese di San Pietro al Parasio, ovvero al più ricco contenitore di ap-



9. Giuseppe Musso, *Fondale e quinte del "Sepolcro istoriato"*, secondo quarto del secolo XIX, Laigueglia (Savona), chiesa di San Matteo, ricostruzione virtuale di Daria Vinco.



10. Giuseppe Musso, *Il "Sepolcro istoriato" completo di boccapescena*, secondo quarto del secolo XIX, Laigueglia (Savona), chiesa di San Matteo, ricostruzione virtuale di Daria Vinco.

parati effimeri in ambito ligure, per il quale andrà prevista, come ripetiamo da tempo, la realizzazione di un deposito attrezzato in grado di garantire una corretta conservazione di quel patrimonio. È curioso, d'altro canto, considerare come proprio all'oratorio di San Pietro sia toccato d'ereditare, soprattutto a seguito dell'erezione del nuovo duomo neoclassico di Por-



11. Ignoto pittore, *Immacolata Concezione*, secolo XIX, Laigueglia (Savona), oratorio di Santa Maria Maddalena.



12. Giuseppe Musso, *Deposizione*, secondo quarto del secolo XIX, Laigueglia (Savona), chiesa di San Matteo, particolare.

to, tanti *cartelami* destinati in origine alla vecchia collegiata di San Maurizio. In effetti, ancor dopo la metà del Settecento, i confratelli sembrano piuttosto restii ad accogliere quelle sagome “alla moderna” che tanto entusiasmo vanno suscitando altrove; e con pacata ostinazione tendono a privilegiare un Sepolcro di vecchio concetto, con tanto di tappezzerie, fiori, candele e Scala Santa...¹¹.

1. Franchini Guelfi (a cura di), 1982, p. 44 e fig. 11.
2. De Moro 1982, pp. 69-82.
3. Cfr. il capitolo 26.
4. “Assistente tecnico di laboratorio di restauro dipinti e apparati decorativi effimeri” (cofinanziato dall'Unione Europea).
5. *La Sacra Selva...*, 2004.
6. “Premières rencontres méditerranéens sur les décors de la Semine Sainte” (Perpignan, 23-25 novembre 2006). Cfr. il volume degli Atti, *Monumentes et décors...*, 2009.
7. Cfr. Tranchina, in questo stesso volume.
8. Bartoletti 2008, p. 91; Fusconi 2008, p. 25 (fig. 1); Giacobbe 2008, pp. 153-154.
9. È in corso di pubblicazione, su “Arte Cristiana”, la recente risistemazione in chiave museale (legata anche a motivi di sicurezza) del gruppo all'interno della chiesa, su progetto di Erminia Airenti.
10. ADA, Laigueglia, 52.
11. AOSP, *Libro conti Priori*; De Moro 1982, p. 80.

Abstract

En référence à l'extension actuelle du Diocèse, dans lequel qui écrit a, durant plusieurs années, exercé la charge de technicien de zone de la *Soprintendenza per i beni storico-artistici* (Direction des Monuments Historiques et Artistiques), on décrit la « redécouverte » graduelle de nombreux décors éphémères. Bien que les sources documentaires indiquent la présence, entre le XVII^e et le XVIII^e siècle de Reposoirs de différentes conceptions et structures, l'actuel corpus des décors éphémères du Diocèse montrent une prédominance nette des scènes construites avec des silhouettes de carton. Les « scénettes sacrées » sont plus rares ; elles sont conçues pour reproduire scène et coulisses à l'intérieur d'une chapelle : parmi ces dernières, celle de la paroisse de Laigueglia est digne d'intérêt pour sa monumentalité, elle a été commanditée par un notable local dans le premier quart du XIX^e siècle.

IL SEPOLCRO “DEI BIANCHI” DI CASTELNUOVO MAGRA: UN “CASO” NELL’ESTREMO LEVANTE LIGURE, E MOLTE TRACCE DOCUMENTARIE

Chiara Masi

A Castelnuovo Magra, borgo di poco più di ottomila abitanti sorto, quale vedetta tra Liguria, Emilia e Toscana, sull'altura del monte Bastione a cavallo tra XII e XIII secolo, su preesistenze romane, si conserva nell'oratorio di Nostra Signora Assunta un peculiare gruppo di figure raffigurante la *Deposizione*. La singolarità dell'opera, alla luce degli studi attualmente condotti sugli apparati effimeri in generale e più nello specifico su quelli riferiti ai riti della Settimana Santa, è quella di essere “un effimero poco effimero” e un “*carte-lame* non di cartone”.

Al di là dei facili giochi di parole, è opportuno rilevare che l'opera è realizzata su lamina metallica, dello spessore di circa un millimetro, dipinta a olio: oltre a costituire – allo stato attuale degli studi e perlomeno per quanto è noto in Liguria – un *unicum* per quanto concerne il supporto¹, questo dato parrebbe implicare la volontà dei committenti (con ogni probabilità la confraternita dei Bianchi, devoti alla Vergine Assunta) di possedere un Sepolcro certamente più economico e “mobile” rispetto a un insieme statuario, ma contraddistinto da una maggiore durevolezza temporale a fronte della maggior parte degli esemplari, in cartone e/o tela, illustrati in questo volume. L'insieme di figure è associato a un Cristo deposto (antecedente) in cartapesta policroma, visibile nella foto d'insieme (fig. 9). Si tratta di sette sagome, di altezza variabile tra i 141 e i 208 centimetri, tra i quali sono riconoscibili due uomini (*Giudei?*), intenti nello sforzo di reggere il sudario di Cristo (figg. 1-2); *Maria Maddalena* e una *pia donna* (Maria di

Cleofa? (figg. 3-4), l'*Evangelista Giovanni* (fig. 5); due *uomini armati*, uno di scimitarra (fig. 6) e l'altro appoggiato a una lancia (fig. 7). Questi ultimi, contraddistinti dalla foggia orientaleggiante dei copricapi, potrebbero essere riconosciuti in Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, tradizionalmente

presenti nei Sepolcri, che per lo più si rifanno alla narrazione del Vangelo di San Giovanni². Le due figure, fondamentali in quanto protagoniste della richiesta del corpo di Cristo, non sono tuttavia connotate dagli abituali attributi iconografici: spine, chiodi, tenaglie e martello. Considerando che gli uomini deputati a so-



1-2. Pittore ligure, *Giudei reggisudario*, 1811-1822 ca., Castelnuovo Magra (La Spezia), oratorio di N.S. Assunta.

stenere il sacro telo sono a loro volta sprovvisti di tali emblemi, si potrebbero formulare due ipotesi: o questi ultimi raffigurano Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, e i due personaggi armati le guardie “giudee”, oppure i due in armi “incarnano” Giuseppe e Nicodemo – che pure facevano parte delle guardie –, e i soggetti simmetricamente inchinati potrebbero essere semplici servi sorvegliati dai primi.

Notiamo tuttavia la mancanza della figura pri-



3. Pittore ligure, *Santa Maria Maddalena*, 1811-1822 ca., Castelnuovo Magra (La Spezia), oratorio di N.S. Assunta.



4. Pittore ligure, *Pia donna*, 1811-1822 ca., Castelnuovo Magra (La Spezia), oratorio di N.S. Assunta.

maria di Maria, fatto che ci induce a supporre l'incompletezza del gruppo a noi pervenuto; l'osservazione del retro delle sagome avvalorerà peraltro questa ipotesi. Non solo è presumibile l'assenza della Vergine, classicamente abbigliata con manto blu e tunica rossa ma, sui supporti in legno oggi destinati a sorreggere precariamente le figure, appaiono numerazioni che – seppure di recente attribuzione, come indica il materiale usato, pennarello – risultano modificate nel tempo³ (fig. 8). Si può ragionevolmente supporre che queste notazioni siano funzionali, per i confratelli, alla disposizione dei personaggi nell'allestimento del Sepolcro, come illustra una recente foto d'insieme (fig. 9): l'“assetto” in uso oggi, che pare logico per una questione di altezze delle sagome, considerato che vengono utilizzati i due scalini dell'altare dell'oratorio per fornire un secondo e un terzo piano alla scena, non prevede la presenza della madre di Cristo. L'incertezza nel definire l'ordine dei protagonisti della *Deposizione*, peraltro recente come si è detto, può costituire un elemento in più per ritenere che si sia pervenuti all'attuale soluzione a seguito della scomparsa di uno o più personaggi.

Al di là di ogni supposizione emerge con chiarezza l'omogeneità esecutiva del gruppo, stilisticamente e iconograficamente databile al primo quarto dell'Ottocento. Nonostante una lunga e approfondita ricerca documentaria non è stato purtroppo possibile individuare con precisione il momento della commissione dell'apparato per la Settimana Santa. Le prime notizie, oltretutto non esaustive in quanto menzionanti “apparati e oggetti per il S. Sepolcro” di proprietà dell'oratorio dei Bianchi, sono datate 1936⁴; ma lo Statuto della confraternita ne menziona l'istituzione “circa il 1600”⁵, e da



5. Pittore ligure, *San Giovanni Evangelista*, 1811-1822 ca., Castelnuovo Magra (La Spezia), oratorio di N.S. Assunta.

decine di altri documenti è stato possibile trarre notizie utili alla ricostruzione delle tradizioni locali relative al periodo pasquale. Nell'inventario della chiesa parrocchiale di S. Maria Maddalena, redatto nel gennaio 1815 dagli “*Operari*”⁶, compare un “Crocione di S. Fedele per la Processione del Venerdì Santo”: evidentemente il santo patrono del paese, oltre a possedere una complessa “macchina d'altare” della quale si dirà in seguito, occupava una posizione di rilievo anche nell'ambito delle celebrazioni pasquali. Scorrendo il sintetico elenco troviamo, tra gli “oggetti diversi”, un'opera non precisata⁷ “per la Settimana Santa”: non è possibile affermare che si trattasse di un apparato o macchina d'altare ma, trovandosi in un gruppo ben nutrito di manufatti artistici destinati a speciali celebrazioni, si è tentati da tale ipotesi, pur tuttavia non ritenendo verosimile che si tratti della nostra *Deposizione*, considerando che l'inventario riguarda la parrocchiale. Interessantissimi, ma a quanto sappiamo non pervenutici, sono gli altri gruppi elencati: “Una Macchinetta per la festa di S. Fedele con ferri, funi, raggio, Angeli e fiori, cascate, e scale”⁸ che, considerata la pur concisa descrizione, conduce la nostra immaginazione a un effimero tutt'altro che minuto. Seguono infatti “una Corona con palme indorate di legno di S. Fedele”⁹ e ulteriori due apparati relativi forse a processioni o cerimonie del suffragio dei defunti: un “Cattafalco con 4 Figure, e la statua della Morte, e 4 vasi rappresentanti 4 Cipressi”¹⁰ e “Un piccolo cattaletto per li Venerdì, ufficiatura del Suffragio”¹¹. A seguito della soppressione della confraternita del Santissimo Sacramento, avvenuta nel 1811, l'oratorio dei Bianchi venne “dichiarato chiesa mortuaria” sino al 1814, quando ven-

nero riaperti gli oratori¹²; nel mentre, la compagnia mantiene l'uso di “Riunirsi nel Giovedì Santo per fare la Lavanda, e Perdonanza”¹³. Proseguendo l'“incrocio documentario”, nel 1767 apprendiamo che effettivamente era consuetudine visitare “il Sepolcro” il Giovedì Santo da parte delle due confraternite¹⁴ e che il Venerdì Santo la sola confraternita dei Bianchi effettuava un'altra processione¹⁵. Nel 1833 apprendiamo che è “costume”, “*ab immemorabil*”, che il predicatore quaresimale tenga il *Discorso della Fratellanza*, il Giovedì Santo, nell'oratorio “dei Bianchi” o dell'Assunta: siccome a far data dall'anno precedente l'arciprete aveva deciso di far tenere il discorso nella parrocchiale, erano avvenuti disordini, con diserzione in massa dei confratelli in occasione di tale evento¹⁶. Alla luce dell'insieme di questi dati documentari, si avverte una posizione di peculiare rilievo della compagnia devota all'Assunta nelle celebrazioni della Settimana Santa, perlomeno negli anni compresi tra il 1811 e il 1838. Considerando che il registro delle adunanze di detta confraternita abbraccia gli anni 1822-1871, e non avendo rilevato in quest'arco temporale una specifica spesa per la commissione di un Sepolcro in un manoscritto dettagliante persino le uscite per il pane, bianco e nero, e i “canestrelli e focacce per il giovedì Santo” destinati agli iscritti, regolarmente oggetto di asta annuale dal 1852 al 1871¹⁷, si ritiene di poter ragionevolmente individuare un *terminus ante quem* per la realizzazione della *Deposizione* nel 1821. Inoltre, nel 1842 si menziona una specifica “spesa del Sepolcro, essendo queste fatiche annesse alla Carica [...]” e successivamente la “spesa di fare, e disfare il Sepolcro”¹⁸. Procedendo tra i documenti citati – con la ne-

cessaria premessa che né nei registri di fabbrica della parrocchiale né in quelli della confraternita dei Rossi emergono spese per un Sepolcro dal 1741¹⁹ in avanti –, e sapendo che nel 1815 in parrocchiale era presente un non ben precisato apparato per le celebrazioni pasquali oggetto di processioni da parte di entrambe le confraternite, pare ragionevole supporre anche uno stringente *terminus post quem* per le nostre sagome nel 1815²⁰.

Non si è, in questa ricerca, sottovalutato l'apporto delle fonti orali: diverse persone originarie di Castelnuovo Magra ricordano, ancora in uso in tempi recenti, il fragore delle “battùele”, o “battorelle”²¹: si tratta di strumenti a percussione in legno, talvolta decorati a intaglio, utilizzati per “scacciare i Giudei”, responsabili del sacrificio di Cristo. L'acquisto di questi manufatti è citato nel registro dei conti della Fabbrica della parrocchiale negli anni 1769 e nel 1783²²: in realtà pare che in questi casi gli strumenti siano stati utilizzati per la festa patronale di San Fedele martire in occasione della quale, come in quella di Santa Maria Maddalena, non si lesinava il denaro per l'acquisto di fragorosi spari, d'incensi e cere, micca, illuminazioni tra 1746 e 1809²³. Molto interessanti, sebbene tristemente disgiunte dalla sussistenza odierna delle decorazioni in questione, appaiono alcune notizie sui lavori per l'altare e la macchina del santo patrono: nel 1742 sono pagate le spese per “cavalcatura al Sig. Grandi per venire e ritornar a Carrara in occasione di far dipingere l'Altar di S. Fedele”²⁴; nel 1808 si acquistano “Stampe ossia immagini di S. Fedele”, precedute da “Dissegno in Carrara per incidere il Rame”, inciso a Genova. Appare infine il nome di uno scultore, Franco Orlandi, per “la nuova Statua

della Concez.e” e per “quattro Putti per la cassa di S. Fedele”, ed è elencata la spesa “[...] Per Tavole di Pioppo, e Noce, Travicelli,



6. Pittore ligure, *Armato con scimitarra*, 1811-1822 ca., Castelnuovo Magra (La Spezia), oratorio di N.S. Assunta.



7. Pittore ligure, *Armato con lancia*, 1811-1822 ca., Castelnuovo Magra (La Spezia), oratorio di N.S. Assunta.



8. Santa Maria Maddalena, retro.



9. Il Sepolcro allestito nel 2005 attorno a un Cristo deposto in cartapesta policroma.

e Chiodi per la Machina di S. Fedele = 30 [...]”²⁵. Quest’ultima sembra sia stata predisposta, in cinquantuno giornate di lavoro di “maestri legnaroli” e in tempi imprecisati da un “Pittore ed un suo scolare” utilizzando legno, carta, colla, gesso: è possibile che si trattasse di un fastoso ampliamento decorativo dell’altare di San Fedele. L’anno seguente si solennizzò la ricorrenza con la notevole quantità di centosessanta libbre di “polvere per far i fuochi” e due libbre di salnitro²⁶. Anche nel 1809, per la medesima ricorrenza, l’illuminazione della parrocchiale dovette essere sontuosa, avendo richiesto tre giornate di lavoro “a disporre i lumini sulla facciata”²⁷.

Moltissimi sono ancora i documenti d’archivio da studiare per la Diocesi della Spezia-Sarzana-Brugnato: questo testo è solo un minimo esempio di come tracce isolate di “effimeri” possano contribuire all’approfondimento e alla conservazione di preziose tradizioni invalse, sebbene probabilmente reinterpretate, da secoli.

1. Si veda in proposito, in questo volume, il saggio di Franco Boggero su materiali e tecniche.
2. GV 19, 25-42.
3. Dietro la sagoma che sorregge la lancia appare un numero “1”, ma anche un “3” tracciato a gessetto bianco; alle spalle del personaggio armato di scimitarra si legge un “2”, sostituito di un precedente “7” apposto con pennarello rosso e di un “5” a gessetto. Sul legno retrostante la figura che regge il sudario a destra é leggibile un “2” rosso trasformato in un “3”, mentre sul sostegno del corrispondente personaggio di sinistra compare un “6” rosso modificato in “4”; la pia donna, caratterizzata da una singolare iconografia “rustica”, data dalla decorazione a fiori del bordo della tunica, reca attualmente il numero “5” in luogo del “3” sottostante. L’Evangelista, ora contraddistinto dal numero “6”, in passato aveva il “5”. Maria Maddalena infine, oggi “numero 7”, un tempo era connotata dal “4” e, parrebbe, anche da uno sbiadito “6” applicato a gessetto bianco.
4. AVL-S, DIV. III CURIA, Visite Pastorali, I, S. E. Costantini, dal 1930, *Parrocchia di Castelnuovo Magra. Questionario per la visita pastorale*, 1936.
5. AVL-S, Archivio Parrocchiale di Castelnuovo Magra, contenitore 3, *Varie*, doc. 4, *Statuto della Confraternita di Maria SS.ma Assunta in cielo di Castelnuovo Magra*, 1937 (copia fotostatica).
6. AVL-S, Repertorio Tancredi 1810-, Castelnuovo, *Inventario di tutti i mobili, ed attrezzi della Chiesa Parrocchiale di Santa Maria Maddalena di Castelnuovo fatto l'anno 1815 nel Mese di Gennajo dall'Uffizio dei Operari...*
7. *Ibidem*, art. 25, punto 10. Purtroppo é letteralmente scritto: “La _____ per la Settimana Santa”.
8. *Ibidem*, art. 25, punto 13.
9. *Ibidem*, art. 25, punto 14.
10. *Ibidem*, art. 25, punto 26.
11. *Ibidem*, art. 25, punto 27.
12. AVL-S, Archivio Parrocchiale di Castelnuovo Magra, Registro della Confraternita dell’Assunta 1822-1871, p. 13v, 1838.
13. AVL-S, Filze Parrocchiali, 4/1, Castelnuovo,

- D. Tancredi, *Risposta del Parroco di Castelnuovo agli Articoli riguardanti li Oratori, e Confraternite*, doc. 126, s.d. [ma 1811-1814].
14. Le confraternite sono quella “dei Bianchi”, devota all’Assunta, e quella “dei Rossi”, intitolata al SS. Sacramento. In merito alle devozioni del Santissimo, la medesima fonte ci informa delle seguenti tradizioni: “L’esposizione del SS.o Sacramento per le 40 ore si è fatta qualch’anno osservando l’editto su tal materia Pubblicato”; “La processione del SS.o Sagramento nel giorno della sua festa si fa con andare avanti le due Confraternite, in seguito [...] Chierici, e Sacerdoti con Pianetta, con n. 24 torcie, oltre gl’altri Candelì”. Si tratta delle risposte ai quesiti della visita pastorale Lomellini I: “Per la Visita Reale, o sia della Chiesa”, risposta 13; “Per la Visita Personale”, risposta 11. AVL-S, Filze Parrocchiali, 4/1, Castelnuovo, *Visitatio Castrinovi*/9, doc. 107, 24 novembre 1767.
15. “La predica della Passione nella Settimana Santa si fa dopo la prima alba, e la sera del Giovedì Santo dalle due Confraternite si fa la Processione circa un’ora di notte si fa la Processione con la visita del Sepolcro, come prima il Venerdì a d.a ora si fa altra Processione della Confr. de Bianchi”. *Ibidem*, “Per la Visita Personale”, risposta 14.
16. AVL-S, Archivio Parrocchiale di Castelnuovo Magra, Registro della Confraternita dell’Assunta 1822-1871, p. 6r.
17. *Ibidem*, anni 1854-1871.
18. *Ibidem*, p. 28v.
19. AVL-S, Archivio Parrocchiale di Castelnuovo Magra, contenitore 2, *Varie*, 4, registro *Fabbriceria Conti 1741-1814*.
20. Né presso l’Archivio Vescovile della diocesi di Luni-Sarzana, a Sarzana, né presso la parrocchiale di Santa Maria Maddalena e gli oratori di Castelnuovo Magra è stato possibile reperire registri della confraternita dei Bianchi antecedenti al 1822.
21. Questa tradizione è menzionata anche a Levanto, sempre in provincia della Spezia: De Franchi Musa 1982-83, p. 9.

22. AVL-S, Archivio Parrocchiale di Castelnuovo Magra, contenitore 2, *Varie*, 4, registro *Fabbriceria Conti 1741-1814*, p. 117. A questa pagina è anche menzionata la spesa per “un Sacrum Convivium, e sue cartelle (?)”, per l’altar Mag.re = 9 [...]”; *Ibidem*, p. 165.
23. *Ibidem*, p. 21: [...] “Spese che si farano dalli Sig.ri Dom.o M.a Lazotti e Bart.eo Freccia Oprari del ano 1746 [...] spese varie di cera, polvere, incenso, micha, per la festa di S. Fedele [...] polvere per la festa di S. M. Maddalena”; p. 24: [...] “Nota delle spese fatte da retroscritti Oprari Ang.o Morachioli e Giuseppe M.a Ferrari Oprari del anno 1747 [...] Per aver fatto apparar la Chiesa nelle feste della Resurrezione, Pentecoste, di S.ta M.a Mad.a, di S. Fedele e del S.mo Nome di M.a [...] Per polvere per lo sparo di S. M.a Mad.a compresa la mercede al bombardiere e soldi 4 [...]”. AVL-S, Archivio Parrocchiale di Castelnuovo Magra, contenitore *Fabbriceria Conti*, 1, registro *Fabbriceria Conti 1814-1838*, p. 233: “[...] 1807 Agosto 22 [...] 12 per polvere per S. Fedele [...] Al bombardiere [...]”; p. 237: “[...] 1809 Agosto [...]...29 per tre giornate, a disporre i lumini sulla facciata = 4:6 [...]”.
24. AVL-S, Archivio Parrocchiale di Castelnuovo Magra, contenitore 2, *Varie*, 4, registro *Fabbriceria Conti 1741-1814*, p. 15. Nella parrocchiale di Castelnuovo Magra si trova la *Madonna del Rosario e santi* firmata e datata 1717 dal pittore carrarino Giacomo Grandi (Donati 2002, p. 181 e tav. LVII). È possibile che il Grandi qui citato sia un discendente di Giacomo, sempre, evidentemente, con bottega a Carrara.
25. AVL-S, Archivio Parrocchiale di Castelnuovo Magra, contenitore *Fabbriceria Conti*, 1, registro *Fabbriceria Conti 1814-1838*, p. 233: “All’Incisore in Genova = 103”.
26. AVL-S, Archivio Parrocchiale di Castelnuovo Magra, contenitore 4, *Varie*, 8, registro *Masseria spese 1775-1805*, pp. 2-4.
27. AVL-S, Archivio Parrocchiale di Castelnuovo Magra, contenitore *Fabbriceria Conti*, 1, registro *Fabbriceria Conti 1814-1838*, p. 237.

Abstract

En l’état actuel des études et des observations effectuées, le *Sepolcro* conservé dans l’oratoire de Nostra Signora Assunta à Castelnuovo Magra et appartenant à la Confrérie “des Blancs”, se distingue comme représentation particulière dans la catégorie des décors éphémères de l’extrême est de la Ligurie : singulière pour le matériel qui compose les silhouettes - lame de métal – et produit pour le moment unique sur cette terre de frontière entre Ligurie et Toscane, régions dans lesquelles, ainsi que le démontre ce volume d’études, cette typologie de production artistique est habituelle. Les recherches effectuées sur les documents et les registres de l’église paroissiale de Santa Maria Maddalena et des deux confréries présentes à Castelnuovo Magra ont toutefois fait émerger un monde beaucoup plus riche de traditions dévotionnelles locales. On y trouve mention d’autres décors éphémères, non encore retrouvés physiquement, ainsi que le nom de quelques artistes.

“PITTURE SUI CARTELAMI DA ILLUMINARSI ALLA NOTTE”: APPARATI EFFIMERI A IMPERIA E DINTORNI *Alfonso Sista*

L'oratorio di San Pietro a Imperia è il luogo di origine degli studi liguri sul fenomeno dei *cartelami*, gli apparati allestiti in occasione della Settimana Santa e delle Quarantore: studi iniziati a partire dagli anni Ottanta del Novecento¹ e proseguiti in tempi successivi².

A Porto Maurizio³ le ricerche condotte, con una nuova rilettura delle fonti, negli archivi dell'oratorio e della concattedrale di San Maurizio hanno permesso di tracciare un quadro dei riti quaresimali di grande interesse sia per la tipologia dei manufatti che per la continuità nel tempo. Una prima menzione, per San Pietro, avviene nel 1665 quando il pittore Maurizio Niggi, esponente di una florida bottega locale, realizza “le pitture al S.mo Crocifisso che si porgono il venerdì di marzo” lasciando quindi intendere l'esistenza di sagome con episodi della Passione. A partire dal 1679 emerge in città una figura singolare di frate-pittore che svolgerà un ruolo di primo piano nella diffusione dei cartelami: Paolo Giuseppe Ferrari, cugino del grande Gregorio. In quell'anno viene pagato per la pittura di alcuni misteri, mentre nel successivo si occupa della “restorazione de misterii che si portano il giovedì santo”, producendo anche una serie di fiori finti per il Sepolcro. Nel 1725 emerge dai conti dell'oratorio (“per aver rinfrescato e colorito il Crocifisso”) Giuseppe Massa (notizie dal 1712 – morto a Porto Maurizio 1738), pittore milanese trapiantato a Porto Maurizio, dove tenne bottega

attirato dal grande benessere che caratterizzava la città in quell'epoca grazie al fiorente commercio dell'olio⁴. Il Massa, secondo i documenti d'archivio della concattedrale di San Maurizio, avrebbe realizzato una complessa macchina scenografica in quattro episodi: *Deposizione*, *Orazione nell'orto*, *Ecce Homo* e *Gesù che scaccia i mercanti dal tempio* che sinora risultavano perduti. Uno di questi episodi potrebbe essere identificato con il cartone, sagomato e dipinto, che raffigura, in maniera libera, la scena di *Cristo umiliato* e che si conserva attualmente nella chiesa di San Sebastiano di Coldirodi. I confronti con lo stile pittorico del Massa porta ad un'attribuzione piuttosto convincente al pittore milanese nel primo quarto del XVIII secolo⁵.

Nel 1733 si comandano otto cipressi finti e due anni dopo si paga Pietro Lupi per aver costruito gli scalini dell'Esposizione e il catafalco dei morti. Infine nel 1785 si ha un pagamento a Maurizio Carrega per aver fornito sedici cipressi finti per le funzioni⁶. La bottega dei Carrega, che si è affermata sulla scena portorina a partire dal 1738, assumerà una posizione di rilievo sul mercato artistico del Ponente ligure nel periodo tra la seconda metà del Settecento e il primo ventennio del XIX secolo⁷. I Carrega si distingueranno anche per la produzione di apparati effimeri allestiti per i maggiori del luogo, come scenografie teatrali, e per chiese e confraternite per la celebrazione di particolari eventi liturgici.

Un esempio eclatante è rappresentato dalla complessa *Deposizione dalla Croce* (cfr. fig. 1, p. 94) che si conserva nell'oratorio di San Pietro a Imperia, opera realizzata da Tommaso Carrega nel 1780, e che si compone anche di altre tre figure di *Dolenti* (cfr. figg. 1-2, pp. 206-207) che venivano accostate alla scena principale a formare una elaborata scenografia di grande impatto emotivo grazie anche all'apporto di una serie di decori floreali e di una selva di alberi di epoca più tarda a testimoniare la continuità di una tradizione che si perpetua nel tempo. Interessante notare il tentativo del Carrega di riproporre modelli dotti recuperati dalle grandi opere del barocco internazionale: in particolare il modello più probabile per il cartelame della *Deposizione* si potrebbe individuare nella tela di analogo soggetto che si conserva nella chiesa del Monte Calvario, opera di Francesco Bruno, il quale a sua volta avrebbe guardato a Daniele da Volterra in Trinità dei Monti (1541), fonte d'ispirazione per la tela del Barocci a Perugia del 1569 e per quella di Rubens della cattedrale di Anversa (1611)⁸.

Nel 1803, oltre ad una spesa per 60 palmi di cartone, si registra un acconto di lire 24 “de cartellami” al pittore Maurizio Carrega con successivo saldo di altre 58 lire date al prete don Maurizio Francesco Carrega, parente del pittore. L'anno dopo si hanno pagamenti per l'apparato delle Quarantore allestito in occasione dell'Ottavario dei Morti⁹, il ciclo di preghiere recitate per otto

giorni consecutivi in suffragio delle anime del Purgatorio. Interessante è la trascrizione di un inventario dell'oratorio redatto il 20 giugno 1823 dove si registra l'esistenza de: “... li cartelami delle Quarantore in pezzi cinque, un catafalco da' morti ... “e più oltre una memoria: “Note di diversi arredi esistenti nel nostro oratorio di San Pietro di spettanza di particolari, i quali ne hanno concesso l'uso all'Oratorio e da restituirseli ad ogni loro semplice domanda in caso di soppressione dell'Oratorio ... un Sepolcro che dicesi appartenere a Nicoletta vedova di Gio Bensa ... si osserva come il suddetto Sepolcro rappresentante l'Adorazione degli Angeli apparteneva a Giuseppe Bensa figlio di Gio e di detta Nicoletta, nostro fratello, che prima della morte che seguì li ... 1825 ne fece dono al Nostro Oratorio col solo obbligo di recitarle per una sola volta tanto due uffizi da' morti”¹⁰. L'opera identifica nell'attuale veletta con *Angeli in adorazione del Santissimo*.

Le spese per il Sepolcro e le Quarantore continuano senza interruzione negli anni successivi anche con l'allestimento, nel 1827, di un catafalco funebre in onore del concittadino marchese Raffaele Guarnieri. Il catafalco vede impegnate molte persone e spese per fiori, tavole per la piramide, carta dorata e argentata per gli stemmi dell'apparato, pezzature di varie stoffe, seta, frange dorate e il pagamento, per l'occasione, al pittore Giuseppe Filippi per “abbellimento a colori fatto all'albero genealogico dei priori”. Nel 1829, per celebrare la morte di papa Leone XIII, venne allestito nell'oratorio un monumento funebre effimero così descritto dal Priore: “Finita la benedizione di diede principio alle funzioni fu-



1. Gio Batta Giribaldi, *Angelo*, 1893, Imperia, oratorio di San Pietro al Parasio.

nebris per il Sommo Pontefice Leone XII defunto il 10 febbraio scorso ... l'oratorio compreso l'altare era apparato a lutto ed in mezzo un magnifico catafalco illuminato a torchie con 4 ardenti, sormontato mediante quattro colonne di maestosa piramide, che portava lo stemma particolare del Pontefice, ed adorno di varie iscrizioni. La spesa di questa sì bella funzione si fecero, eccettuate le candele della mensa e trono proprie dell'oratorio, dai benefattori confratelli offertisi a quest'oggetto, anzi dal zellante fratello e ragioniere B.to Schielotto V. Console pontificio".

Nel 1834, a causa del continuo deterioramento dei cartelami dovuto sia alla tipo di materiale sia ad un uso continuativo, si conferisce l'incarico al pittore Filippi di restaurare i cartelami vecchi (per "aver ristaurato ed in parte dipinto il nostro Sepolcro dell'Adorazione degli angeli") e per aver colorito "un cartelame della Maddonna del Sepolcro", generando anche qualche interrogativo sull'effettiva identità dei due oggetti¹¹. Nel 1841 si corrispondono 43 lire a Marcello Oreggia per aver restaurato i cartelami evidentemente danneggiati; nel 1853 invece si costruisce la portiera del Sepolcro che ne era sprovvisto, con largo impiego di materiali e manodopera, compreso l'impegno del pittore Gio Batta Barla detto Cisaglia. Interessante, invece, la notizia che dieci anni prima erano state date 20 lire ad un pittore (purtroppo senza indicare il nome, ma potrebbe essere il misconosciuto Barla) per aver dipinto quattro soldati al Sepolcro¹².

Tra il 1863 e il 1889 seguono le più varie spese per materiali e oggetti, a volte enigmatici, per gli allestimenti: spalliere di fiori

per l'apparato solenne, incenso, ostie, lampade, spago, chiodi, "natej", colla, colori, "cartone di paglia", drappo mortuario, fogli di carta per gli alberi, il "mortino per il Sepolcro", "lumi di nuova invenzione", croce per il mortorio e infine compenso ad Antonio Faggio per i suoi lavori¹³. Quest'ultimo personaggio ricorre più volte nella vita della Confraternita per la sua funzione di tuttfare: viene pagato nel 1891 per due giornate impiegate a costruire il catafalco eretto per la funzione di suffragio di Francesco Raineri, benemerito medico portorino e subito dopo riceve 16 lire "per aver fatto l'ossatura a sei alberi pel Sepolcro" mentre per aver dipinto i sei alberi, e per aver riparato diversi cartelami, viene liquidato il pittore Gio Batta Giribaldi (a volte Garibaldi). I cartelami vengono in seguito riparati anche da Antonio Faggio, mentre il Giribaldi provvede, nel 1893, a dipingere "la Gloria per S. Sepolcro" e due *Angeli*¹⁴ (fig. 1). Ulteriore apparato conservato in San Pietro è la cosiddetta *Veletta della Fede*, un dipinto su tela sagomata, e ripiegabile per essere riposta dopo la celebrazione delle Quarantore, che reca al centro uno spazio ritagliato su misura per calzare sul tabernacolo dell'altare: le stile, nonostante non si siano ritrovati note d'archivio, richiama il pennello della bottega dei Carrega alla fine del XVIII secolo (cfr. fig. 3, p. 208). Non è solo la Confraternita di San Pietro ad occuparsi di allestire il Sepolcro della Settimana Santa ma anche la chiesa Parrocchiale di San Maurizio grazie all'impegno della Compagna del Corpus Domini. Si vien così a delineare un panorama di grande vitalità nella rappresentazione, forse un poco autoreferenziale, dei drammi

della Passione, attraverso i quali manifestare all'esterno la propria simbolica magnificenza e primogenitura. La compagnia già nel 1607 si rivolge a Enrico Aquarone per acquisto di tavole e a Francesco Ferrari per settantaquattro candele per il Sepolcro, ma è nel 1616 che si spende una cifra considerevole: "lire 300 per valuta di una scaletta con bardacchino di rasso turchino lavorato hancora al ceraro i dodici candeleri picolini di legno argentato e doi angioli picolini tutto per complemento della detta Scala Santa per tenervi dentro il S. Sacramento e in più lire 81 soldi 18 per stelle numero 60 per fare il cielo del Santo Sepulcro, lire 6 soldi 10 per una porta e barconi a detto S. Sepulcro, lire 6 soldi 1 [per] corde per li ponti, lire 8 soldi 18 per li balaustri a detto sepulcro, lire 20 per fattura e chiodi e tavole per detto, lire 62 per palmi 210 di tela turchina per il cielo del detto Sepolcro, lire 18 per dipingere la porta e finestre e balaustri, lire 4 soldi 2 a mastro Antonio Amoreto per fare li ponti due volte per accomodare lo cielo del sepulcro la settimana santa, soldi 12 per sei onze di trementina per atachare le stelle, lire 4 soldi 2 a mastro Antonio Amoreto per fare li ponti due volte per accomodare lo cielo del sepulcro lo giobia santo". Sono dati che lasciano intendere un apparato di grande impatto emotivo cui faranno seguito negli anni successivi impegni di portata simile¹⁵. Nel 1649 si paga Gio Maria Boeri per aver ricostruito la scala del Sepolcro e per approvvigionamento di tavole e chiodi, mentre nel 1663, oltre a spese per colla, cartoni e "natelli", compare la figura del pittore Maurizio Niggi che riceve un cospicuo compenso presumibilmente per aver dipinto

scene per il Sepolcro, mentre cinque anni dopo si pagano lire 54 soldi 3 in totale "per spese fatte per le Quarantore al pittore, giornate di uomini, tavole e altri materiali". Nel 1673 si procede a "fare le scale nuove per il Santissimo Sepolcro sendo state abbruciate da soldati come anche spesi in lampade colori giornate da homo et altro nella settimana santa" quindi nell'Ottanta "marzo lire 48 soldi 19 in P. Bartolomeo Massabò e sono lire 30 per fitto del sepulcro di cartone e il restante costo di 150 lampe compreso nattei e ferri, 4 aprile lire 2 soldi 4 costo di polvere turchina ad uso del padiglione per il Sepolcro compreso, fatti dalle donne". Emerge così per la prima volta l'uso di noleggiare l'apparato per le esequie di Cristo. A partire dal 1687 si registra la presenza di mastro Filippo Boero che viene incaricato di costruire il palco e di altre fatiche, ma soprattutto compare il frate-pittore Paolo Giuseppe Ferrari che in quell'anno, e nei successivi, partecipa alla realizzazione del Sepolcro. Nel 1725 si spendono "lire 20 s 6 per pesse tre tela quadro consignata al pittore da fare il prospeto dietro il Sepolcro, lire 26 al pittore per aver dipinto il prospetto in tela dietro il Sepolcro, lire 11 s 6 per colori e colla che hanno servito per il detto prospetto". L'anno successivo si comprano tavole di Corsica per il palco, una tela e cartoni; e si paga Giuseppe Massa, con 24 lire, "per aver accomodato il sepulcro di n.ro Sig.re nell'horto" e quindi altre 12 in acconto per il restauro del "sepulcro dell'Ecce Homo". Il pittore milanese nel 1727 riceve il saldo di 33 lire per "compimento di quello le spetta per haver accomodato il sepulcro dell'Ecce Homo, e per havervi applicato qualche fi-



2. Bottega dei Carrega (?), *Studio per apparato delle Quarantore*, inizi secolo XIX, Genova, Gabinetto dei disegni e delle stampe di Palazzo Rosso, inv. 3382.

gura”. Ancora qualche anno dopo il Massa riceve compensi per aver restaurato i cartoni del Sepolcro e per avervi dipinto due angeli, ma dal 1730 non si registrano più suoi lavori, mentre interviene in qualità di pittore il prete Gabriele Aquarone, che dipinge alcuni volti di cherubini e diversi cartoni e tele. Emerge finalmente la figura di Francesco Carrega – e della sua bottega – impegnato nel 1748 a dipingere una figura da aggiungere al Sepolcro che rappresenta Gesù che scaccia i mercanti dal Tempio, e quattro anni dopo in un restauro di cartelami.

Dopo un periodo di “silenzio” delle fonti entra in scena Tommaso Carrega, figlio di Francesco e fratello di Maurizio, che, dopo aver realizzato l’anno precedente, il grande cartelame di San Pietro nel 1781 dipinge due ampi teleri da porre come cortina ai lati del Sepolcro¹⁶.

Tommaso interverrà più volte tra il 1789 e il '93 per restauro e direzione “artistica” nell’allestimento dei Sepolcri di quel periodo¹⁷, e ancora nel 1804, mentre tre anni più tardi sarà suo fratello Maurizio a “dipingere la prospettiva” e a riparare gli apparati¹⁸.

I cartelami dipinti nel secolo precedente erano ancora conservati in chiesa, nonostante l’intervallo del periodo rivoluzionario-napoleonico, seppure bisognosi di continui interventi di ripristino. Infatti nel 1822 il pittore Marcello Oreggia interviene nel restauro del “cartellame” dell’Ecce Homo, quindi nel '25 per realizzare un grande tendone per la figura di *Gesù che scaccia i mercanti dal Tempio* e infine l’anno seguente per la riparazione di quello che raffigurava l’*Orazione nell’orto*¹⁹.

Alcuni di questi Sepolcri o “cartelami” era-

no ancora conservati seppure in condizioni precarie almeno sino agli anni Settanta dell’Ottocento, come è anche testimoniato da un cronista contemporaneo: “la Collegiata di Porto Maurizio ha diversi Sepolcri o per meglio dire diverse rappresentazioni in cartelami della Passione di Cristo ch’espone per torno annuale il Giovedì e Venerdì Santo questi sono di eccellente pennello ed alcuni si trovano logori e maltrattati, eccone la descrizione: il Sepolcro rappresentante Ecce Homo che è il più bello è del celebre Massa pittore assai valente per simili rappresentanze cioè pitture sui cartelami da illuminarsi alla notte; Gesù all’orto; L’adorazione degli angeli in oggi incompleto e logoro; Gesù che scaccia i profanatori del tempio è di Francesco Carrega”²⁰.

Un disegno che si conserva nel Gabinetto disegni e stampe di Palazzo Rosso a Genova (cat. 3382) che sembra essere il progetto per un apparato per le Quarantore destinato per una delle cappelle del nuovo duomo neoclassico di San Maurizio: le forme pittoriche nonché la tipologia della costruzione scenografica lascia intendere l’intervento della bottega dei Carrega o di quella che ne rimaneva nel secondo decennio dell’Ottocento. Potrebbe trattarsi di un allestimento per la consacrazione della chiesa oppure di un semplice bozzetto redatto per una celebrazione non avvenuta a causa del lungo periodo attestato per la fine dei lavori di costruzione dell’edificio.

A Imperia si registra la presenza anche di altri apparati per Sepolcro come quello risalente al secondo decennio del XVIII secolo, opera di Giuseppe Massa, che raffigura una *Deposizione del Cristo morto* in

forma di paliotto e due cartelami con le immagini di alcuni angioletti. Tali effimeri, che si conservano nell’oratorio di Santa Croce al Monte Calvario, provengono dall’antico convento dei Minori Francescani di Porto Maurizio, soppresso nella seconda metà dell’Ottocento.

Nell’immediato entroterra imperiese si ricordano apparati: a Valloria nel 1718 viene pagato un pittore per una figura per il Sepolcro (che era arricchito da sagome in cartone o legno e angeli svolazzanti²², secondo una consuetudine che si protraeva almeno da metà Seicento²¹; a Vasia si ricordano due soldati romani di cartone chiamati “Giudei”²³ e un allestimento con figure di cartapesta e di stoffa con la scena di *Gesù davanti al Sinedrio*²⁴; a Pantasina esisteva un grande telo bianco con dipinto il “gallo del rinnegamento”²⁵; a Prelà nel 1804 si allestì il “moderno Sepolcro” composto da cinque piramidi colorate di turchino e di rosso, mentre vennero dipinte dal pittore Costantino Oreggia due quadri, tele laterali e il tendone antistante²⁶; a Molini di Prelà una custodia per il repositorio venne realizzata da Tommaso Ghiglione nel 1848²⁷; a Cantalupo si annotano spese nel 1819 per colori, chiodi, tela ed “aggiustare le statue de cartelami e fare il sepolto e disfarlo” e nel 1837 si corrispondono “lire 5 al pittore per ricolorire le figure del santo Sepolcro”²⁸; a Caramagna viene pagato un pittore nel 1847 per rinnovare le Quarantore²⁹; a Torrazza vari allestimenti si susseguono nel tempo, ma in particolare una somma consistente per la cortina del Sepolcro si sborsa nel 1699³⁰.

Abstract

L’Oratoire de San Pietro est à l’origine de toutes les études sur les « *cartelami* » en Ligurie grâce à un grand nombre de décors qu’on y conserve et expose encore. Les dans les archives ont permis de tracer un tableau presque complet du phénomène, non seulement pour ce qui concerne les confréries, mais également pour une partie du territoire environnant l’actuelle ville d’Imperia. On note une volonté particulière d’aménager des décors toujours plus complexes, tout particulièrement dans l’église paroissiale, à partir des premières années du XVII^e siècle ; une activité qui se prolongera jusqu’à la fin du XIX^e siècle avec la participation des meilleurs artistes locaux et qui s’explique par la sereine compétition existant avec d’autres réalités ecclésiales. Les recherches sur les sources documentaires nous renvoient l’image presque inattendue d’installations que les décors subsistant de l’Oratoire de San Pietro permettent seulement de pressentir.

1. Vedi De Moro 1978 e 1982.
2. Boggero 1988; Sista 2000; Boggero 2003; Sista 2004; Sista 2006; Boggero 2007; Sista 2007; Boggero, Rigetti 2009; Sista 2009; Sista 2010; Boggero 2010.
3. Porto Maurizio con Oneglia dal 1923 costituisce la città di Imperia.
4. Sul Massa vedi Sista 2006, pp. 107 e 118-119. Al Massa è attribuito anche il paliotto-cartelame della chiesa del Monte Calvario sempre a Imperia.
5. A questo proposito ritengo di correggere la datazione da me attribuita al convegno di Perpignan: Sista 2009, pp. 170-171. Vedi anche Sista in questo volume.
6. AOSPI, *Libro... 1730...1796*.
7. Sull’attività della bottega dei Carrega vedi, anche per la bibliografia precedente, Sista 2007, pp. 125-138.
8. Sui modelli adottati dal Carrega per la Deposizione vedi Sista 2006, p. 116 e p. 125 n. 77.
9. AOSPI, *Registro Degli Introiti... 1823*.
10. AOSPI, *Registro Deliberazioni... 1820... 1828*. Vedi anche *Libro B... (Libro dei censi 1770)*.
11. AOSPI, *Libro di cassa n. 2... Il Filippi* (o De Filippi) firma nel 1831 il quadro dell’Annunziata dell’omonimo oratorio di Torria.
12. AOSPI, *Registro n. 6... 1834...1860*.
13. AOSPI, *Libro dell’Amministrazione... 1889*.
14. AOSPI, *Registro verbali... 1858...1911*. Un Gio Battista Garibaldi nel 1879 dipinge gratuitamente la prima stazione della Via Crucis del Monte Calvario, ma l’identità dei due non è certa.
15. ACSMI, *Libro... Corpus Domini 1579-1640*.
16. ACSMI, *Libro... Sacramento 1641-1753*.
17. ACSMI, *Della Comp.a... 1791*.
18. ACSMI, *Per la Comp.a... 1808*.
19. ACSMI, *Libro di cassa...*
20. ACSMI, *Antiche Memorie...*, p. 90.
21. ADAI, APV.
22. Ferrua Magliani 1986, p. 102.
23. *Ibidem*.
24. Ferrua Magliani 1982, p. 286.
25. Ferrua Magliani 1986, p. 102.

I CARTELAMI DELLA DIOCESI DI VENTIMIGLIA

Alfonso Sista

Un'indagine condotta sul rilevante patrimonio artistico della Diocesi di Ventimiglia, unita a un sistematico scandaglio delle fonti documentarie¹, ha fatto emergere dati interessanti e pressoché sconosciuti relativi all'allestimento di apparati per le varie funzioni, in particolare quelle della Settimana Santa e delle Quarantore.

San Lorenzo al Mare

Un apparato, recentemente riscoperto, raffigura il Cristo appena deposto dalla Croce (fig. 1) che vede il corpo santo adagiato sul sudario contornato dalla Madonna, san Giovanni Evangelista e una figura di spalle posta vicino alla scala addossata alla croce. Il cartone, sagomato e dipinto a olio, è conservato attualmente nella cappella privata di un palazzo ubicato nella parte più antica di San Lorenzo al Mare, nei pressi di Imperia. L'edificio non si riscontra su una mappa del 1735, che attesta invece la presenza della cappella isolata all'interno del tessuto urbano, individuabile in un oratorio di cui si è persa nel tempo anche l'intitolazione². L'opera, realizzata per i riti quaresimali, sembra potersi attribuire a un esponente, per ora non individuato, della bottega dei Niggi di Porto Maurizio operante alla fine del XVII secolo³.

Ventimiglia

Nella cattedrale di Ventimiglia, dai documenti disponibili, risulta che la pratica degli allestimenti dei Sepolcri era comunemente seguita, a cura della Fabbriceria, almeno nel periodo 1806-1811 quando sono registrate

spese (per un totale di lire 613.13) per cera, torce e candele, tavole, chiodi, corda, nonché per assistenza e custodia al Giovedì e Venerdì Santo (secondo l'uso di "non lasciare solo il Signore" nel sacello in quei giorni), e per lavori di costruzione e ornamento⁴. Negli anni seguenti si registrano ancora varie spese: nel 1831, ad esempio, si paga il mastro Nicol Tevenen per aver costruito un'urna "con la sua chiave", in funzione di repositorio per il Santo Sepolcro, quindi cinque anni più tardi si acquistano spalliere di legno "fioreggiante" e quattro cipressi per l'altare maggiore da impiegarsi negli addobbi per la Quaresima. Dodici torce per l'accompagnamento del Santissimo Sacramento al Sepolcro, secondo un rituale di suggestiva emozione vengono acquistate nel 1845; infine quattro anni dopo si compra cartone per realizzare i cipressi all'altare maggiore e per l'erezione di un catafalco funebre in onore del re Carlo Alberto. Trent'anni più tardi si acquisterà un quadro nuovo per il Sepolcro, dipinto che purtroppo non è identificabile⁵.

Triora

Le uniche notizie circa l'allestimento di Sepolcri per la Settimana Santa a Triora si possono trovare nei *Libri dei Conti* della Compagnia del Corpus Domini, dove sono annotate spese per molti anni, a partire dal 1671, per candele, chiodi, "brochete", olio, legnami, "fatiche" per la sua costruzione e un libretto d'argento da impiegarsi ad uso decorativo. Nel 1674, con qualche incertezza da parte nostra circa il suo possibile impiego

nell'allestimento, si procede all'acquisto di "balaustri" per il Sepolcro. Nel 1708 si registra la somma di lire 2 soldi 16 e denari 8 che, oltre che per l'allestimento e altri lavori, viene impiegata per "acconciatura" di cartelami⁶. Nel 1727 si spendono ancora lire 30 per cartelami per la Settimana Santa, anche se la forma sintetica dell'annotazione non permette di svelare la precisa natura di questi apparati, mentre quarant'anni più tardi, forse con l'intento di arricchire la scena del



1. Bottega dei Niggi, *Cristo deposto dalla croce*, prima metà del secolo XVIII, San Lorenzo al Mare (IM), cappella privata.

rito, si provvede all'acquisto di una custodia, con serratura, con la funzione di repositorio. Ancora spese nel 1821 per olio, "brochette", carta reale, cartone, olio di lino e mercede al maestro Lorenzetti per rinfrescare il quadro. Dodici anni dopo si acquistano tavole, chiodi e si paga il "fabbro legnaio" Noè Pagana per costruire il "mezzo cerchio di legno" per il santo Sepolcro, lasciando alla nostra immaginazione l'idea dell'apparato, che verrà replicato nel 1846. Otto anni prima, forse a causa del deterioramento di quella precedente, si era proceduto all'acquisto di una nuova urna per il Sepolcro realizzata da Giacomo Vento intagliatore e indoratore di Sanremo per una spesa di lire 55,40, compresi carta e spago, più lire 2,40 a due donne per il trasporto⁷. Nell'oratorio di San Giovanni Battista si conserva una tela che raffigura la *Madonna dei Sette Dolori e santi in adorazione della Croce sanguinante*, opera di un pittore ligure del XVIII secolo. La tela proviene dall'antica chiesa del convento francescano di Triora da dove fu trasportato nel monastero agostiniano per poi pervenire nella sede attuale. Non è certo che fosse destinata all'allestimento di un Sepolcro ma sicuramente aveva la funzione di proporsi alle meditazioni dei fedeli nel tempo della Quaresima.

Sanremo

Anonimi artisti sanremesi risultano impegnati a Diano Castello: uno nel 1648 quando il primo aprile riceve pagamenti per le Quarantore; un altro nel 1692 viene pagato per aver realizzato un nuovo Sepolcro e i dipinti per le Quarantore, e un terzo, nel 1704, a cui vengono corrisposte lire 7 e soldi 12 per "l'imprestito del cartelame per il

Sepolcro che fece sino di quattro anni sino in quel tempo era tratenuttesi"⁸. La prima menzione conosciuta di cartelami in Sanremo risultano essere i pagamenti effettuati nel 1772 e nel 1773 a Antonio Ascenso e a Girolamo Bosio, per gli apparati dell'oratorio di San Sebastiano (o dei Dolori) permettendo di precisare che il primo era bancaloro che fornisce tavole, porte e armadi, mentre il secondo è il pittore che risulta già attivo nell'oratorio per aver restaurato il gonfalone⁹. L'apparato è costituito da quattro sagome di cartone che raffigurano soggetti relativamente inusuali. Si tratta infatti delle figure dei profeti *Geremia* e *Isaia* (figg. 2-3), dipinti a monocromo, su basamenti classicheggianti con i nomi incisi sulle specchiature. In piedi, in posizione speculare, indicano con un braccio verso direzioni convergenti, mentre l'altra mano poggia su "lapidi" che recano incisi passi delle loro *Lamentazioni* e profezie¹⁰. La macchina scenica è completata da due panoplie (figg. 4-5), dipinte in policromia dal medesimo artista, che raffigurano gli strumenti della Passione di Cristo addossati a una porzione di colonna: nell'allestimento, le sagome dovevano lasciar libero uno spazio centrale, sulla cui connotazione si posso solo avanzare ipotesi. Poteva essere un simulacro del corpo di Gesù in cartapesta, molto diffuso nel Ponente ligure, o il Cristo con le braccia mobili. Completava sicuramente la scena una molteplicità di drappi, rossi o neri, decori dorati, innumerevoli candele e fiori di seta o di carta. L'allestimento era destinato a costituire la scenografia della particolare rappresentazione liturgica dell'Ufficio delle Tenebre del Sabato Santo, cioè l'ufficiatura del mattutino e delle lodi in

cui si recitavano le *Orationes Jeremiae Prophetae* relative alla Passione di Cristo, ispirate dall'intervento di un religioso. L'attribuzione a Girolamo Bosio, contrariamente a quanto affermato in precedenza¹¹, trova conferma grazie ad una più puntuale rilettura delle fonti e confrontando i dati stilistici tra i cartelami e le opere certe del pittore conservate in altre chiese sanremesi. Tra i molti degni di nota, un esemplare particolarmente interessante è costituito dal telo del XVII secolo, conservato nel santuario della Madonna della Costa, innanzi al quale veniva posto l'ostensorio per l'Adorazione del Santissimo Sacramento durante le funzioni delle Quarantore. Le sacre specie erano inquadrate in uno spazio apposito costituito dalla parte centrale della tela illuminata e circondata da una cornice di angioletti mentre ai lati in adorazione le immagini dei dolenti, cioè la *Madonna* e i *Santi Giovanni Evangelista e Maddalena*. Altre testimonianze sanremesi di una tecnica esecutiva simile a quella utilizzata per i cartelami sono costituite dalle figure sagomate di *Angeli Musicanti* (seconda metà XVIII secolo) sistemate sul timpano della cassa dell'organo Agati (1865) della chiesa di San Giuseppe. L'originaria collocazione di tali figure, dipinte a tempera su tavola e diverse tra loro per qualità esecutiva, è a tutt'oggi sconosciuta ma se ne potrebbe ipotizzare la provenienza dalla soppressa chiesa di Santa Brigida. Una situazione analoga si riscontra nell'oratorio di San Costanzo dove due analoghe figure di *Angeli musicanti* dominano dalla cimasa della cassa dell'organo (XVIII secolo). La presenza di questi apparati a Sanremo forse si deve attribuire al ruolo dei Gesuiti,



2. Gerolamo Bosio, *Isaia*, 1772-73, Sanremo (IM), oratorio di San Sebastiano o dei Dolori.



3. Gerolamo Bosio, *Geremia*, 1772-73, Sanremo (IM), oratorio di San Sebastiano o dei Dolori.

presenti in città sin dal 1623, e all'evangelizzazione condotta anche attraverso l'allestimento del Teatro della Passione e le meditazioni sul tema dell'*Ars Moriendi* diffuso, a partire dal 1620, dal gesuita Roberto Bellarmino con l'ausilio delle Congregazioni della Buona Morte.

Emergerebbe quindi un rapporto con lo spettacolo sacro gesuita, rinnovato nelle forme e più persuasivo, che ebbe un nuovo impulso in Liguria grazie a padre Andrea Pozzo, cui si deve nel 1671 un grande allestimento "teatrale" nella chiesa del Gesù a Genova per la canonizzazione di san Francesco Borgia, e molti esempi di altri artisti in anni successivi. La sua probabile presenza a Sanremo, per un breve periodo, diventa incentivo per pratica degli apparati effimeri, perseguita con determinazione dalla Compagnia, in palese contrapposizione con gli spettacoli profani, cui era preposta in città una magistratura molto particolare, quella degli Abati del Carnevale, due cittadini eletti per promuovere e sovrintendere a feste e spettacoli, anche a carnevale finito: uno era l'*Abate del castello*, altro l'*Abate del piano*, con riferimento ai due quartieri sanremesi del XVIII secolo.

Coldirodi

Nella chiesa di San Sebastiano a Coldirodi le spese per l'allestimento del Sepolcro sono attestate sino dal 1708¹² e continuano negli anni successivi, con la costruzione della Scala Santa (1717), sino ad arrivare alle somme impegnate, nel 1762, di lire 16 e soldi 8 per le figure al Sepolcro comprese lire 3 s 4 per le tre Marie. Sarebbe ragionevole, in questo caso, ipotizzare l'intervento di Maurizio Carrega (attivo con la bottega

nella produzione di cartelami) che negli anni Settanta del Settecento opera a più riprese nella parrocchiale¹³ e nell'oratorio di Sant'Anna. Anzi proprio la Confraternita che cura questo oratorio, nel 1770, paga lire 46 al Carrega per la pittura dei cartelami¹⁴, di quali si tratti non è possibile stabilirlo, stante la notevole differenza stilistica tra le opere del pittore portorino e il cartelame attualmente conservato nella chiesa parrocchiale. Questo cartelame è costituito da una figura in cartone sagomata dipinta ad olio che rappresenta il *Salvatore* (fig. 6) sanguinante per la subita flagellazione e per la corona di spine posta sul capo in balia di uno sgherro che gli sfilava la veste e di un altro soldato che, in posizione più arretrata, gli porge un calice. Sicuramente questa sagoma faceva parte di apparato più complesso e composto di più figure ormai scomparse non solo dalla memoria collettiva ma anche dagli archivi parrocchiali. Lo stile e l'abbigliamento settecentesco, la collocano tuttavia nella produzione di una delle botteghe attive a Porto Maurizio, probabilmente quella di Giuseppe Massa nel primo quarto del XVIII secolo: forse il cartelame venne noleggiato e poi acquistato in un secondo tempo¹⁵. Che tale figura non costituisse un caso isolato è forse dimostrato da una testimonianza orale¹⁶ secondo la quale, quanto meno nel periodo tra il 1948 e 1955 nella parrocchiale si allestiva un Sepolcro presso l'altare di Nostra Signora del Buon Consiglio, detto anche della Reposizione. L'apparato era costituito da un repositorio (ancora esistente) appoggiato alla mensa in cui venivano racchiusi l'ostia consacrata e un calice con acqua e vino che venivano estratte a Pasqua per essere impiegate dal sacer-

dote nel rito dell'Eucaristia. L'altare era apparato in modo sontuoso, ma – cosa indubbiamente interessante – ai lati dell'altare erano posizionate due grandi figure di cartone che inscenavano episodi della *Passione di Cristo*. Sembra anche che le due figure fossero intercambiabili cioè venissero posizionate in tempi diversi per rispettare la cronologia degli eventi. Purtroppo tali figure sono andate perdute: il nostro informatore non ne identifica nessuna delle due con il cartelame attuale.

Taggia

Nel territorio di Taggia si riscontrano costruzioni di Sepolcri per esempio nella chiesa parrocchiale dei Santi Giacomo e Filippo

nel 1786¹⁷, nel 1808 quando il pittore Gio Batta Oggeri riceve la sua mercede per "l'aggiustamento da lui fatto alle figure del Sepolcro che rappresentano la storia della Samaritana" e due anni dopo, quando il pittore Arnaldi di Triora viene pagato per un nuovo intervento di restauro sul Sepolcro "ossia mistero della Passione". Queste ultime notazioni lasciano intendere come fosse viva, anche a Taggia, la consuetudine di comporre Sepolcri con figure effimere che nel tempo sono andate perdute ma che testimoniano dell'attività di artisti impegnati nella realizzazione dei cartelami¹⁸. Altre chiese erano interessate al fenomeno come quella di Santa Teresa, dove i Sepolcri erano curati dalla Confraternita della Bu-



4. Gerolamo Bosio, *Panoplia*, 1772-73, Sanremo (IM), oratorio di San Sebastiano o dei Dolori.



5. Gerolamo Bosio, *Panoplia*, 1772-73, Sanremo (IM), oratorio di San Sebastiano o dei Dolori.



6. Giuseppe Massa (?), *Cristo umiliato*, primo quarto del secolo XVIII, Sanremo (Imperia), fraz. Coldirodi, chiesa di San Sebastiano.

na Morte eretta in Nostra Signora del Caneto, come registrato nel periodo 1898-99 con pagamenti a un falegname per una scaletta che serviva per l'Esposizione del Santissimo¹⁹.

Altri luoghi

Nell'ambito del territorio diocesano si segnalano a titolo documentario opere che possono essere messe in relazione con riti quaresimali. Tra queste si possono citare la tela con la *Pietà* di pittore ligure attivo tra la fine del XVI secolo e il principio del seguente e l'*Ultima Cena* dell'oratorio dell'Annunciazione di Borghetto San Nicolò: in quest'ultima i personaggi sono ritratti al di là di un drappo che sembra inquadrare l'episodio come un bocchascena, cosa che lascia presagire una particolare scenografia di allestimento. Dagli archivi parrocchiali, sempre a Borghetto, emergono anche spese sostenute nel 1680 per compensare il pittore che aveva dipinto il Sepolcro mentre nel 1778 si acquistano due misteri e cartelami²⁰. A Isolabona, invece, pare che fosse parte di un apparato Sepolcrale il paliotto dipinto, opera di pittore ligure della seconda metà del XVIII secolo, che raffigura il *Compianto sul Cristo morto*. Nella stessa località, si segnala un interessante dipinto con l'*Adorazione del Sacramento*, dominato da un'ostia fiammeggiante, con angeli in preghiera intorno ad un catafalco: anche quest'opera sembra essere stata realizzata per le Quarantore.

Abstract

A la suite des premières recherches entreprises dans les années passées, grâce auxquelles avaient été redécouvertes certaines figures appartenant à des décors éphémères de la Semaine Sainte, il a été possible de trouver d'autres images associables à ces mêmes rites de dévotions, témoignages d'un usage bien ancré. Outre les figures de l'Oratorio dei Dolori de Sanremo, on n'a retrouvé, hélas, que des textes attestant l'existence de décors pour les Reposoires, en écumant les documents relatifs à certaines des églises les plus importantes du diocèse, certaines archives étant, de plus, pleine de lacunes, en particulier pour les périodes les plus anciennes. Toutefois, le tableau émergeant de ces travaux est très stimulant et mériterait des recherches successives.

1. Purtroppo limitata a poche parrocchie e riscontrando clamorosi vuoti documentari anche in chiese importanti, soprattutto a causa delle passate vicende belliche.
2. Una tradizione locale vuole che la cappella fosse l'originaria parrocchia della parte portorina di San Lorenzo; l'altro nucleo, posto al di là della fiumara, era possesso della signoria della Languaglia.
3. Sista 2009, p. 171; Sista 2010, p. 32.
4. ACV, *Libro di Cassa*...
5. ACV, *Libro... Fabbriceria*.
6. APT, *Libro... Corpus Domini 1672*.
7. APTr, *Libro... Corpus Domini 1709*.
8. APDC, *Libro della Compagnia*... lo stesso artista era stato pagato tre anni prima sempre per l'affitto del sepolcro. Un pittore di Sanremo risulta però ancor attivo a Diano Castello già nel 1648 quando il primo aprile riceve pagamenti per le Quarantore.
9. APSGS, S. M. J. 1732... Il Bosio realizza, nel 1772, anche le tele della *Natività* e della *Visita-zione* nell'oratorio della Concezione e la *Gloria di san Giuseppe* nell'omonima chiesa sempre a Sanremo. Anche nella chiesa di San Giuseppe si hanno notizie di allestimenti del Sepolcro negli anni 1856-61: APSGS, *Libro... San Giuseppe*.
10. Sista 2007, p. 184; Sista 2009, pp. 169-170.
11. Id.
12. I dati sono ricavati dai *Libri dei Conti* ancora reperibili, essendo possibile che altri allestimenti avvenissero in date precedenti.
13. APCo, *Libro de Conti di S. Sebastiano*. Il Sepolcro si allestisce ancora nel 1806.
14. L'anno successivo il Carrega affrescherà le pareti e la volta del presbiterio dell'oratorio: APC, *Libro dell'Oratorio di Santa Anna*...
15. Sista 2010, p. 33.
16. Giovanni Pompei.
17. APT, *Libro corrente 1770*.
18. Uno degli Oggero è impegnato in quegli anni a Ceriana nel restauro dei cartelami: vedi Di Marco in questo volume.
19. APT, *Libro... Buona Morte*...
20. APBSN, *Amministrazione della Cappella del Rosario S.S. Rosarij*.

GLI EFFIMERI DELLA CHIESA DEI SANTI PIETRO E PAOLO A CERIANA

Roberta di Marco

Per quanto non manchino nel Ponente ligure fondali dipinti riconducibili all'adorazione eucaristica delle Quarantore, il *Cartelame delle anime purganti* di Ceriana è di certo il più singolare per rarità iconografica e complessità strutturale¹. Si tratta, tuttavia, di un *cartelame sui generis*: vicino ai grandi teleri dipinti piuttosto che alle tradizionali sagome cartonate (fig. 1), non fungeva da singolo elemento decorativo ma era parte di un'articolata scenografia effimera composta da elementi in tela, legno e cartone dipinti; un apparato composto, dunque, la cui conformazione è a noi nota grazie ad una fotografia (fig. 2) data-ta 1887: scattata all'interno della chiesa

parrocchiale di Ceriana pochi giorni dopo il sisma che il 23 febbraio colpì il territorio imperiese, mostra tra le rovine il *cartelame* ancora eretto sull'altare maggiore, miracolosamente incolume dopo le scosse che straziarono quel Mercoledì delle Ceneri. La struttura effimera doveva essere rimossa quel giorno fatidico essendosi concluso il triduo delle Quarantore, che a Ceriana si svolgeva dalla domenica precedente il Mercoledì delle Ceneri al Martedì Grasso; nei tre giorni l'apparato sveltava dalla sommità dell'altare raggiungendo da solo un'altezza superiore ai quattro metri: la sovrapposizione dell'ampia veletta circolare (fig. 3) alla tela del Purgatorio si com-

piva fissando la prima – predisposta ad accogliere al centro il tronetto per l'esposizione del Sacramento – al palo di sostegno del Crocifisso e collocando la seconda sul piano conclusivo dell'altare; sui gradini sottostanti e intorno al tabernacolo erano disposte sette sagome in legno, le cui sinuose volute enfatizzavano ulteriormente le linee barocche dalla macchina d'altare (fig. 4).



2. L'interno della parrocchiale di Ceriana, il 24 febbraio 1887.

1. Maurizio Carrega, *Cartelame delle Anime Purganti*, Ceriana (Imperia), chiesa dei Santi Pietro e Paolo.

L'adorazione dei fedeli si compiva innanzi alle anime dipinte da Maurizio Carrega nel tardo Settecento – lambite ancora dalle fiamme del Purgatorio ma già gaudiose per la salvezza evocata dall'arrivo degli angeli –, ma soprattutto al cospetto del Sacramento stesso, esposto al centro di un festante girotondo di putti riferibile allo stesso Carrega. A rendere il tutto più suggestivo, quella “scala di luce” evocata dalla disposizione ascensionale delle sagome lignee e inverteata dalle molte candele che vi erano apposte: il fuoco purgatorio si materializzava nel tremolante baluginio delle fiammelle accese, tra le quali facevano capolino cinque piccole anime dipinte su cartone (fig. 5), pericolosamente immerse in quel mare di luce.

A Ceriana, dove le Quarantore sancivano la fine del Carnevale e l'ingresso nella Quaresima, la devozione al Sacramento si coniugava al tema del Suffragio e l'immagine del Purgatorio, richiamando i fedeli all'urgenza espiato-

3. Maurizio Carrega (?), *Tela del SS. Sacramento*, Ceriana (Imperia), chiesa dei Santi Pietro e Paolo.

ria, se li avvicinava all'adorazione eucaristica come pratica riparatrice li stimolava al contempo all'azione intercessiva, veicolando anche verso gli spiriti penitenti quel desiderio di redenzione che li spingeva al devoto esercizio. Le ragioni di una scenografia così suggestiva e di un'iconografia di certo inconsueta vanno ricercate nelle intenzioni della committenza, interessata ad incentivare il culto eucaristico e la partecipazione alle Quarantore, avvalendosi del potenziale comunicativo di un'immagine emotivamente toccante. La Compagnia del Corpus Domini di Ceriana, parte attiva nell'organizzazione del triduo e presunta committente dell'apparato in oggetto, non era nuova all'impiego liturgico di manufatti effimeri: nel *Libro dei Conti* dell'associazione le spese relative all'acquisto di *cartelami* e all'“imprestito” di figure da impiegare per il Sepolcro del Giovedì Santo si

susseguono a cadenza annuale dal 1720 alla prima metà dell'Ottocento, nell'alternarsi delle compere e delle cessioni temporanee che non avvenivano mai *in loco*; per i propri approvvigionamenti artistici la Compagnia di Ceriana discendeva la Valle Armea verso la costa, per attingere ai repertori offerti provvisoriamente da alcuni ordini religiosi di Sanremo in cambio di una piccola elemosina: i “reverendi Padri Francescani”² furono i locatori dei *cartelami* dal 1757 al 1761, ma di certo non erano gli unici nei dintorni se nel 1762 una donna aveva provveduto “à prendere, e riportare altro Sepolchro in Taggia”³. La prassi del prestito documenta l'uso non continuativo dei manufatti in possesso della Compagnia, acquistati nel corso degli anni da artisti poco noti – quel pittore



4. Apparato per le Quarantore, elemento in legno dipinto per l'altare, Ceriana (Imperia), chiesa dei Santi Pietro e Paolo.

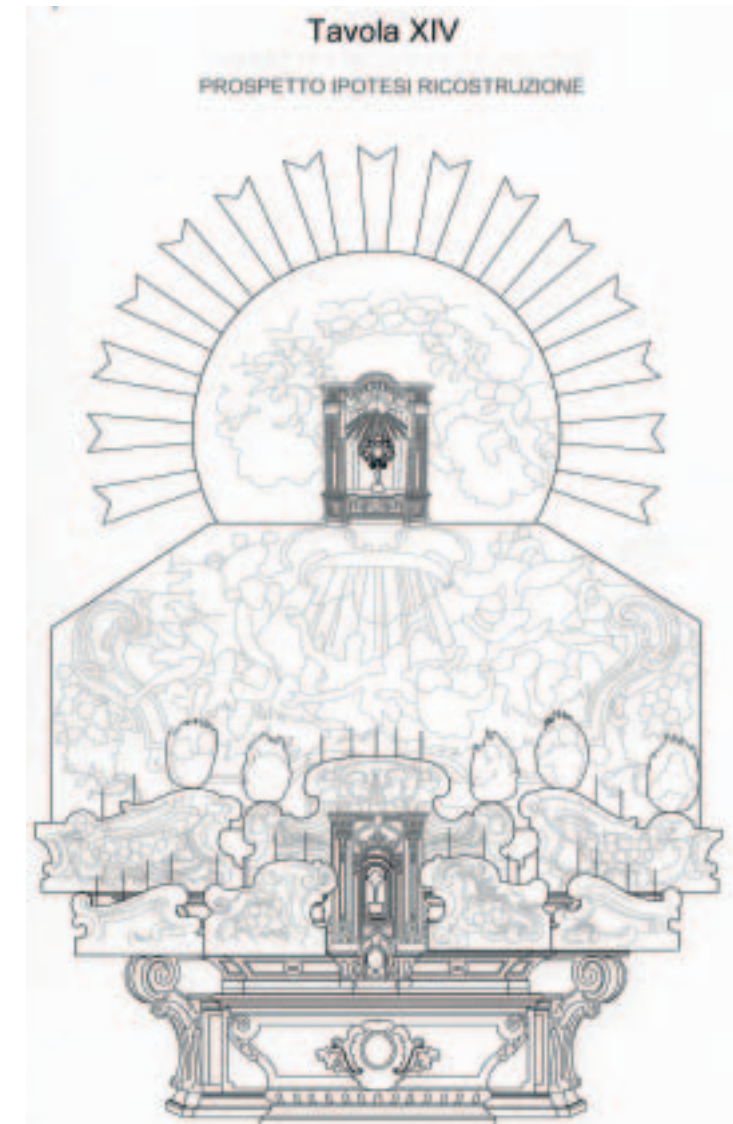
Stefano Palmaro a cui il massaro si rivolse nel 1738 “per fattura d’un Sepolcro”⁴— o presso le botteghe più attive, alle quali ci si rivolgeva anche quando al prestito o all’acquisto si preferiva il reimpiego dei pezzi già in uso.

Nel 1740 il pittore Giacomo Raimondi, noto in ambito locale con lo pseudonimo di “il Francia”, fu pagato otto lire “per aver fatto qualche lavoro, ò travaglio à cartellami di figura”⁵ dell’allestimento del Giovedì Santo; nel 1770, giunto il momento di rinnovare l’impianto, la Compagnia spese sessanta lire “per il Sepolcro comprato in S. Remo dal Sig. Carrega”⁶. Se l’avvicendamento di manufatti acquistati e prestati si interrompe nel settimo decennio del Settecento, le spese relative alla preparazione e ai ripristini del Sepolcro pasquale proseguono nel secolo successivo, confermando il protrarsi nel tempo di una consuetudine allestitiva adottata successivamente anche per le Quarantore; lo si evince dal *Libro delle Elemosine* della Compagnia delle Anime Purganti i cui massari, grazie alle offerte elargite dai compaesani, provvedevano all’organizzazione del triduo e agli aspetti economici delle celebrazioni. Le spese più ingenti riguardavano l’allestimento, ovvero la preparazione dell’apparato di accompagnamento al rito, sul quale si interveniva annualmente aggiungendo nuovi elementi o restaurando quelli esistenti, spesso ricorrendo ad esecutori sconosciuti, come quel mastro Ludovico Boria pagato nel 1784 “per aggiustare due *cartelami* novii”⁷. La tendenza all’aggiornamento degli apparati in uso suggerisce la continuità di una pratica antica, che non si mantenne uguale nella forma ma cambiò



5. Maurizio Carrega, *Anima purgante*, Ceriana (Imperia), chiesa dei Santi Pietro e Paolo.

negli anni, nel frequente succedersi del nuovo all’antico, secondo la prassi già adottata per i Sepolcri. Ecco allora che l’apparato delle Quarantore a noi noto non fu l’unico impiegato ma, piuttosto, l’ultimo in ordine di tempo ad aver accompagnato la funzione. Dalla spesa di “lire venti pagate al Sig. Maurizio Carrega per due *cartelami*”⁸ – registrata nel *Libro dei Conti* della Compagnia del Corpus Domini negli anni 1791-1792, probabilmente riferita ai due teleri dipinti – alla fotografia del 1887 trascorse circa un secolo, e per quasi un secolo l’apparato è stato allestito secondo la modalità documentata: di ciò si è avuto conferma grazie alle preziose testimonianze degli abitanti di Ceriana, fondamentali per conoscere le modalità del rito praticato sino agli anni Sessanta e ridare fisionomia all’apparato da allora dismesso, ricostruito graficamente nella totalità delle sue componenti⁹ (fig. 6). Ma se sappiamo molto sulla sua storia più recente, troppi interrogativi avvolgono ancora il passato remoto, foriero di numerosi cambiamenti. Di ciò troviamo conferma sulle pagine manoscritte dei *Libri dei Conti*, laddove è possibile cogliere indizi del mutare dell’apparato nei secoli o, forse, della pluralità di apparati che si sono succeduti e le cui fattezze possono essere da noi solo immaginate. La struttura attuale, ad esempio, non conserva quelle portiere laterali dipinte dal pittore voltrese Serafino Canepa nel 1801, “li quali mancavano all’apparato dipinto”¹⁰: tali componenti aggiuntive, per le quali erano già stati predisposti due telari che il Canepa doveva completare “con tela, colori e pittura”, appartenevano all’impianto in oggetto poiché menzionate insieme alla “Nu-



6. Apparato delle Quarantore della chiesa parrocchiale di Ceriana (ricostruzione grafica di Claudia Novaro).

vola” e al “Purgatorio” in un pagamento del 1802¹¹. Cosa dipinse sulle suddette portelle non ci è dato saperlo; forse le effigi della *Fede* e della *Speranza* – realizzate dal pittore lo stesso anno “essendo guaste le vecchie di cartone”¹² –, pur essendo parte della scenografia non erano destinate ad esse, poiché dipinte su tavola e non sui *tellari* citati in precedenza. Il Canepa – per circa un decennio il pittore di riferimento per l’aggiornamento e la manutenzione della struttura – si occupò nel 1810 del restauro delle portelle e dell’architrave; in questa occasione fu affiancato da un artista la cui identità è ancora da chiarire: si tratta del Cardellino, forse riconducibile agli Oggero di Taggia, nota famiglia di pittori locali, salariato in quel frangente “per aver aggiustato in forma più decente i *cartelami* dell’apparato [...] già guasti dagli anni”¹³. Tale mansione lo impegnò per otto giorni, durante i quali pernottò in paese. Che fosse lui l’autore di quei visi angelici, aggiunti sulla parte superiore della tela del Purgatorio come prosecuzione verso il basso della nuvola del Paradiso e della corona angelica, poi eliminati in fase di restauro? E che dire delle sagome lignee – metaforici gradini di quella “scala di luce” proiettata al simbolico “Altare delle Anime” – la cui pertinenza alla tela del Purgatorio è ancora da accertare? I *Libri dei Conti* non tacciono di questi elementi, che si presume concepiti *ad hoc* per accompagnare il telero: il pagamento al mastro Francesco Borria, registrato dopo il saldo al Carrega “per due *cartelami*”¹⁴, suggerisce che a quegli enigmatici “scalini” si provvide insieme all’acquisto delle tele dipinte, in previsione di un uso concomitante già suggerito

dall’uniformità stilistica delle modanature e dei serti floreali dipinti sia sul telero che sulle sagome. Non sappiamo se questi elementi furono introdotti per la prima volta nel 1792; di certo da tale anno i riferimenti agli “scalini di legno che sogliono mettere all’altare maggiore”¹⁵ non mancano, per esaurirsi nel 1810 al concludersi della succitata fase di rifacimenti. Come si deduce dai dati raccolti, la storia dell’apparato si configura come un complicato intreccio di presenze originali, sostituzioni, aggiunte successive, cronologicamente concentrati dagli inizi dell’Ottocento al 1824, quando il Canepa, con il suo ultimo intervento, sembra concludere la lunga stagione dei ripristini e aggiornamenti, forse dovuta alla necessità di adattare la struttura alla nuova parrocchiale dell’Assunta e dei Santi Pietro e Paolo, realizzata e aperta al culto a cavallo tra i due secoli. È evidente che i nodi da sciogliere siano ancora molti e non circoscritti all’apparato e al suo travagliato mutare, ma estesi alle ragioni sottese e alle personalità artistiche che hanno contribuito a ciò. Il percorso di conoscenza dell’apparato delle Quarantore è stato avviato e la sua storia, in parte, è ancora da scrivere.

1. Per un inquadramento generale sui *cartelami* del Ponente ligure vedi: Boggero 2007, pp. 180-183; Boggero, Righetti 2009, pp. 173-176; De Moro 1982; Sista 2000, pp. 32-38; Sista 2004, p. 93; Sista 2007, pp. 184-186; Sista 2009, pp. 169-172.
2. APC, *Libro dei Conti della Venerabile Compagnia e Consiglio del Corpus Domini*, c. 82: “Lire due e soldi 14:5 elemosina datta a reverendi Padri Francescani per aver imprestato S. Sepolcro”.
3. *Ivi*, c. 86r.
4. *Ivi*, c. 47r: “In Lire ventisei e sol(di) 10, cioè £ 26 in M.ro Stefano Palmaro di S. Remo - Pittore per fattura d’un Sepolcro, e di (soldi) dieci giornata d’esso Massaro per essersi portato in S. Remo per aggiustare con detto pittore; soldi sedici per giornata d’esso Massaro in S. Remo, (per) porto d’esso (Sepolcro) in questo luogo; [...] in £ 2:6:8 giornata di Massaro per far i *tellari* a cartoni del Sepolcro”.
5. *Ivi*, c. 52r.
6. *Ivi*, c. 93r.
7. APC, *Libro delle Elemosine della Cappella delle Anime Purganti* (1784), c. 4r.
8. APC, *Libro dei Conti della Venerabile Compagnia e Consiglio del Corpus Domini*, spese relative agli anni 1791-1792, c. 118r.
9. La ricostruzione grafica è stata realizzata con l’ausilio dell’architetto Claudia Novaro, che ringrazio.
10. APC, *Libro delle Elemosine della Cappella delle Anime Purganti* (1784), febbraio 1801, c. 22r.
11. *Ivi*, febbraio-marzo 1802, c.23r: “per dieci oglieti di ferro, e due ferreti posti alli laterali aggiunti alle porte dell’altare, e quelli alla nuvola, e Purgatorio per sostenimento delli braccialetti a m.ro Paolo Pevona”.
12. *Ibidem*: “per pitturare, o dipingere, sulla tavola le due statue, o immagini della Fede e della Speranza, essendo guaste le vecchie di cartone”.
13. APC, *Libro delle Elemosine della Cappella delle Anime Purganti*, c. 36r, anno 1811.
14. APC, *Libro dei Conti della Venerabile Compagnia e Consiglio del Corpus Domini*, spese relative agli anni 1791-1792, c. 118r.
15. *Ivi*, c. 129r (1800) e c. 132r (1802-1803).

Abstract

L’étude du “*cartelame*” des « Ames du Purgatoire » de Ceriana illustre le difficile parcours portant à la connaissance d’un décor éphémère qui n’a pas traversé les siècles intact ; c’est l’histoire de sa mutation confuse, confirmée par les documents d’archives qui ne cachent pas les changements subis par ce décor du XVIII° siècle destiné au triduum des Quarante Heures. Reconstituer l’histoire du “*cartelame*”, en interprétant les notes manuscrites et en comparant les témoignages de ceux qui virent cette œuvre, a permis non seulement de redonner forme à un rite qui n’est plus pratiqué depuis longtemps ainsi qu’à la structure scénographique créée pour la mettre en valeur, mais également de poser les bases pour une histoire des décors éphémères traditionnellement conçus pour accompagner les rites de la Semaine Sainte à Ceriana.

CARTELAMI NELLA RIVIERA DI LEVANTE: IL CASO DI SAN GEROLAMO DELLA CERVARA, DI SANTA MARGHERITA LIGURE E DEI PITTORI ROSSI *Angela Acordon*

Anche a scorrere rapidamente il corposo regesto pubblicato in questo volume appare evidente come, rispetto al Ponente Ligure e alla città di Genova, l'area levantina accusi una scarsa presenza di testimonianze artistiche riconducibili al genere dei cartelami. Costruiti con materiali spesso fragili e perciò più facilmente deteriorabili, sia per il loro carattere effimero, che talvolta, terminatone l'uso, portava persino alla loro distruzione, sia per il continuo spostamento e maneggiamento al quale erano sottoposti, questo tipo di beni culturali sembra aver riscosso minore fortuna nella Riviera di Levante giacché anche i ritrovamenti documentari, e non solo dunque le opere realizzate, risultano assai rari.

In questo quadro assume particolare interesse il "caso" dell'abbazia di San Gerolamo della Cervara e dell'oratorio di Sant'Erasmo dell'attigua Santa Margherita Ligure, cittadina così propensa a trasformare in festeggiamenti le ricorrenze sacre da meritarsi rimproveri ecclesiastici altolocati¹.

Il 13 gennaio del 1661, come riferisce Attilio Regolo Scarsella negli *Annali* di Santa Margherita, il Monastero della Cervara acquista "un sepulcro cioè varie figure dipinte sopra quattro cartoni e tre tele, dal pittore Domenico Piola q. Paulo Battista q. Gerolamo in not. Giuliano De Ferrari"². Le quattro sagome raffiguravano la Madonna assieme a una delle tre Marie, la terza Maria, un soldato e un altro soldato. Le tre tele, che costituivano di certo gli sfondi della "sacra rappresentazione", riproducevano le tre croci del Calvario e, ri-

spettivamente, le città di Betlemme e di Gerusalemme. A questo primo gruppo l'estensore degli *Annali* aggiunge altri due cartoni, a suo dire stilisticamente non riferibili allo stesso autore, e raffiguranti Cristo morto mentre viene calato dalla Croce e la Deposizione nel Sepolcro³. Le ultime due opere citate, come detto ritenute da Scarsella di diversa grafia, erano forse più antiche oppure facevano parte di un ampliamento del Sepolcro voluto nel 1762 dai frati della Cervara, i quali ordinarono ai pittori Tommaso e Gio Batta Rossi, figli di Nicolò, che nella stessa circostanza "hanno accomodato le tre tele dello stesso sepolcro", "alcune figure del sepolcro"⁴. La commissione a Tommaso e Gio Batta Rossi deriva dal fatto che i due pittori erano già noti ai frati in quanto, su incarico dell'abate Federici, avevano dipinto, assieme al padre Nicolò di Sestri Ponente, la chiesa (settembre 1757-aprile del 1758) e la sagrestia di San Gerolamo della Cervara (1758)⁵.

Alla notizia documentaria, di grande interesse per la conferma del coinvolgimento di un pittore di rilevante importanza come Domenico Piola in questo genere di pittura/scultura di carattere effimero e più funzionale al culto rispetto alla certo più appagante commissione di una pala d'altare⁶, non ha per il momento fatto riscontro il ritrovamento delle opere, ma nell'oratorio di Sant'Erasmo di Santa Margherita Ligure, a conferma di una particolare fortuna dell'utilizzo di sagome dipinte nella cittadina, si conservano, e vengono tuttora usati

per le celebrazioni pre-pasquali delle Quarantore, alcune interessanti immagini appartenenti a un Sepolcro meno antico, presumibilmente databile nella prima metà del XIX secolo. Le rappresentazioni pervenuteci, di buona ma discontinua qualità, ritraggono *San Giovanni Battista* (fig. 1) e la *Madonna* (fig. 2), ad evidenza della stessa mano, un *Soldato* con la lancia sulla destra e lo scudo sul braccio sinistro e un altro *Soldato* della stessa grafia pittorica, ma con la posizione delle braccia, della lancia e dello scudo esattamente invertita, chiara testimonianza della volontà di una simmetria compositiva del sepolcro complessivo originario, una notevole interpretazione di *Maria Maddalena* (fig. 3), dall'estremo profilo perduto e dalle cromie ricercate ed accese da un lume che ambienta la "ripresa" sul far del crepuscolo, come per il *Soldato seduto* (fig. 4), colto mentre sembra meditare, dubbioso e pentito, su quanto accaduto, oggetto dell'ultimo cartelame e che pare eseguito dallo stesso maestro della Maddalena.

Pur non potendo escludere che appartenessero ad un'unica "scena", i cartoni sopravvissuti componevano probabilmente due momenti della morte di Cristo: quello della Crocifissione, nel quale erano attori la *Madonna*, *San Giovanni*, *Maria Maddalena* e una perduta *silhouette* con la Crocifissione (a meno che non si usasse per tale scopo l'antico crocifisso ligneo) e quello del Cristo nel sepolcro, cartelame mancante ai fianchi del quale dovevano collocarsi i due *Soldati* stanti (figg. 5-6), sulla sinistra quello con lo scudo nel braccio destro, dall'altra parte quello con lo scudo

appoggiato a terra. La figura del *Soldato* per vaso dal dubbio, invece, poteva all'occorrenza essere usata in entrambe le scene. L'apparato è completato da un grande telo di-

pinto raffigurante l'*Ultima Cena*, probabile inizio del percorso della grande "Sacra Rappresentazione", databile verso la fine del XIX secolo (fig. 7).



1. Pittore ligure, *San Giovanni Evangelista*, sec. XIX, Santa Margherita Ligure (Genova), oratorio di Sant'Erasmo.



2. Pittore ligure, *Vergine Maria*, sec. XIX, Santa Margherita Ligure (Genova), oratorio di Sant'Erasmo.



3. Pittore ligure, *Santa Maria Maddalena*, sec. XIX, Santa Margherita Ligure (Genova), oratorio di Sant'Erasmo.



4. Pittore ligure, *Soldato seduto*, sec. XIX, Santa Margherita Ligure (Genova), oratorio di Sant'Erasmo.



5. Pittore ligure, *Soldato*, sec. XIX, Santa Margherita Ligure (Genova), oratorio di Sant'Erasmo.



6. Pittore ligure, *Soldato*, sec. XIX, Santa Margherita Ligure (Genova), oratorio di Sant'Erasmo.

Una notazione sulla sagoma raffigurante *Maria Maddalena*: il retro, grazie alla presenza in controparte della traccia del disegno “preparatorio”, oltre che delle tavolette lignee che fungono da sostegno al cartone, nel tempo troppo cedevole per autosostenersi, è di grande utilità per comprendere la procedura inventiva e costruttiva di questi manufatti (fig. 8).

Le notizie documentarie settecentesche riportate da Attilio Regolo Scarsella aprono un interessante spiraglio di ricerca attorno al pittore Nicolò Rossi di Sestri Ponente e ai suoi due figli Tommaso e Giovanni Battista, fino ad oggi noti soprattutto come quadraturisti collaboratori di Giovanni David e Giovanni Agostino Ratti. Il fatto che essi siano stati anche autori di sagome dipinte e che siano stati chiamati ad eseguirne anche a Santa Margherita Ligure, geograficamente “lontano” dal loro ambito lavorativo, induce infatti a pensare che essi potessero essere specializzati anche in questo genere di apparati effimeri, per la cui realizzazione era certamente vantaggioso essere abili nella prospettiva. Un lampo d'intuizione ha fatto così balenare nella mente di Massimo Bartoletti (comunicazione orale) l'idea che uno o tutti e tre i pittori Rossi (Nicolà, Tommaso e Giovanni Battista) possano aver preso parte alla messa in scena degli apparati fatti approntare nell'agosto del 1768 dai Padri Scolopi di Savona in occasione della festa per la canonizzazione del loro Santo fondatore Giuseppe Calasanzio⁷. Nel 1764 i Padri Scolopi avevano infatti affidato la decorazione pittorica della loro chiesa, intitolata a San Filippo Neri e oggi distrutta, a Giovanni Agostino Ratti e “per il Prospettico sono stati serviti dal Sig. re Nicolò Rossi di Voltri nel suo

mestiere eccellente”⁸. Contenti del lavoro di Nicola, un po' meno di quello di un suo figlio e di un suo nipote che lo avevano aiutato, i frati approfittarono delle feste per la celebra-

zione della Santificazione del loro fondatore Giuseppe Calasanzio, per far “riddipingere la volta della chiesa”, maldestramente ornata nel 1764 da un tal Prete di Carcare, “da un fi-

glio del detto Sig. re Nicola Rossi che si pretende fattosi buono in Roma”, al quale avevano affidato anche i dipinti dei quattro Evangelisti, situati ne' quattro angoli della chiesa⁹.



7. Pittore ligure, *Ultima Cena*, fine del sec. XIX, Santa Margherita Ligure (Genova), oratorio di Sant'Erasmo.

Due di queste ampie tele, raffiguranti *San Giovanni Evangelista* e *San Luca*, si conservano ancora nella Camera da letto del Palazzo Vescovile di Savona¹⁰. Domenico Gardone, che indica Voltri (non Sestri Ponente) come origine del Rossi, non specifica il nome di



8. Santa Maria Maddalena, retro.

battesimo dell'autore delle tele sopracitate, ma lo dice influenzato, come in effetti esse sembrano testimoniare, dalla cultura romana, a seguito di un soggiorno nell'Urbe, ma certo anche attraverso la mediazione di Giovanni Agostino Ratti, al cui fianco i Rossi lavorarono come detto nella chiesa degli Scolopi di Savona, e di Giovanni David, i cui affreschi Nicola supportò con le proprie quadrature prospettiche sia nella perduta chiesa di Santa Maria del Rifugio a Genova (1778-1780), dove riscosse l'elogio di Federigo Alizeri perché "gaio nelle tinte, e così felice ne' partiti"¹¹, sia nella chiesa di Santa Maria della Concordia ad Albissola Marina: qui nel 1783 eseguì assieme ai figli le quadrature del presbiterio attorno ai due grandi quadri di Giovanni David raffiguranti *Adorazione dei Magi* e *Presentazione al Tempio*¹².

Difficile stabilire se e quale legame esistesse fra Nicola Rossi di Sestri Ponente e l'ingegnere e pittore genovese che il 28 febbraio 1816, ritornato dalla Toscana, comunicò che il giorno successivo avrebbe aperto a Genova "una scuola particolare di Disegno, Figura, Architettura civile, Ornato, Geometria, prospettiva, aritmetica e bel carattere, travagli in scagliola, oltre diversi altri lavori, sperando in breve tempo di far vedere de' grandi progressi"¹³ e che il 22 marzo del 1819, "essendo passata agli eterni riposi in Trieste la sig.ra Maria Brigida Borea Sartorio", eresse su commissione dei suoi familiari "un magnifico catafalco" nella chiesa di San Siro a Sanremo¹⁴. Attività che dovettero portare Nicola Rossi a una tale fama da conquistarsi la prestigiosa commissione del grande apparato, composto da statue raffiguranti la Religione, la Prudenza, la Giustizia, la Fortezza e il ritratto "in tutto rilievo del

sovrano", organizzato nella cattedrale di Ventimiglia in occasione dell'ufficio funebre in memoria di Vittorio Emanuele I¹⁵. A tale data, infatti, Nicolò Rossi, qualificato come "abate", era "già conosciuto per i suoi talenti architettonici ed iconologici".

Nella convinzione che il prosieguo degli studi porterà ad ampliare il numero degli artisti, anche di maggior fortuna e fama, che non disdegnarono la partecipazione all'esecuzione di opere effimere almeno per funzione assimilabili ai cartelami di soggetto sacro e profano, credo utile indicare come sotto il cognome Rossi debbano annoverarsi altri due pittori, attivi in periodi diversi e ben difficilmente appartenenti allo stesso ceppo familiare o a quelli fin qui indicati. Trattasi del reverendo Angiolo Benedetto Rossi di Montoggio, che anteriormente al 1775 eseguì per la SS. Annunziata del Vastato una figura della Concezione con alcuni putti che serve per il maggior altare nel tempo della novena¹⁶ e di un "capostipite" genovese delle sagome dipinte, ossia quel Francesco Rossi, figlio di Gio Stefano¹⁷, che fuori dalla distrutta cappella che si trovava su piazza del Gesù, dove "allo scoperto erano drizzate tre croci di legno", addattò sopra l'istesse certe lastre di rame sopra delle quali colori con assai bella maniera un Cristo per la croce di mezzo, e i ladroni per le altre due. Ma il tutto, per occasione della nuova strada, è stato tolto via"¹⁸. Una notizia, quest'ultima, dalla quale sembra di poter dedurre un carattere tutt'altro che temporaneo e fugace, bensì una volontà di durata che, pur nei ben più fragili materiali utilizzati, in qualche maniera ricorda i numerosi *Calvaires* delle *enclos parrossiaux* della Bretagna francese.

1. Scarsella 1913.
2. *Ibidem*, p. 149.
3. *Ibidem*.
4. *Ibidem*, p. 43.
5. *Ibidem*, p. 38.
6. Sull'attività di esecutore di sepolcri da parte di Domenico Piola e di suo cognato Stefano Camogli, cfr. Gavazza 1988, p. 178, con bibliografia precedente.
7. Gardone 1999, p. 70.
8. *Ibidem*, p. 69.
9. *Ibidem*, p. 70.
10. Rossi 1998, p. 41, schede nn. 53 e 55; Collu 2001, p. 326.
11. Alizeri 1864, I, p. 159; Botta 2000, p. 425.
12. Comunicazione orale di Massimo Bartoletti.
13. In "Gazzetta di Genova" n. 17, 1816.
14. In "Gazzetta di Genova" n. 19, 1819.
15. In "Gazzetta di Genova" supplemento al n. 10, 1824.
16. Ratti, ms., 1762, pp. 211-212.
17. Su Gio Stefano Rossi, cfr. Acordon 2003, pp. 14-15.
18. Soprani 1674, pp. 80-81.

Abstract

Si les *cartelami* peints à des moments différents entre le XVII^e et XVIII^e siècle pour le monastère de la Cervara par Domenico Piola et par les frères Tommaso et Giovanni Battista Rossi ont été perdus, certaines silhouettes peintes au XIX^e siècle sont encore conservées dans l'oratoire de Sant'Erasmo à Santa Margherita Ligure. La boutique des Rossi à travailler, dès le siècle précédent à la réalisation de décors éphémères. Parmi lesquels nous signalons ceux commandés au père de Tommaso et Giovanni Battista, Nicola, par les Scolopi de Savona à l'occasion de la fête pour la canonisation de Rossi Giuseppe Calasanzio.

DECORI E APPARATI PIEMONTESE

Alessia Legat

1. Diocesi di Novara

Sacro Monte di Varallo - Scala Santa

In area piemontese, il primo grande apparato conosciuto della Settimana Santa è la Scala Santa ambientata nella Cappella n. 32 del Sacro Monte di Varallo (*Gesù sale la scala del Pretorio*) che ripropone la memoria della Scala del Pretorio di Gerusalemme, trasferita, secondo la tradizione, presso la basilica di San Giovanni in Laterano a Roma. Il diffondersi della relativa devozione in altre città, non solo italiane, si manifestò anche a Varallo dove si volle realizzare, tra il 1608 e il 1627, la fedele riproduzione della reliquia romana, in pietra e laterizio, annettendola in modo permanente al Palazzo di Pilato della Cappella n. 32³.

Romagnano Sesia e la Sacra Rappresentazione - Ricostruzione della Scala Santa

A Romagnano Sesia si rivive invece la Passione di Gesù Cristo attraverso una sacra rappresentazione realmente “corale”, nella quale si verifica un fenomeno di intensa partecipazione di tutte le famiglie del paese. Era il 17 aprile 1729, giorno di Pasqua, quando venne istituita la Congregazione del Santo Entero⁴, sotto lo stendardo della Addolorata, col compito di organizzare per il Venerdì Santo una rievocazione della Passione, riallacciandosi a una tradizione locale già praticata in chiesa nel Medioevo, della quale resta solo una memoria orale. È stata la dominazione spagnola a tramandare in quest’area, nel Settecento, il rito dell’Entero curato, per tra-

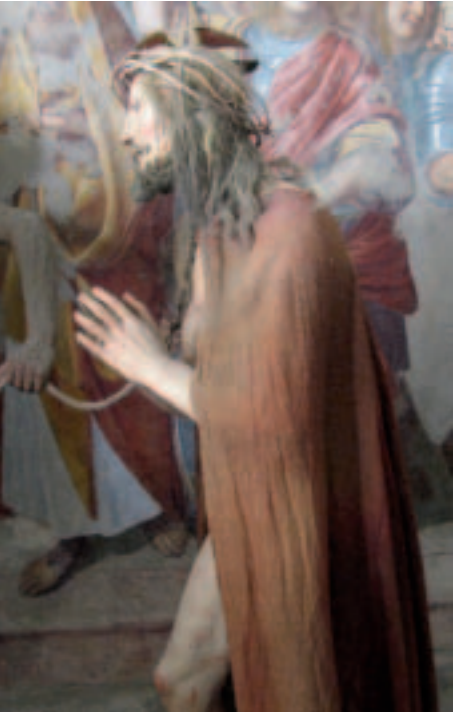
dizione, dalle Confraternite durante i quali si intonavano arie funebri e il *Miserere*. Nel Settecento e nel secolo seguente la processione serale prevedeva il passaggio per le vie del paese, illuminate da “trasparenti” con scene

della Passione e si concludeva con la bandiera nera trascinata, cioè il labaro simbolo della Confraternita del Santo Entero⁶. In un rotolo della Processione dell’Entierro a Canobio del secolo XVIII si può rilevare l’ordine



1. Fratelli D’Enrico, *Scala Santa*, sec. XVII, Sacro Monte, Varallo Sesia (Vercelli).

processionale (che potrebbe essere stato adottato anche nel Venerdì Santo romagnanese): militari con tamburi, corni e vari strumenti, religiosi, confraternite, donne e uomini con ceri, bambini vestiti da angeli, personaggi della Passione, il simulacro del *Cristo morto* e quello dell’*Addolorata*⁷. Successivamente si unirono anche dei quadri drammatici mimati, in particolare quello del “gioco della veste di Gesù”, al quale partecipavano due Giudei⁸. Per que-



2. Scultore piemontese, Cappella 32 - *Gesù sale la scala del Pretorio*, sec. XVI/XVII, Sacro Monte, Varallo Sesia (Vercelli).

sta scena veniva utilizzata una Scala Santa, che nel 1926 venne collocata per l’ultima volta nel Presbiterio della chiesa parrocchiale di San Silvano, e che voleva ricordare gli scalini calcati da Gesù verso il Tribunale di Pilato. La gradinata conduceva ad un grande palco su cui erano collocate le sagome di armigeri a grandezza naturale e i simulacri della *Vergine Addolorata* e del *Cristo Morto* coperto da un velo. Oggi, dopo alcune varianti succedutesi nel tempo¹⁰, la Sacra Rappresentazione prende avvio la sera del Giovedì Santo con i primi quadri della Passione, proseguendo il Venerdì all’alba quando traccola e tamburi svegliano il paese e con due processioni: il trasporto del “letto del Cristo morto” e “il simulacro della Vergine Addolorata”¹¹. Il Sabato è infine dedicato alla conclusione dei quadri giungendo alla Resurrezione, facendo della Sacra Rappresentazione di Romagnano un *unicum* italiano.

San Pietro al Rosario a Novara - Il rito del Venerdì Santo, ricostruzione

L’ordine dei Domenicani, in padronato dal 1500 della chiesa di San Pietro al Rosario, venendo soppresso nel 1808, fu sostituito dalla Compagnia del Sacro Monte di Pietà nello svolgimento dei riti inerenti il tema della morte¹², il più importante dei quali era la Rappresentazione pubblica del Venerdì Santo¹³. La Compagnia, oltre al restauro della chiesa, sostituì anche gli arredi per la fastosa funzione del Venerdì Santo che si allestiva in chiesa e sulla piazza antistante e che prevedeva lo svolgimento di una processione serale con vessilli, croci e sfilando con oggetti simbolici della Passione di Cristo e l’urna

con il Santissimo Sacramento. Tutto si svolgeva in un’atmosfera di grande intensità emotiva¹⁴ accresciuta da un imponente apparato scenico¹⁵. Nel 1824 venne chiamato Alessandro Sanquirico¹⁶ per allestire una nuova scenografia “facciata o proscenio con basamento, laterali, cornicione e frontespizio ... sei fianchi interni osieno quinte ... tre teloni, l’uno di sfondo e gli altri due di laterali ... dodici figure analoghe ... urna sepolcrale ... altro scenario della Passione...”¹⁷. Dal 1847 però l’arredo esterno venne considerato inadeguato rispetto alla scenografia interna e agli addobbi processionali. Così dal 1852, l’architetto novarese Paolo Rivolta¹⁸ progettò un peristilio in stile egizio romano da costruirsi in legno e intelaiature a olio da erigersi ogni anno¹⁹ conferendo alla funzione del Venerdì Santo una nuova caratterizzazione in senso più teatrale e melodrammatico²⁰.

Altre tradizioni novaresi

Borgosesia: Fastentuch ed Ecce Homo²¹

Il *Fastentuch*, arrotolato in una cassapanca dell’oratorio di Sant’Antonio in Borgosesia, è un telo Quaresimale di 7 x 9,25 metri che il Venerdì Santo viene dispiegato e innalzato nell’abside. In questo “Drappo di Digiuno” vi sono raffigurate scene della Passione di Cristo: in alto *Crocifissione* affiancata da due fasce verticali con l’*Arma Christi* (scudo, lanterna, mani che lo schiaffeggiano, gallo che canta, sacchetto di monete, corona di spine, chiodi, colonna, croce, flagello, martello, tenaglia, lancia, asta con spugna); in basso *Deposizione dalla Croce* e *Compianto sul Cristo morto*. Vi è un ricco bordo

dipinto a monocromo con elementi decorativi risalenti a modelli tardo cinquecenteschi. In un'apertura al centro del lato inferiore si colloca oggi la statua della *Madonna dei Sette Dolori*, mentre in origine vi si esponeva il Sepolcro nel Giovedì Santo con il *Cristo deposto*, una statua tardo cinquecentesca con le braccia snodabili, opera attribuita a Giovanni d'Enrico. Risale al 1625²² e consiste di dodici teli di lino dipinti a tempera e cuciti a punto cavallo. Altri *Fastentuch* sono conservati nella Cattedrale di Gurk in Carinzia, a Friburgo e in Alto Adige (in Val Pusteria, in Val Gardena, presso il Museo di Ortisei). Questo di Borgosesia invece resta l'unico esemplare nella Diocesi



3. Giovanni D'Enrico, *Ecce Homo*, tardo sec. XVI, Borgosesia (Novara), oratorio del SS. Sacramento.



4. Pittore piemontese, *Fastentuch*, 1625, Borgosesia (Novara), oratorio del SS. Sacramento.

di Novara, e forse dell'intera area padana. In origine veniva appeso davanti all'altar maggiore o sotto l'arco trionfale, durante la Quaresima (dal Mercoledì delle Ceneri al Mercoledì Santo), nella chiesa maggiore di Borgosesia²³. Dopo i restauri negli anni '90, a cura delle Suore Benedettine dell'Isola di San Giulio a Orta, è stato spostato nell'oratorio appartenente alla stessa Confraternita del Santissimo Sacramento che l'aveva commissionato nel Seicento, e potrebbe essere opera di artisti attivi al Sacro Monte di Varallo²⁴. Un altro apparato legato alla tradizione di Borgosesia è un Tabernacolo per l'Eucaristia che veniva posto sopra l'urna del Cristo morto durante la processione. Il ciborio, in legno dorato a forma cilindrica e sormontato da pellicano, presenta una portina parata da velo effigiato con il volto del Cristo; viene utilizzato solo al Giovedì Santo ed è attribuito alla bottega dei fratelli Torelli di Serravalle Sesia (1753)²⁵.

2. Diocesi di Asti

Castagnole Monferrato - Le 18 ore della Passione e i Manigoldi

A Castagnole Monferrato si conserva un importante apparato della Settimana Santa: i cartoni dei Battuti, o Manigoldi, che appartengono alla chiesa della Santissima Annunziata, oggi in comodato al Comune, e che sono stati utilizzati sino al 1957²⁶. I *Battuti* e le figure della *Maddalena*, *San Giovanni* e della *Madre* sono disegnati su fogli incollati su cartone, dipinti con tempera e ombreggiature in gessetto, ma risentono delle cattive condizioni di conservazione che ne hanno causato danni evidenti. Secondo alcune testimonianze orali l'apparato in origine prevedeva al centro

dell'abside la grande Croce in legno appoggiata ai gradini dell'altare con ai lati i cartoni della *Maddalena*, di *San Giovanni* e della *Madre*. Da alcuni anni a Castagnole Monferrato e in altri sette Comuni²⁷ si svolgono le "Diciotto ore della Passione". Dalle 21.00 del Giovedì Santo alle 15.00 del Venerdì Santo, dall'arresto nell'Orto del Getsemani al processo sommario presso il Sinedrio, dall'atroce flagellazione e crocifissione di Gesù Cristo alla sua risurrezione, si svolgono diciotto ore di grande coinvolgimento emotivo. Il percorso a stazioni segue un Cristo/albero di tre metri scandito da azioni teatrali, momenti musicali



5. Pittore piemontese, *Battuto o Manigoldo*, sec. XIX/XX, Castagnole Monferrato (Asti), chiesa della SS. Annunziata.

e conversazioni con personalità della cultura, delle fede e della società civile.

3. Diocesi di Torino

La macchina della Passione a Rivoli

Nella chiesa di Santa Croce in Rivoli, nel corso del Settecento, i Confratelli nell'opera di abbellimento dell'oratorio decidono di acquistare anche una "macchina della Passione" che dal 1750 è ancora utilizzata nel Giovedì Santo durante la processione²⁸. "Una machina composta di piedestallo, tra statue e Croce il tutto di legno, una delle quali rappresentante Nostro Signore Gesù



6. Pittore piemontese, *Maddalena, Giovanni e la Madre*, sec. XIX/XX, Castagnole Monferrato (Asti), chiesa della SS. Annunziata.

Christo con la Croce in spalla, l'altra S. Veronica con il Sudario della faccia di Cristo in fogli di rame, e l'altra il S. Cireneo, con più quattro piramidi portanti dieci sette candelle caduno, il tutto ferrato, con n. 8 bastoni pur ferrati e due barre inservienti per il porto di detta machina”²⁹.

I “cartroni”

Nel culto del bello e del divino di questa chiesa, vennero acquistati nel 1753 dei “cartroni” dai Padri della Consolata di Torino. Questi rari apparati mobili sono formati da cartoni dipinti a carboncino, gessi colorati e tempera e posizionati su supporto ligneo intagliato³⁰ e vengono a



7. Artigiano piemontese, *Misteri della Passione*, sec. XIX (?), Rivoli (Torino), chiesa della Santa Croce.

comporre una scena dell’*Ultima cena* con due *Servitori*³¹. Nella Settimana Santa era anche utilizzata una statua settecentesca raffigurante il *Cristo Flagellato* appoggiato a una bassa colonna, che sicuramente rappresentava un momento centrale delle funzioni della Settimana Santa e probabilmente affiancato dai due



8. Pittore piemontese, *Ultima Cena*, 1753, Rivoli (Torino), chiesa della Santa Croce.

flagellatori e altri soldati dipinti (ora perduti, il cui espressionismo ricorda quello riscontrabile nei Sacri Monti. I cartoni, unitamente a quelli dell’*Orazione nell’orto* e della *Cena del Fariseo* (oggi perduti), sicuramente permettevano un’ampliata teatralità, una facilità di spostamento e di cambio di scena³².

Li *misterii della Passione*

Nei registri della Confraternita di Santa Croce sono citati “tutti li mystery della Passione di Nostro Signor Giesù cristo quali si portano la sera del Giovedì Santo in processione”. Sono una serie di oggetti, in legno e metallo ricoperti da cartapesta verniciata, che richiamano i vari episodi avvenuti durante la Passione. Alcuni di quelli conservati a Rivoli raffigurano i dadi con cui i soldati si giocarono le vesti di Cristo, la corda con cui gli furono legate le mani, la corona di spine della salita al Calvario, i chiodi con cui fu crocifisso, la scala con cui fu calato dalla croce, la mano che rappresenta l’incredulità di Tommaso ed il gallo che rimembra il rinnegamento di Pietro. Sono posti su singole aste di legno ed erano destinati a portatori singoli durante la processione della Settimana Santa e ancor più per raffigurare ed evocare il vero Mistero³³.

Oltre la Passione, l’Estasi di Santa Teresa a Cavallermaggiore

Una rara opera d’arte, che si conserva nella chiesa di Santa Teresa a Cavallermaggiore (Cuneo), merita di essere citata, pur non rientrando nella tipologia degli allestimenti per la Settimana Santa. Nell’edificio, edificato nel XVIII secolo a cura dell’architetto Benedetto Alfieri, si conserva un’enorme tela (altezza m 15 x 7) che, retta da una complessa impalcatura lignea, chiude la zona absidale costituendo una degna cornice scenografica alla nicchia con l’Estasi di Santa Teresa. L’apparato, ideato anch’esso dall’Alfieri, è opera di bottega costituita da pannelli dipinti e poi ricomposti nell’abside, a costituire un grandioso apparato scenico di intensa rappresentazione emotiva.



9. Benedetto Alfieri (attrib.), *Estasi di Santa Teresa*, sec. XVIII, Cavallermaggiore (Cuneo), chiesa di Santa Teresa.

4. Diocesi di Ivrea

Gesù che distribuisce l'Ostia consacrata agli apostoli

Nella chiesa di Santa Croce a Ivrea è conservata una parte di apparato, dipinto su tela applicata su tavola sagomata (altezza m 2 x 2,50), raffigurante *Gesù che distri-*

buisce l'Ostia consacrata agli apostoli. Testimonianze orali³⁴ riportano che l'opera veniva appesa, con due ganci laterali, a coronamento del portone della chiesa nel giorno di Pentecoste, pratica non più seguita a causa delle cattive condizioni di conservazione del dipinto. La sua realizzazione viene assegnata a Luca Rossetti

da Orta, che si occupò degli affreschi di tutta la chiesa tra il 1753 e il 1761, grazie ad alcuni raffronti stilistici con le figure presenti sulle pareti.



10. Benedetto Alfieri (attrib.), *Estasi di Santa Teresa*, sec. XVIII, Cavallermaggiore (Cuneo), chiesa di Santa Teresa, retro, particolare.



11. Luca Rossetti da Orta (attrib.), *Gesù che distribuisce l'Ostia consacrata agli apostoli*, metà sec. XVIII, Ivrea (Torino), chiesa di Santa Croce.

1. De Filippis, Mattioli Carcano 2001, p. IX.
2. Quercioli 2005, pp. 13-22.
3. *Il Sacro Monte di Varallo...*, 2004, p. 44.
4. Romagnano era parte del Ducato di Milano e quindi soggetto alla dominazione spagnola: Santo Entero dunque significa Santo Sepolcro.
5. Oggi questo rito avviene ancora a Mendrisio in Svizzera. Cfr. *Il Venerdì Santo...*, 1989, p. 4.
6. Alcuni documenti riportano questi dati e risalgono all'Ottocento. Cfr. Brugo 2003, p. 18.
7. *Ivi*, p. 15.
8. Indossavano, e ancora oggi indossano, corazze ed elmi secenteschi provenienti dall'armeria del conte Carlo Torrielli che fu il primo Governatore del Venerdì Santo. La figura del Governatore ha la giurisdizione durante l'intera giornata del Venerdì Santo e superiore perfino alle autorità locali. Sarà anche il priore della Congregazione del Santo Entero per tutto l'anno. Cfr. Romagnano Sesia, 1989, pp. 6-7.
9. Sul fondale era riportato un versetto d'Isaia "Propter scelus populi mei percossi eum".
10. Brugo 2003, pp. 24-26.
11. Sfilano il clero, le bambine recanti i simboli della Passione, i personaggi della Rappresentazione, il Governatore, con predecessore e successore, le confraternite del Santo Entero e dell'Addolorata, il popolo, mentre i due Giudei conducono Gesù incatenato. Cfr. Brugo 2003, p. 31.
12. Piasentà 1991, p. 237.
13. *Ibidem*.
14. *Cart. 77*, 1851.
15. Varie intelaiature erano state acquistate dal Teatro alla Scala di Milano.
16. Importante scenografo ufficiale della città e dei teatri di Milano.
17. *Cart. 78*.
18. Insieme ai pittori Dago e Bazzi e il drammaturgo Camoletti. Questi personaggi operavano intorno al progetto del Teatro Sociale.
19. *Cart. 71*, 1852.
20. Piasentà 1991, pp. 238-239.
21. Questi due apparati sono stati presentati nel programma di PassioNovara 2006. www.passionovara.it.

22. Data riportata in rosso nel riquadro superiore sinistro, in basso al centro. S'inserisce nel clima culturale del tardo manierismo controriformistico.
23. Si voleva velare il presbiterio della parrocchiale ed evidenziarne il tempo di penitenza e digiuno.
24. Melchiorre d'Enrico di Alagna o forse Cristoforo Martinolio detto il Rocca. Cfr. *S. Antonio Abate...*, 1997, pp. 90-139.
25. *Ibidem*.
26. Testimoniaza del parroco di Castagnole Monferrato.
27. I comuni, in provincia di Asti e Torino, che partecipano alla rappresentazione collettiva sono: Casalborgone, Castagnole Monferrato, Cava gnolo, Chivasso, Cocconato, Cunico, Monteu da Po, Montiglio Monferrato.
28. Viene acquistata con 400 lire. Risale alla fine '600, autore sconosciuto. *Culto divino*, 48-49, 57; APSMS, S. Croce 1; APSMS, S. Croce 58, f. 84.
29. *Culto divino*, 49.
30. APSMS, S. Croce 58, f. 93.
31. *Ultima cena* 144 x 117,5 cm; *Servitori* 100 x 60 cm.
32. *Culto divino*, 94-95.
33. *Culto divino*, 96.
34. Berattino Guglielmo e Fornero Massimiliano.

Abstract

« Décors et installations Piémontais » présente quelques témoignages populaires, se référant en particulier à la liturgie de la Semaine Sainte. Dans le diocèse de Novara se trouve la *Scala Sancta* fixe de Varallo Sesia, mais également des installations mobiles à Romagnano Sesia où est surtout mise en valeur la Représentation Sacrée, aujourd'hui connue dans toute l'Europe. Borgosesia offre des installations du XVII^e siècle tels le *Fastentuch* et l'*Ecce Homo*. Dans les autres diocèses, se trouvent des « *Manigoldi* » qui décrivent les 18 Heures de la Passion. Et puis encore, d'autres curieuses œuvres ou scènes populaires rappellent l'extase de Sainte Thérèse, dans l'église désacralisée de Cavallermaggiore ou présentent Jésus qui distribue l'Ostie consacrée aux Apôtres, à Ivrea. Très nombreux sont les cartons, toiles et objets à usage théâtral, populaire, accessoire ; chaque symbole exprime le culte du divin, qui comme mystère devient également le culte de la Passion et, pourquoi pas, de la Beauté. L'histoire se révèle à nous à travers toutes ses traditions, révélant les souvenirs, l'âme des personnes, le bruit ou le silence de la liturgie et nous accompagne dans les temps présents pour faire revivre le mystère du Sacré.

DI ALCUNI APPARATI EFFIMERI IN TERRA CUNEESE

Alfonso Sista

Le ricerche sul fenomeno degli apparati effimeri di carattere religioso hanno portato anche nel territorio cuneese l'indagine relativa all'esistenza di "macchine scenografiche", con una serie di scoperte inaspettate che meritano di essere, sia pure sommariamente, illustrate. Uno dei più straordinari e conosciuti apparati italiani si conserva a Mondovì nella chiesa dei Gesuiti (o della Missione), dove un complesso allestimento di carattere spiccatamente teatrale celebra la beatificazione di San Francesco Saverio con una messa in scena di grande suggestione emotiva, secondo i canoni del *Theatrum Sacrum* proprio dell'Ordine¹. L'altare, una grandiosa struttura di tela dipinta e apparati di sostegno, si presenta come una vera e propria successione di quinte all'interno delle quali è evocata la *Gloria del Santo* la cui effigie, in rame sagomato e dipinto, ascendeva al cielo in una fantasmagoria di luci, colori e suoni di grande suggestione. La straordinaria invenzione assegna alla macchina la funzione di anello di congiunzione tra l'architettura di carattere tridimensionale dell'edificio (quindi della dimensione terrena) e quella dipinta e illusiva della gloria celeste della volta. È in questo "Paradiso" che si raggiunge il culmine e la ragione di una rappresentazione teatrale che mira ad instaurare un rapporto globale con i credenti, tutto basato sull'uso persuasivo delle immagini, dove verità e illusione si fondono in uno spazio che obbliga ad oltrepassare

le i confini della percezione immediata, per comprendere ciò che l'occhio non ha compreso, o ha frainteso. Nell'oratorio di Santa Croce a Boves si conservano alcune figure sagomate e dipinte a tempera su legno e su tela che vanno a comporre diversi episodi della *Passione di Cristo*. Le immagini, di dimensioni vicine al naturale e dipinte da Antonio Giordano, un pittore forse locale, tra gli anni 1860 e 1871, raffigurano temi diversi e lasciano intendere che la Confraternita tenesse ad allestire durante la Settimana Santa scene che mutavano a seconda del giorno, e che altre figure potrebbero essere andate perdute. Sono ancora in loco le sagome di *Giuda*, di un *Cristo piangente*, del *Cristo risorto*, della *Coronazione di spine* e di un uomo inginocchiato, opere di non eccelsa qualità formale, ma rilevanti dal punto di vista rituale.

Le sagome che invece si conservano nella chiesa di Santa Croce a Valdieri presentano un tema non propriamente quarismatico, ma piuttosto devozionale in senso stretto. Si tratta di due grandi figure, a olio su tela applicata su tavola, che raffigurano rispettivamente *San Martino*, titolare della parrocchia, e *San Lorenzo*: opere d'ambito piemontese del XVIII secolo, che probabilmente venivano esposte nel giorno della celebrazione della festa dei due santi.

Anche a Vernante, nel santuario della Madonna della Valle, esiste un grande apparato celebrativo con l'immagine sagomata, ad olio su tela applicata su tavola, della *Madonna Assunta*, dipinta da un pittore piemontese a cavallo tra Sette e Ottocento. L'immagine pone interrogativi sulla possibile commissione: probabilmente il



1. Antonio Giordano, *Giuda* (1861), Boves (Cuneo), oratorio di Santa Croce.

dipinto, per le sue dimensioni, era destinato a restare esposto nel santuario, svolgendo quasi una funzione di presidio, nel momento in cui la statua della Madonna veniva portata in processione. A Vernante nel 1723, ad attestare una continuità della tradizione, sono registrati acquisti di diverse figure di cartone dipinto per l'allestimento del Sepolcro della Settimana Santa (alcuni "hebrei", il Cristo in croce e i due ladroni)².

Ancora a Villafalletto, nell'oratorio della Misericordia, si trova un'iscrizione per il Mortorio del Venerdì Santo, forse parte di un catafalco per l'Ufficio dei Morti. Un'opera d'ambito piemontese della prima metà del XVIII secolo, probabilmente l'unica parte superstite di un apparato di maggiore complessità.

A Barge, nella cappella di Santa Maria della Stazione, si segnala invece una sagoma dipinta a olio su tavola, raffigurante una *Santa monaca* e risalente alla fine del XVII o all'inizio del XVIII secolo.

Altri indizi conducono a Dronero, nella cappella di San Rocco, dove si conservano le figure per la messa in scena della *Flagellazione*, di probabile esecuzione ottocentesca; un secondo apparato dello stesso tema sembra si conservi nella cappella di Santa Brigida.

Cuneo, per la posizione geografica e per il titolo di città ducale, si è trovata spesso sugli itinerari di trasferimento dei Savoia da Torino a Nizza, e quindi nella condizione di accogliere i duchi con manifestazioni



2. Antonio Giordano, *Sgherro inginocchiato* (1860-1870 ca.), Boves (Cuneo), oratorio di Santa Croce.



3. Antonio Giordano, *Coronazione di spine* (1860-1870 ca.), Boves (Cuneo), oratorio di Santa Croce.

di giubilo e apparati, descritti da cronisti dell'epoca in opere letterarie che ne hanno tramandato la memoria. Nel 1560, per l'ingresso di Emanuele Filiberto in città viene allestito un arco trionfale ornato di statue e quadri, epigrafi evocative di divinità mitologiche, allegorie di Virtù e una grandiosa scenografia di colonne sormontate da sculture; la progettazione e l'esecuzione della parte pittorica è stata attribuita al saviglianese Giovanni Angelo Dolce³. Il favore di cui godeva l'artista fece sì che nel 1585 gli viene affidato il compito di progettare e dipingere gli apparati per l'ingresso in Savigliano di Carlo Emanuele I e della sposa Caterina d'Austria. La qualità di tali lavori fu tale che il duca ne richiese al Dolce i disegni che furono tradotti in pittura insieme a Francesco Serponte, della cui collaborazione il Dolce si avvalse per l'apparato effimero della facciata del Sant'Agostino di Carmagnola, in occasione della visita di Ludovico Gonzaga⁴. Portatasi a Cuneo, la coppia ducale venne accolta da un altro arco di trionfo, opera del Dolce, composto di molti quadri e di una apprezzata prospettiva, che, una volta smantellato, sarà utilizzato per l'addobbo dell'altare maggiore di San Francesco⁵.

Nel secondo quarto del Seicento si hanno notizie di allestimenti di apparati effimeri curati dal pittore Alessandro Arbaudi per la confraternita dell'Assunta di Savigliano⁶. Nel 1668 invece l'entrata in Savigliano di Carlo Emanuele II e Maria Giovanna Battista di Nemours vede impegnato addirittura il grande architetto Giovanale Boetto per la progettazione degli apparati effi-

meri, anche mediante il reimpiego, dopo opportuni restauri e nuove decorazioni, del superbo arco trionfale allestito nel 1620 per l'ingresso di Vittorio Amedeo I e Cristina di Francia⁷. Nel 1714, infine, viene invece pagato Domenico Beltramelli per aver realizzato il disegno di quattro statue per l'arco trionfale eretto per il passaggio a Cuneo del re Vittorio Amedeo II e della regina Anna d'Orleans, forse ad emulazione dell'apparato allestito a Mondovì per la canonizzazione di Pio V, realizzato su disegno di Francesco Gallo e dipinto da Angelo Golzio. Della macchina costruita per il passaggio, sempre a Cuneo, del re di ritorno dal Regno di Sicilia, eseguita su disegno del Gallo con pitture di Giovanni Battista Pozzo, artista luganese, e arricchita da fuochi d'artificio, restano le descrizioni del Myranesio⁸.

1. La chiesa fu edificata dai Gesuiti a partire dal 1665 e decorata da Andrea Pozzo nel 1676. Passando, nel 1773, il complesso all'ordine della Missione i frati realizzeranno la nuova sagoma di San Vincenzo de' Paoli per glorificare il loro fondatore. Vedi Pfeiffer 2010, con bibliografia precedente.
2. Damiano 2003, p. 205.
3. Goria 2003, p. 36.
4. Bava 1998, p. 41.
5. Goria 2003, pp. 37-38.
6. Bava 1998, p. 49.
7. Spione 1998, p. 70.
8. Sartori 2003, p. 79.

Abstract

Au cours de recherches entreprises sur les « *cartelami* » dans différents lieux, on a eu la chance de découvrir certains décors provisoires de la zone de Cuneo dont on avait perdu le souvenir. Il s'agit d'une série de personnages destinés à de multiples représentations qui vont des Reposoirs de la Semaine Sainte, à des images évocatrices de Saints, des Représentations de la Vierge Marie, pour arriver au théâtre grandiose des Missions de Mondovì. On a également découvert une importante série de décors qui étaient dressés dans les villes des environs en l'honneur de l'entrée des Seigneurs de la maison de Savoie au cours de leur voyages vers Nice ou pour célébrer des événements marquants. L'étude de ces installations permet de mieux appréhender l'art de grands peintres tels qu'Andrea Pozzo à Mondovì, mais également de découvrir des artistes peu connus, ou de deuxième ordre, mais qui ont participé au développement du panorama artistique local, qui reste encore à définir. L'enquête sur le phénomène des « *cartelami* », bien loin d'être terminée, pourra connaître des développements inattendus, y compris dans son rapport avec les représentations théâtrales de la Passion dont la tradition est encore vivante dans certaines localités de cette région.

APPARATI EFFIMERI PER LE CHIESE TOSCANE IN ETÀ MODERNA

Dora Liscia Bemporad

Le sacre rappresentazioni, che si contano numerose nella regione (famosa è quella dell'*Ascensione* allestita da Brunelleschi nella chiesa del Carmine e quella dell'*An-nunciazione* nella chiesa di San Felice in Piazza per i partecipanti al Concilio di Firenze del 1439), hanno avuto a Firenze uno straordinario sviluppo¹. Si tratta in ogni caso di rappresentazioni in cui i personaggi erano attori o membri di Confraternite, i quali interpretavano la Passione di Cristo in tutta la sua crudezza. La ricostruzione del Calvario, che era la meta ultima delle processioni che si snodavano con canti e luminarie lungo le strade dei paesi, facevano parte di una scenografia che aveva lo scopo di coinvolgere i fedeli in prima persona. Emblematica è la manifestazione che dalla Domenica delle Palme terminava il giorno di Pasqua nel paese di Strettoia, vicino a Lucca. I partecipanti recitavano le varie fasi della narrazione spostandosi di chiesa in chiesa, fino al ritorno nella piazza.

Ovviamente queste manifestazioni non hanno niente a che vedere con le raffigurazioni pittoriche su sagome ritagliate, a meno che non siano andate perdute, ma le scenografie ottenevano il medesimo scopo di colpire coloro che si recavano a pregare al loro cospetto, creando un enorme impatto emotivo. Forse, proprio perché si trattava di apparati effimeri, potrebbe non essere rimasta traccia di quelli che venivano costruiti in tali occasioni, né ad oggi esiste un censimento o uno studio comparativo, come invece è stato fatto in altre regioni, per cono-

scerne il numero e valutarne la qualità.

In quest'ambito dobbiamo inserire la tradizione, comune anche al resto della Toscana fin dal Trecento, di eseguire Crocifissi sagomati che guidavano i cortei processionali. Non sappiamo se essi, nel corso dell'anno posti sugli altari delle cappelle, in corrispondenza della settimana di Passione fossero affiancati dai Dolenti e dalle Marie che componevano una sorta di Calvario. Il grande numero di bassorilievi con il *Compianto sul Cristo morto* eseguiti nella bottega dei Della Robbia sembrerebbe confermare questa ipotesi. L'uso può essere messo in rapporto con il moltiplicarsi delle Confraternite, tra i cui compiti vi era anche quello di alimentare la fede attraverso processioni e apparati, suscitando commozione e partecipazione collettiva². L'incremento di queste pratiche è testimoniato anche dal moltiplicarsi, nel corso del Trecento, di immagini ricavate da tavole dipinte. Fra le figure ritagliate dobbiamo citare il *Cristo in croce* di Jacopo del Casentino nella chiesa di Santa Lucia al Borghetto a Tavernelle Val di Pesa. Per questo motivo è stato supposto che i Crocifissi sagomati siano da porre in una fase di transizione tra i Crocifissi lignei e quelli dipinti³. Anche il gruppo con la *Madonna* e il *San Giovanni Evangelista*, eseguito da Giovanni di Paolo per l'oratorio della Compagnia dei Santi Giovannino, Gennaro e Bernardino da Siena nel 1450⁴, fu ritagliato da una tavola emulando il gruppo di mano di Lorenzo Monaco, artista molto prolifico in questo campo.

Uno dei primi Crocifissi sagomati nati in una forma compiuta, ora conservato nel Museo Diocesano di Cortona, è opera di Pietro Lorenzetti e riassume tutti i temi che si svilupperanno in particolare nella prima metà del Quattrocento. Si tratta di una sagoma ritagliata che si erge sul Calvario su cui spicca il teschio di Adamo. Non è particolarmente grande (h cm 125), il che induce a supporre che si tratti di una croce processionale. La datazione, secondo i numerosi critici che hanno trattato l'opera, è da collocare tra il 1325 e il 1329, con la precisazione che vi siano stati grossi apporti di collaboratori⁵. Le sagome ritagliate, dove Cristo spiccava isolato o accompagnato dai due Dolenti, andarono probabilmente a sostituire le croci dipinte o quelle lignee che, nelle stesse dimensioni, erano portate in processione oltre ad essere poste sugli altari.

La croce di Pietro Lorenzetti sarebbe, dunque, assai precoce: uno dei primi esempi di un genere che troverà la propria fortuna nella prima metà del secolo successivo, in particolare nella bottega di Lorenzo Monaco. Questi, al secolo Pietro di Giovanni, era nato a Siena ma si era formato a Firenze dove, nel 1391, vestì l'abito dei Camaldolesi in Santa Maria degli Angeli. La sua fede religiosa e la sua abilità di miniatore ne fecero l'artista più sensibile a certo tipo di devozione, che fra Tre e Quattrocento vide protagoniste, come si è detto, le Confraternite laicali che avevano la propria sede nei numerosi oratori.

La spettacolarizzazione, sia delle celebra-

zioni private sia di quelle cittadine, rendeva necessario un coinvolgimento per il quale le più semplici croci processionali realizzate in argento o, più frequentemente, in rame dorato appena incise non erano più sufficienti. Dobbiamo presumere che la produzione della bottega di Lorenzo Monaco fosse assai più ampia di quanto adesso possiamo certificare. Nel variare delle dimensioni, le caratteristiche sono abbastanza omogenee: si va dai circa 70 centimetri del Crocifisso ora conservato a Firenze nel Museo Horne, ai 320 di quello del convento di Santa Marta. Il modello, ripetitivo, trovò spazio anche nelle botteghe di allievi e seguaci di Lorenzo, come il "Maestro del Codice Squarcialupi", autore del Crocifisso in collezione privata eseguito in una versione di piccolo formato, databile tra il 1410 e il 1415⁶; Bartolomeo di Fruosino con il Crocifisso, proveniente dall'Arcispedale di Santa Maria Nuova (Firenze, Galleria dell'Accademia), del 1411⁷; il così detto "Maestro del 1416" con il Crocifisso in San Jacopo in Campo Corbolini, datato 1413⁸; e infine Beato Angelico con il Crocifisso (solo 47 centimetri di altezza) di collezione privata databile intorno al 1430⁹. Questi ultimi seguono pedissequamente il modello impostato da Lorenzo Monaco, dove la testa reclinata sembra adagiarsi sul braccio destro, allungato rispetto al sinistro leggermente flesso e con le dita piegate. Il perizoma di tessuto leggero, che sfiora le ginocchia, è mosso dal vento ed esce dalla sagoma con un lembo appuntito che diventa una sigla ripetuta sia nei Crocifissi di grande misura, sia in quelli di più modeste dimensioni. Dai piedi sovrapposti sprizza il sangue che scende in rivoli paralleli dal



1. Lorenzo Monaco, *Crocifisso*, 1411, Firenze, Galleria dell'Accademia.

suppedaneo fino alla base del legno. Generalmente la testa è incorniciata da un'ampia aureola dove sono punzonati ripetitivi motivi sul fondo oro.

I Crocifissi possono essere raggruppati in tre tipologie: con la raffigurazione di Cristo solamente sul recto, sia sul recto sia sul verso, oppure con una illusionistica visione da tergo, in cui il legno copre parzialmente le membra della figura. Oltre ai due Crocifissi prima citati di mano di Lorenzo Monaco, ne esistono altri che si snodano nell'ar-



2. Andrea del Castagno, *Crocifisso delle Misericordie*, ca. 1450, Firenze, chiesa della Santissima Annunziata.

co di circa venticinque anni. Il più antico è quello di collezione privata che reca la data 1397 tracciata sul verso, in caratteri gotici, lungo il braccio trasverso della croce; è bene precisare che una lacuna nell'iscrizione ha portato a questa conclusione cronologica per deduzione stilistica¹⁰.

Del Maestro conosciamo innumerevoli versioni di Crocifissi: nella Galleria dell'Accademia (n. 3153), forse eseguito da Lorenzo Monaco tra il 1405-1410 per il monastero di Santa Maria degli Angeli¹¹; nella Galleria dell'Accademia (n. 3147), un secondo il cui retro è oggi nella Sagrestia dell'Ospedale di Careggi¹²; nel santuario di Santa Maria delle Vertighe (monte San Savino), il Crocifisso del 1414-1415, lì portato dal monastero camaldolese di San Benedetto fuori Porta Pinti dopo l'assedio di Firenze del 1529, dipinto in modo da creare un effetto illusionistico quando fosse visto dal retro¹³; nella chiesa di San Giuseppe a Firenze; nel Museum of Fine Art di Budapest; nel monastero di Santa Marta.

Si scosta leggermente dai precedenti la croce sagomata, ora nel Musée des Augustins di Toulouse (n. 401), dipinta intorno al 1418-1420, che probabilmente era nata come gli altri per uso processionale e successivamente, intorno alla metà del secolo, è stata affiancata dalla *Madonna*, *San Giovanni* e da *Maria Maddalena* eseguiti da Neri di Bicci. Assai più complesso è l'insieme in San Giovannino dei Cavalieri¹⁴, dove la croce posta tra i due Dolenti era sicuramente portata in processione. Questa proveniva dalla chiesa dei Romiti di Camaldoli (San Salvatore), sede fino al 1552 dell'Ordine Maltese dei Camaldolesi, poi trasferito nel monastero dei Celestini di Firenze. Si è supposto

che i gruppi, cui la sagomatura del legno conferiva una straordinaria veridicità, fossero posti sulla sommità dei cori o sugli altari delle cappelle, in cui però, spesso, sfondi paesaggistici dipinti in epoche successive hanno falsato la crudezza delle immagini e il patetismo delle figure.

La produzione, così ricca, della bottega di Lorenzo Monaco ha trovato una continuazione nel gruppo eseguito da Beato Angelico, intorno al 1430, in grandi misure (cm 210 x 186) per l'altare della chiesa dei Santi Filippo e Jacopo al Ceppo, costruita nel 1414 come sede della Compagnia delle Sette Opere di Misericordia. L'apparato fu poi trasferito nella chiesa di San Niccolò al Ceppo che ospitò i Terziari Francescani di Doccia, e presenta *Cristo sulla croce* confitta nel Gergo con accanto *San Niccolò* e *San Francesco*, quest'ultimo assai restaurato¹⁵. L'esempio dell'Angelico fu seguito anche in un'altra Crocifissione sagomata, che è stata attribuita alla scuola di Filippo Lippi, nella chiesa di San Gaetano a Firenze¹⁶. Dello stesso Angelico e intorno al 1430 è anche il Crocifisso ritagliato nel Museo di San Marco (inv. 1890, n. 6084), da alcuni ritenuto quello che, secondo i documenti, l'artista aveva effigiato per l'Ospedale di Santa Maria Nuova nel 1423¹⁷. Eseguito nei modi del suo maestro Lorenzo Monaco, poteva anche essere portato in processione per le sue relativamente piccole dimensioni (cm 164 x 10).

Dunque a Firenze la eterogeneità degli usi permetteva che le figure dipinte su telai appositamente sagomati fossero destinate ad allestimenti scenici fissi, come a pubbliche devozioni nei cortei, molti dei quali, come si

è detto, si svolgevano in occasione delle cerimonie della Settimana Santa: destinazione che ebbe certamente il Crocifisso detto "della Misericordia" nella chiesa della Santissima Annunziata.

L'attribuzione ad Andrea del Castagno rende giustizia ad una tavola di incredibile bellezza. Si tratta di un legno sagomato nel quale è raffigurato su ambedue i lati *Cristo Crocifisso*, e con misure che si avvicinano a quelle degli esemplari più antichi sulla scia della tradizione di Lorenzo Monaco (cm 167,5 x 93,8). Il fatto che sia dipinto da ambedue le parti documenta il doppio uso di croce stazionale e processionale¹⁸. Non sappiamo se a fianco avesse la *Madonna* e *San Giovanni* dolenti, come nel caso del Crocifisso dei Bianchi scolpito in legno e conservato nella medesima chiesa, ma è probabile che l'artista l'avesse pensato in forma di Calvario. La compagnia dei Bianchi si era affermata intorno al 1399, erede di un movimento sorto in Francia, e raccoglieva non solo un gran numero di adepti, ma anche fedeli, che in lunghe processioni seguivano la croce portata in spalla. Vestiti di lino bianco stretto alla cintura da un cordiglio, con il capo coperto dal cappuccio, la *buffa*, del medesimo colore, si flagellavano in memoria della Passione di Cristo. Spesso i cortei si snodavano di notte al lume delle torce, e le processioni avevano una particolare intensità nel Giovedì e nel Venerdì Santo. Probabilmente alla Compagnia apparteneva anche il già citato Crocifisso n. 3153 della Galleria dell'Accademia di Firenze. La tradizione delle croci sagomate è arrivata fino alle soglie del XVI secolo con due opere, rispettivamente di Cosimo Rosselli (Notre Dame, University of Notre Dame,

Snite Museum)¹⁹, e di Sandro Botticelli (Portland, Oregon), secondo l'attribuzione corrente²⁰, ambedue da porre in relazione al clima di intensa devozionalità portata dalla predicazione savonaroliana.

È da mettere in relazione con la devozione dei granduchi medicei uno dei pochi apparati secenteschi a nostra conoscenza, quello ancora conservato nella chiesa di Santa Felicità e recentemente restaurato. Il corridoio costruito nel 1565 da Giorgio Vasari per unire Palazzo Vecchio alla nuova reggia di Palazzo Pitti presentava una sorta di ballatoio che si affacciava sull'aula della chiesa, da dove i componenti della famiglia medicea potevano assistere alle funzioni e ricevevano la comunione divisi dal resto dei



3. Lorenzo Lippi, *Madonna* (particolare), 1640, Firenze, basilica di San Lorenzo.

fedeli. Solamente in occasione delle cerimonie della Settimana Santa, in segno di umiltà, scendevano per adorare i Sepolcri. La scenografia vedeva al centro il Crocifisso, stilisticamente accostabile ai modi di Santi di Tito, uno dei maggiori artisti controriformati a Firenze, eseguito immediatamente dopo il 1563, quando è documentata la presenza della Compagnia del Santissimo Sacramento nella chiesa. Le sue cattive condizioni e la leggerezza della struttura lignea esplicitano che è stato eseguito per essere portato in processione. Nella stessa chiesa è conservato il gruppo dei *Dolenti*, anch'esso commissionato dalla Compagnia, destinato ad affiancare il Crocifisso ligneo eseguito da Andrea Ferrucci da Fie-



4. Lorenzo Lippi, *San Giovanni* (particolare), 1640, Firenze, basilica di San Lorenzo.



5. Lorenzo Lippi, *Due angeli*, ca. 1640, Verna (Arezzo), Museo (da Firenze, San Salvatore al Monte).



6. Luigi Ademollo, *Dolenti*, 1820, Scarperia (Firenze), Pieve di Sant'Agata.

sole, originariamente nella cappella del Nero e poi trasferito nell'Ottocento sull'altare Guidetti sotto l'organo e sostituito nel 1863 dal dipinto con il *Martirio dei Maccabei* di Antonio Ciseri. I Dolenti furono messi a fianco del Cristo della Compagnia del Santissimo Sacramento a partire dall'inizio del XVIII, componendo l'apparato che prese il nome di "Macchina del Sepolcro", come altri apparati allestiti a Firenze²¹.



Alcune volte i Crocifissi in cartapesta, che avevano il pregio di una enorme verosimiglianza, erano realizzati per essere portati in processione in virtù della loro leggerezza e per essere messi al centro di una scenografia quando fossero stati riportati in chiesa. Pietro Tacca fu uno degli artisti che si dedicarono a questa particolare tecnica; di sua mano restano esempi mirabili in quello nel monastero di Santa Maria degli Angeli a Pistoia²², in quello di Santa Maria a Settignano²³, ambedue databili intorno al 1617, e in quello che ora è conservato nel monastero di Santa Maria Maddalena de' Pazzi a Careggi. Quest'ultimo era stato eseguito per il monastero di Borgo Pinti dove, a sua volta, era pervenuto da Santa Maria degli Angeli al Cestello in San Frediano²⁴. Al suo fianco erano collocate le sagome della *Vergine*, di *San Giovanni* e della *Maddalena* eseguiti da Francesco Curradi, uno dei pittori più legati all'Ordine Carmelitano²⁵. Il forte effetto naturalistico ottenuto con queste soluzioni serviva, secondo la volontà dei committenti, ad accentuare l'adesione ai dettami tridentini e a coinvolgere i fedeli in una scena di cui essi erano partecipi. Lo stesso Curradi fu autore di un enorme apparato con figure ritagliate per la chiesa carmelitana di Careggi in occasione della canonizzazione di Maria Maddalena de' Pazzi nel 1626, costituito da un arco al cui centro, in un trionfo di nuvole e di cherubini, era ritratta la santa inginocchiata e orante con alle spalle una tela dipinta. Dietro le nuvole erano poste delle lucerne che creavano effetti suggestivi²⁶. Ancora del Curradi è il Crocifisso sagomato della chiesa di San Pietro a Mezzana di Prato, indice di una familiarità del pittore con questo tipo di immagini²⁷.

Di ambiente controriformato sono i due Dolenti dell'oratorio di San Niccolò al Ceppo. Non troviamo alcun riferimento nei documenti, cosa che fa ipotizzare che siano giunti da altro luogo, forse un monastero femminile soppresso a cui alluderebbe la veste della Vergine²⁸. Appena più tarde sono altre figure frutto del pennello di Lorenzo Lippi. Si tratta dell'*Angelo portacero*, ora a Prato nella collezione Cariprato, certamente superstita di un apparato assai complesso²⁹, e di due splendide sagome ritagliate con la *Vergine* e *San Giovanni*, poste su un altare della basilica fiorentina di San Lorenzo ed eseguite in anni giovanili intorno al 1640³⁰. L'uso di affiancare con i Dolenti e altre figure un Crocifisso che era già da lungo tempo oggetto di devozione trova uno delle più tarde testimonianze intorno al 1820 nell'intervento di Luigi Ademollo nella Pieve di Sant'Agata del Mugello³¹. Lì sono conservati due Crocifissi, uno dei quali di scuola giambolognesca acquistato nel 1582, l'altro, che lo precede di quasi un secolo, vicino ai modi di Francesco di Simone Ferrucci. Ma è al primo di questi che sembra di poter riferire l'apparato che era oggetto di devozione durante la Settimana Santa, collocato nella cappella del Crocifisso, poi ridipinta con *Scene della Passione* dal medesimo pittore. Sulla sinistra sono raffigurati le *Marie* e *Giuseppe d'Arimatea*, sulla destra *Maddalena* e *Nicodemo*. I volti tragici esprimono il dolore sottolineato dai colori accesi, in cui domina il rosso, e dalla curva dei panneggi che sembra unire insieme idealmente le figure. Tali risultati stilistici hanno permesso di collegare a questo gruppo un'opera comparsa sul

mercato antiquario, ma di cui ignoriamo la provenienza³². Un caso particolare è offerto dagli apparati per le Quarantore conservati nell'oratorio della contrada della Tortuca a Siena intestato a Sant'Antonio da Padova. Si tratta di festoni lignei che pendono al lato di un trionfo affiancato da cherubini, con al centro un ostensorio dipinto sopra l'emblema della contrada. I documenti sono ricchi di notizie e ci rivelano che le tavole sagomate furono eseguite da Antonio Vignali tra il 1699 ed il 1706. Servivano per inquadrare la porta d'ingresso e dovevano essere simili agli apparati che venivano montati in momenti particolari, come ad esempio le celebrazioni della Settimana Santa, in tutte le contrade. Purtroppo, solamente questo è rimasto a testimoniare un uso diffuso³³. Le soppressioni leopoldine del 1780-1790, quelle napoleoniche del 1800-1810, e infine quelle decretate dal Governo Italiano tra il 1860 e il 1870 hanno provocato un'enorme dispersione, ma di questi apparati è rimasta notevole traccia nei documenti di archivio delle compagnie, la cui ricognizione sistematica potrebbe portare a nuove scoperte.

1. *Il luogo teatrale...*, 1975.
2. Per maggiori notizie su questo uso cfr. Sista 2010, pp. 29-40.
3. Seymour, Swarzensky 1987, p. 126.
4. Brandi 1947, figg. 51-52.
5. Per questo e altri dipinti qui citati si fa riferimento all'immensa bibliografia relativa essendo impossibile elencarla nella sua interezza.
6. Bellosi 1984, p. 309.
7. Bollati 2006, pp. 308-309.
8. Sebgondi 2005, pp. 46-47; Weppelmann 2007, p. 112.
9. Bellosi 2006, pp. 239-240.
10. Boskovits 1994, pp. 357-360; Freuler 2001, pp. 211-222; Freuler 2006, pp. 118-119.
11. Boskovits 1994, p. 358. Per la bibliografia riassuntiva cfr. Staderini 2006, pp. 175-176.
12. Eisenberg 1987, p. 182.
13. Per la bibliografia assai vasta si rimanda a Parenti 2006, pp. 310-311.
14. Eisenberg 1987, pp. 125-126.
15. Per la restituzione grafica delle integrazioni cfr. Baldini 1970, p. 96. Vedi anche Eisenberg 1987, pp. 30-32.
16. Marchini 1975, figg. 208-209; Eisenberg 1987, p. 127.
17. Baldini 1970, p. 83 (con bibliografia).
18. Bellosi 1967, n. 211, pp. 6-9 (3-18); Casalini 1978, pp. 21-38; Sebgondi 1992, p. 99.
19. Shapely 1966, p. 121, fig. 326; Gabrielli 2007, pp. 239-240; Eisenberg 1987, p. 127.
20. Shapely 1966, p. 124, fig. 327; Eisenberg 1987, p. 127.
21. Branca 2010; Francois 2010.
22. Montigiani 2007, pp. 89-90.
23. *Ivi*, p. 85.
24. Branca 2007, pp. 201-202; Vervat 2007, pp. 204-205; Montigiani 2007, pp. 86, 182-183.
25. Benassai 2007, pp. 184-185; Branca 2007, pp. 201-202.
26. Pacini 2007, pp. 40-41, 74-75.
27. Benassai 1998, p. 42.
28. Comunicazione orale di Ludovica Sebgondi, che qui ringrazio. La studiosa ha condotto un approfondito studio sull'oratorio ma non è emer-

sa alcuna evidenza documentaria a riguardo.
 29. Benassai 2004, n. 40, p. III.
 30. D'Afflitto 2002, pp. 42, 213.
 31. Bisceglia 2008, pp. 90-98; Bisceglia 2011, pp. 55-57; Brunori Cianti 2011, pp. 49-53.
 32. Le opere sono state segnalate da Alfonso Sista che qui desidero ringraziare.
 33. Santi 1994, pp. 201-202 (con bibliografia).

Abstract

A la fin du XIV^e siècle s'établit, en Toscane, l'habitude d'exécuter des crucifix, sur des panneaux découpés en forme de croix, qui prenaient la tête des processions effectuées durant la Semaine Sainte, comme une sorte de Calvaire flanqué de Marie et Saint Jean. De Pietro Lorenzetti, à Lorenzo Monaco, le plus prolifique, et à toute son école, de Fra Angelico à Neri di Bicci, et jusqu'à Andrea del Castagno, tout le XV^e siècle est riche d'œuvres dont la liste aujourd'hui établie n'est certainement pas définitive. La tradition de ces crucifix découpés est arrivée jusqu'au seuil du XVI^e siècle avec Cosimo Rosselli et Sandro Botticelli influencés par le climat d'intense dévotion qui accompagne la prédication de Savonarole. L'habitude de créer des décors éphémères pour la Semaine de la Passion connaît une nouvelle vigueur après la Contreréforme, tels ceux de Santa Felicità, produits de la dévotion des grand Ducs de Médicis. Parmi les artistes les plus représentatifs du XVII^e siècle, citons Francesco Curradi et Lorenzo Lippi. Les tableaux en forme de croix exécutés par Antonio Vignali entre 1699 et 1706 pour l'Oratoire de la *Contrada della Tortuca* à Siena illustre un autre aspect du phénomène, c'est-à-dire les décors qui servaient à embellir les lieux de culte, dans ce cas avec guirlande et *putti*, usage, semble-t-il, très répandu.

GLI APPARATI EFFIMERI E LE PARALITURGIE DELLA SETTIMANA SANTA IN SARDEGNA

Alma Casula

L'indagine, appena avviata in Sardegna, sull'esistenza di apparati effimeri realizzati per le celebrazioni della Settimana Santa ha fatto emergere qualche iniziale risultato ad Orosei – dove sopravvive la tradizione di utilizzare delle sagome e una scenografica cortina tessile – e nell'area a nord di Oristano, quasi ai confini con la provincia di Nuoro, nelle antiche regioni geografiche del Montiferru e della Planargia (Scano Montiferru, Cuglieri, Bosa e Sagama).

I quattro manufatti ritrovati in queste ultime località, grandi cortine di tela dipinte e utilizzate per adornare il presbiterio o le Cappelle del Sepolcro durante le celebrazioni dei riti della Settimana Santa, risalgono alla fine dell'Ottocento e si apparentano con le cortine tessili di Villanova d'Albenga (Liguria) e con quelle corse di Sant'Andrea di Bizio e di Barrettali¹.

Che si tratti di una tradizione piuttosto antica e diffusa nell'isola sembrerebbero documentarlo² alcuni dati d'archivio desunti da inventari relativi agli anni 1601, 1614, 1619 appartenenti alla chiesa del Santissimo Crocifisso di Galtelli (Nuoro), sulla base dei quali si ipotizza che durante la Settimana Santa nella cappella del Santissimo Crocifisso, noto per il miracolo della trasudazione di sangue avvenuto il 29 aprile 1612, venisse allestito un Sepolcro con sullo sfondo un drappo dipinto raffigurante Cristo: “un tros de tela blaua en la qual hia pintat un Cristo, que serveix per lo monumet”³.

Ad analoga conclusione conducono le inedite notizie recentemente rinvenute da Lu-

cia Mocci nei registri dei *Quinque libri* della parrocchiale di Sanluri (Cagliari). Questi ultimi attestano che già nel 1604, nella località del Campidano di Cagliari, vengono effettuate spese per addobbare con dei teli la cappella del Giovedì Santo. Al 1735 si riferisce un pagamento effettuato a favore di due pittori, del vicino paese di Samassi, per restaurare un Compianto scultoreo⁴ (oggi perduto) e, notizia di rilievo, quello ad uno dei due pittori di “4 giudei in cartone dipinto” per l'addobbo della stessa cappella, nonché le remunerazioni per falegnami e carpentieri per l'allestimento di un palco-pedana e dell'arredo della cappella.

Ancora nel 1819 vengono acquistate delle cortine di tela per la stessa finalità, e nel 1829 si pagano cinque tele di cerata dipinte con la *Passione di Cristo* e sei tele dipinte con i *Giudei*. Dalla fine dell'Ottocento, negli inventari non si trova più traccia di queste opere e neppure di spese sostenute per gli addobbi, forse perché, come ancora i più anziani sanluresi ricordano, le figure in cartone furono sostituite dagli stessi fedeli in qualità di figuranti, in abiti confezionati per l'occasione.

Scano Montiferru

L'antica tradizione della drammatizzazione dell'Inchiodamento e del Discendimento di Cristo dalla croce, ancora diffusa in molte località isolate grazie all'attività delle Confraternite, la cui istituzione in Sardegna viene fatta risalire al Quattrocento⁵, sopravvive nel paesino ai piedi del mas-

siccio di origine vulcanica del Montiferru, in forma piuttosto originale per via dell'utilizzo di un fondale scenico in tela dipinta chiamata *Sa Carta*.

Le liturgie della rappresentazione della passione e morte del Cristo vengono celebrate con antichi cerimoniali di grande impatto emotivo, da parte delle Confraternite delle Anime e del Santo Rosario e dell'Arciconfraternita di Santa Croce detta anche di San Nicolò dal nome del patrono dell'oratorio in cui essa ha sede. Quest'ultima è la più antica ed è quella preposta ai riti della Settimana Santa che si svolgono nell'oratorio di San Nicolò e nella parrocchiale di San Pietro.

La Domenica delle Palme si benedicono le palme dalle elaborate fogge preparate dalle abili mani dei “*filadores*”⁶. Al termine, una solenne processione, che si snoda fino alla chiesa parrocchiale, ricorda l'ingresso di Gesù a Gerusalemme. Il Mercoledì Santo le prioresse delle Confraternite preparano “*sa mesa de s'aranzu*”, il tavolo delle arance. Adagiati sopra un letto di rosmarino e pervinca, sono disposti a croce i frutti che saranno poi distribuiti ai membri della confraternita alla fine della messa pasquale. La sera del Giovedì Santo si celebra la Messa in *Coena Domini*, in ricordo dell'istituzione dell'Eucarestia, nel corso della quale ha luogo il rito della “lavanda dei piedi”: il sacerdote ripete i gesti di Gesù che lavò i piedi ai discepoli, impersonati dai priori e sottopriori delle tre Confraternite⁷.

Il Giovedì Santo nell'oratorio si rievoca, a

porte chiuse, il rito dell'Inchiodamento di Cristo sulla croce (“*S'Incravamentu*”), a cui prendono parte esclusivamente il parroco, il priore e il sottopriore della Confraternita di Santa Croce che, alla luce di una candela accesa, tenuta dalla prioressa e dalla sottoprioressa, sollevano il simulacro di Cristo dal sepolcro in cui è custodito e lo portano nel presbiterio, dove ai piedi dell'altare giace distesa la croce, sulla quale il simulacro ligneo dagli arti snodati verrà fissato con robusti chiodi. I confratelli sostano poi in raccoglimento e preghiera ai lati della croce (fig. 1).

Il presbiterio, il cui altare è ornato da ceri e con “*su nènneru*”, grano fatto germogliare al buio, simbolo della sepoltura del Cristo per accentuare la sacralità della cerimonia, è separato dal resto dell'oratorio dalla grande cortina in tela dipinta, *Sa Carta*⁸, che viene posizionata nel presbiterio e srotolata (fig. 2).

Raffigura un colonnato d'*imagerie* classica, in cui gli strumenti della Passione si integrano con l'architettura quali elementi decorativi, concluso da una trabeazione con fregio decorato in monocromo, all'interno del quale campeggia nel riquadro centrale *L'Ultima Cena*, mentre sui lati sono rappresentate scene della Passione di Cristo (la *Salita al Calvario* e la *Deposizione*) e due *Soldati romani* che controllano armati la porta (fig. 3).

La mattina del Venerdì Santo hanno luogo “*sas chilcas*”, a cui prendono parte tutte le Confraternite e i fedeli. Il termine “*sas chilcas*” (le ricerche) sta ad indicare il simbolico peregrinare della Vergine alla ricerca del Figlio sofferente. Il simulacro dell'Addolorata viene infatti portato in processione in una

Via Crucis che attraversa il paese facendo tappa nei vari oratori e fino all'oratorio di San Nicolò, dal quale viene fatto uscire il Cristo Crocifisso. La processione prosegue verso la parrocchiale, dove si innalza la croce a un lato del presbiterio.

Solenne è la cerimonia della sera del Venerdì Santo, in cui si celebra la suggestiva paraliturgia de *S'Ispravamentu*, che rievoca la deposizione di Cristo dalla croce. Protagonisti della Sacra Rappresentazione sono “*sos discipulos*”, quattro personaggi vestiti con antichi costumi rappresentanti i discepoli che deposero Gesù dalla croce e gli diedero sepoltura.

I discepoli iniziano il loro percorso dall'oratorio di San Nicolò, dove si custodiscono gli antichi abiti; dopo la recita di una preghiera chiamata “*s'obrigassione*” (grazia implorata), accompagnati dalla Confraternita, si recano nella chiesa parrocchiale in cui si è già radunata la popolazione per ascoltare l'omelia del predicatore. Ad un suo cenno, Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo si avvicinano alla croce e procedono alla Deposizione del Cristo morto, seguendo scrupolosamente le indicazioni di un cerimoniale antico che viene man mano ricordato dal predicatore. Il corpo del Signore, dopo essere stato mostrato all'Addolorata e alla folla, viene adagiato in “*sa lettèrna*”, una lettiga ornata di fiori e candele. All'imbrunire fra le vie strette e tortuose della Scano vecchia si snoda la processione che riporta il Cristo morto nell'oratorio di San Nicolò, accompagnata dal coro del *Miserere*. Ad essa si guardava anticamente con un pizzico di superstizione: dalla vivacità della luce delle candele che ornano “*sa lettèrna*” si traevano infatti gli auspici

per il raccolto. Dopo il silenzio del Sabato Santo arriva la Domenica di Pasqua: la solenne processione dell'Incontro (“*S'Incontru*”), in cui si rievoca il ricongiungimento tra il Gesù risorto e la Madonna, conclude in un clima di festa e tripudio le intense cerimonie della Settimana Santa.

Il fondale scenico che ancora oggi caratterizza così fortemente le sacre rappresentazioni del paese, esemplato su quelli



1. Sepolcro, Scano Montiferru (Oristano), oratorio di San Nicolò.



2. Altare addobbato per il Sepolcro e Cortina della Passione (*Sa Carta*), Scano Montiferru (Oristano), oratorio di San Nicolò.

realizzati dal parmense Emilio Scherer (Parma 1845-Bosa 1924)⁹ per le comunità di Cuglieri, Bosa e Sagama, potrebbe essere opera del pittore locale Isidoro Delogu (1885-1966), formatosi all'Accademia di Belle Arti di Roma e successivamente allievo del maestro Luigino Ligas a Cagliari. L'evidente assonanza tra il termine sardo utilizzato a Scano Montiferru "Sa carta", e quello ligure di "Cartelame", che pur andrebbe approfondita dal punto di vista linguistico, sembrerebbe suggerire una probabile comune origine del vocabolo e una dipendenza della relativa tradizione.



3. Isidoro Delogu, Cortina della Passione (Sa Carta), sec. XIX-XX, Scano Montiferru (Oristano), oratorio di San Nicolò.

Cuglieri

Il paese del Montiferru, immerso in uno splendido scenario montano, rievoca le vicende del processo e della crocifissione di Gesù, accompagnate dalla fusione dei canti liturgici gregoriani e sardi in cui il canto gutturale dei "tenores" si addolcisce e diventa a "Cuncordu". Le cinque Confraternite, "Cunfrarias", del convento, di Santa Croce, del Carmelo, di San Giovanni e del Rosario organizzano i riti. Il Giovedì Santo si celebra la Messa in *Coena Domini*, seguita dalla processione de "Sas Chilcas" e nella mattina del Venerdì Santo la funzione de "S'Ingravamentu" seguita dalla processione "de

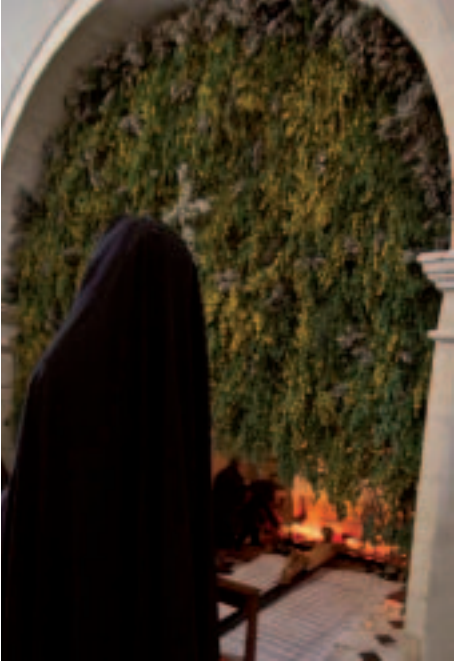
sa rughe" e da quella con il simulacro del Cristo in Croce. La sera viene officiata la funzione de "S'Isgravamentu"; segue la processione di rientro nella chiesa del convento dei Cappuccini. Le pessime condizioni conservative dell'inedito apparato effimero a tempera su tela, conservato nella chiesa dei Cappuccini, non ne permettono più l'utilizzo per i riti della Settimana Santa (fig. 4). Lo Scherer vi rappresenta l'episodio delle *Marie al Calvario* e si ispira all'analogo soggetto tratto dal dipinto, ora al Museo di San Martino a Napoli, del maestro napoletano Domenico Morelli, di cui l'artista parmense fu allievo. Lo stesso soggetto venne rappresentato nel 1878 nella deterioratissima tempera su tela posta sulla parete destra del presbiterio della chiesa di Santa Croce di Bosa, dove "lo Scherer esaspera gli esiti del maestro, con urti cromatici e approssimazioni nel disegno che amplificano il dramma delle pie donne, mentre sullo sfondo, in un bagliore grigio ed inquietante, si consuma l'evento tumultuoso della Crocifissione. In primo piano, una figura femminile, prostrata sulla nuda terra, quasi 'accartocciata' su se stessa, è ormai un 'oggetto' inanimato"¹⁰. La scelta del soggetto potrebbe derivare dalla tradizione locale di far assistere la Madonna Addolorata alla Deposizione del Cristo e alle crudeltà delle pene e delle umiliazioni che il figlio dovette subire e che la sacra drammatizzazione de "S'Isgravamentu" rievoca. Potrebbe invece dipendere dall'impossibilità di utilizzare l'ottocentesca cortina di tela, la pratica, effimera per eccellenza, nata intorno agli anni Settanta del Novecento, che consiste nello schermare la cappella del

Sepolcro (ultima a sinistra) con una cortina ottenuta dall'intreccio di rametti di sempre verdi e fiori recisi, detta "Ramadura" (fig. 5). L'esclusione dell'asfodelo dalla composizione vegetale va ricercata nella sua specifica simbologia funeraria. Originale appare inoltre la consuetudine di porre dei lumicini sul Golgota in ricordo dei defunti morti senza il conforto dei Sacramenti e la sfilata delle stesse offerenti di fianco al Cristo durante le quattro processioni del Venerdì Santo ("Sa rughe", "Sa Contrarughe", L'Addolorata, Il Cristo morto "in su balzolu") quasi a simboleggiare il particolare sentimento di immedesimazione e condivisione del dolore sofferto dalla Madonna¹¹.
Bosa
La cattedrale di Bosa¹², intitolata alla Vergine Immacolata e ricostruita nell'Ottocento in stile tardo barocco dopo ripetuti rifacimenti impostati sull'originario impianto della cattedrale di Santa Maria risalente al XII secolo, deve l'aspetto attuale ai lavori operati a partire dal 1803. Il nuovo edificio, ampliato dal cappellone del Sacro Cuore, cui si accede attraverso un vano voltato che interrompe la parete sinistra nei pressi della bussola d'ingresso, venne solennemente consacrato nel marzo del 1809¹³. Fra il 1877 e il 1878, su commissione del vescovo Eugenio Cano (Gerrei 1829-Cuglieri 1914) a spese della fabbrica e col concorso di parte del Capitolo, l'interno venne decorato interamente da un ciclo di pitture a tempera dal parmense Emilio Scherer stabilitosi nella città fluviale dal 1875¹⁴. All'interno della cupola la raffigurazione

del *Paradiso dantesco* suscitò lo stupore ammirato del committente che lo definì "... un dipinto ispirato, sacro, pieno di varietà e di unità, vago, intonato, mosso, espressivo e vivace"¹⁵. L'episodio più significativo dell'intera decorazione pittorica della cattedrale occupa il catino absidale, dove l'*Immacolata in gloria fra angeli cantori e musicisti* risente della ricerca estetica del Morelli e di un impianto altamente scenografico e sovrasta una pittoresca *Veduta di Bosa coi santi patroni Emilio e Priamo*, ripresa dalla riva sinistra su cui si snodano le vecchie conchierie, secondo un'inquadratura divenuta molto consueta per le vedute della città fluviale. All'interno del cappellone del Sacro Cuore, che si presenta come un edificio autonomo, con altari laterali e presbiterio leggermente rialzato e cupolato, si conserva, se pur mutila, un'altra opera dell'accademico parmense, l'altra cortina di tela dipinta (cm 410 x 325), in passato utilizzata per l'allestimento del Sepolcro. Di tale tradizione non si ha più memoria da oltre quaranta anni, quando il telone dovette essere ridotto al solo pannello centrale (fig. 6) e conservato arrotolato nell'Archivio del Capitolo prima di venire appeso ad ornare la parete sinistra del cappellone. Una delle possibili cause potrebbe risiedere nel deterioramento delle parti basse a causa delle frequenti inondazioni del Temo. Raffigura la *Salita al Calvario* ed esprime appieno la cifra stilistica del suo autore.
Sagama
L'inedito apparato tessile di Sagama (fig. 7) è l'esemplare in migliori condizioni di conservazione tra quelli dipinti dallo Scherer.



4. Emilio Scherer, Cortina della Passione *Le Marie al Calvario*, ultimo quarto del sec. XIX, Cuglieri (Oristano), chiesa dei Cappuccini.



5. Cortina vegetale del Sepolcro (*Ramadura*), Cuglieri (Oristano), chiesa dei Cappuccini.

Restaurato nel corso del 1990, ha potuto rioccupare il suo posto originario soltanto nel 2005, dopo il lungo intervento di restauro condotto sulla chiesa parrocchiale dedicata all’Arcangelo Gabriele¹⁶. La chiesa, nelle forme attuali, ad aula unica con quattro cappelle per lato, profondo presbiterio absidato e copertura a volta a botte, documenta in Sardegna il progressivo abbandono delle invalse formule tardo-gotiche a favore di canoni tardo-rinascimentali controriformati.



6. Emilio Scherer, Cortina della Passione *Salita al Calvario*, ultimo quarto del sec. XIX, Bosa (Oristano), cattedrale dell’Immacolata, cappellone del Sacro Cuore.

Fu edificata dalle fondamenta da maestranze sassaresi (1606-1630) ed esemplata sul San Giacomo di Sassari, come documenta il contratto d’appalto in lingua sarda stipulato tra il rettore Angioy ed i capi mastri Antonio del Solare, Proto Derio e Michele Fiore¹⁷. All’interno della vasta aula le cappelle conservano un interessante *corpus* di altari lignei policromi d’epoca barocca, ospitanti pregevoli dipinti di grandi dimensioni (secc. XVI/XVIII) o statue policrome, sette delle

quali realizzate negli anni 1776-80 dall’ebanista sassarese, “*escultor y dorador*”, Francesco Sanna, unitamente al pulpito e al fonte battesimale. L’altare più antico, dedicato alla Madonna del Rosario, di ignoto autore locale, risale al 1755, come ricorda la data dipinta sotto la nicchia centrale. Nel 1864, durante la demolizione dell’altare maggiore in legno policromo, si rinvenne la pergamena di consacrazione da parte di Bernardo de Cespedes avvenuta il 18 ottobre 1744. Nel presbiterio, oltre la pregevole statua tardo-trecentesca dell’*Arcangelo Gabriele* di autore toscano (Maestro di Montefoscoli?), la pregevole *Madonna Annunciata* del XVI secolo, in *estofado de oro* ad imitazione dei sontuosi tessuti di broccato. Sulle pareti, quadri raffiguranti i *Dottori della Chiesa*, l’*Annunciata* e l’*Ultima Cena*, opere del pittore algherese Melchiorre Dullu (1726). Nel caratteristico piccolo borgo, ridotto ad appena 180 abitanti, i riti storici della Settimana Santa si concentrano nelle giornate dal Venerdì Santo fino a “*S’Incontru*” della Domenica di Pasqua. Il Venerdì è caratterizzato dall’antico rito dell’Inchiodamento (“*Su incravamentu*”) animato dai confratelli dell’antichissima Confraternita di Santa Croce che, immedesimandosi come figuranti nei soldati romani, rievocano la suggestiva Crocifissione di Cristo, utilizzando il simulacro seicentesco dagli arti snodati e un’imponente croce lignea dello stesso periodo. Seguono i riti della Deposizione del Corpo di Cristo (“*S’Iscravamentu*”), la fiaccolata in processione con gli antichi cantori della tradizione, fino alla rappresentazione tipicamente sarda “*de*

S’Incontru” nella Domenica di Pasqua. Durante tale periodo viene esposta, nell’area dedicata al Santo Sepolcro, la seconda cappella destra, la preziosa Tela raffigurante il *Cristo davanti a Ponzio Pilato*. La cortina di tela (cm 360 x 700), tenuta permanentemente arrotolata attorno ad un bastone infisso al di sopra dell’apertura centinata della cappella, viene liberata mediante un semplice meccanismo a carru-



7. Emilio Scherer, Cortina della Passione *Cristo davanti a Ponzio Pilato*, ultimo quarto del sec. XIX, Sagama (Nuoro), chiesa dell’Arcangelo Gabriele.

cola azionato attraverso delle cordicelle. Costituita da cinque teli di cotone di produzione industriale, affiancati e cuciti tra loro, è dipinta a tempera senza preparazione e ricopre per intero l’ingresso della cappella risparmiando al centro una porta-passaggio. I soldati romani di guardia al Santo Sepolcro fiancheggiano l’alto basamento su cui poggiano le svelte colonne concluse da capitelli ionici che inquadrano la scena di



8. Sepolcro con Cortina della Passione e Sagome, Orosei (Nuoro), oratorio di Santa Croce.

Cristo dinanzi a Ponzio Pilato. L’episodio acquista grande respiro e potenza espressiva grazie alla profonda inquadratura prospettica disegnata dallo Scherer, che qui ricorre alla sua consumata esperienza di scenografo.

Orosei
Durante la Settimana Santa tutte le chiese del capoluogo della Baronia vengono deco-

rate con fiori, palme, rami d'ulivo e con il simbolo della sepoltura di Cristo, i “*nenniris*” o “*nenneros*”, i caratteristici piatti ricolmi dei fitti ciuffi di erbe, chiaramente legati al ciclo agrario, che in passato venivano essiccate e utilizzate per le fumigazioni contro i malanni, ma è nel seicentesco oratorio di Santa Croce¹⁸, posto di lato alla scenografica barocca parrocchiale di San Giacomo¹⁹, che i “*corfarjos*”, i membri dell'omonima Confraternita, allestiscono il Sepolcro più originale.

Davanti all'altare principale installano e srotolano una tela dipinta, al centro della quale campeggia un grande angelo dalle ali spiegate e in lontananza si apre la vista del Gologota segnato dalle croci²⁰.

Innalzano la grande croce di legno priva della preziosa scultura lignea policroma del Cristo²¹ che giace sul ripiano approntato e ricoperto da drappi e tovaglie ricamate e attorno a questo dispongono le sagome²² dei protagonisti del doloroso compianto: *San Giovanni Evangelista*, la *Maddalena* e la *Madonna*, e a guardia due *Soldati romani* armati di lance dalle punte metalliche (fig. 8).

Tale pratica non ha riscontri documentali prima del Novecento, ma ha tutto l'aspetto di una persistenza di un'antica tradizione ancora tutta da approfondire.

Conclusioni

Le informazioni raccolte su questa peculiare manifestazione artistica delineano per la Sardegna uno scenario mai indagato ed ancora estremamente frammentario. Le prime acquisizioni conoscitive inducono a ipotizzare una produzione fortemente caratterizzata da elementi compositivi legati

ai riti tradizionali ed agli aspetti antropologici, espressioni specifiche delle singole comunità locali.

Tale intrinseco collegamento, che riceve la sua linfa vitale dalla devozione popolare, insieme alla deperibilità dei materiali, ha condotto in alcuni casi all'evoluzione della sacra rappresentazione verso forme di drammaticizzazione pura, in altri all'esaurimento funzionale di tali elementi di rappresentazione. Appare dunque auspicabile l'esigenza di una capillare ricerca di questi materiali, che è lecito ipotizzare si possano ancora celare in aree geografiche non studiate, dei quali si è perduta la memoria perché occultati in sagrestie ed oratori. La ricerca sulla loro origine e diffusione nell'isola, le modalità di utilizzo degli apparati, i collegamenti e le affinità con le analoghe espressioni mediterranee, consentiranno di gettare nuova luce sulle ritualità pasquali isolane, che ancora oggi permeano con la loro alta carica di teatralità il senso del sacro e l'espressione della fede delle popolazioni sarde.

1. Boggero 2010.
2. Il presente contributo costituisce un primissimo approccio all'indagine sull'esistenza di tali manufatti in Sardegna e, visto lo stato embrionale e non sistematico della ricerca, è d'obbligo il condizionale.
3. Carta 2008, pp. 126-127. In un inventario del 1795 si cita un'urna nuova per custodire l'Eucaristia nel Santo Sepolcro, Carta 2006, p. 167.
4. Dati d'archivio, dal XVI secolo in poi, riportano la diffusa presenza dei Compianti, in legno policromo o in terracotta dipinta e costituiti da sei o sette simulacri collocati intorno al Cristo. Il più antico, nella cattedrale di Cagliari, è di chiara matrice catalana recentemente attribuito a Gabriel Guardia (1482). Quello di Gergei in legno dorato e policromo appartiene ad ambito cinquecentesco lombardo vicino a G. (Giacomo o Giovanni Angelo?) del Maino. Interessante il gruppo in pietra policroma della francescana Santa Maria di Betlem a Sassari. Scano 2008, pp. 40-41 e relativa bibliografia aggiornata.
5. Confratelli effigiati come offerenti nel *Retablo della peste* di Olzai (NU) post 1477 e nel *Retablo minore* di Saccargia (Codrongianos [Sassari]) ante 1492. Fondamentali i Sinodi diocesani di Sassari del 1625 e il Concilio provinciale turritano del 1633 celebrati da Giacomo Passamar (1622-1644) il quale nella *Relazione ad limina* del 1624 definì il *Discendimento* “uno degli spettacoli più adatti per far crescere la devozione dei fedeli e la conversione dei peccatori”. Dello stesso avviso l'arcivescovo Alfonso De Lorca (1576-1604). Tale pratica è attestata della Regola cinquecentesca dei Disciplinanti di Borutta (Sassari). Cfr. Viridis 1986, pp. 30-33; Costa 1937, p. 419; Carta 2010, p. 85 nota n. 9. Non mancarono i pronunciamenti negativi della Chiesa Sarda e dello stesso Filippo IV contro tale pratica. Cfr. fra gli altri Caredda 2000; Atzori 1990.
6. Ad Olzai (Nuoro) ne viene confezionata una per il parroco che raggiunge i 170 cm. *Su bastoni*, Caredda 2000, p. 21.
7. Le modalità di svolgimento dell'antico rito sono documentate già nel 1579 nel capitolo 29 delle

Regole della Confraternita di Santa Croce di Nuoro. Carta 2006, p. 171.

8. La grande tela misura 530 x 344 cm ed è stata restaurata nel 2005/2006 con fondi della Regione Sardegna sotto l'Alta Sorveglianza della Dott.ssa Lucia Siddi della Soprintendenza ai BAPSAE per le province di Cagliari ed Oristano.

9. Per lo Scherer vedi Scanu 2002.

10. *Ivi*, p. 23.

11. Ruii 1998.

12. L'unica città fluviale sarda fu scalo marittimo fenicio (nel VIII-VII secolo a.C.) e insediamento in età romana (*Bosa vetus*). Nel XII secolo i marchesi di Malaspina, fondarono l'attuale abitato sul colle, a controllo dello strategico sbocco al mare.

13. La facciata rielabora motivi tardo barocchi del prospetto “a retablo” della locale chiesa del Carmelo. La torre campanaria (1683) documenta una fase intermedia delle vicende costruttive della cattedrale.

14. Tra il 1879 e il 1887, soggiornò a Tunisi per lunghi periodi e la sua pittura divenne meno accademica e la luce calda e corposa. D'interesse i grandi cicli pittorici (palazzi Regio di Cagliari e Giordano di Sassari). In età avanzata si dedicò alla ritrattistica. Per la Società Operaia di Mutuo Soccorso di Bosa (1867) realizzò nel 1896: *L'Allegoria dell'Italia Unita* e il *Ritratto di Vittorio Emanuele II con la Regina*, i ritratti di *Gavino Fara*, del *Vescovo Eugenio Cano* (1880-90) e, a tempera su cartone, l'allegoria del *Lavoro*, della *Giustizia*, della *Pace* e dell'*Istruzione*.

15. Cano 1878.

16. Gli scavi archeologici (1994 e 1998), hanno restituito resti di due edifici: uno d'epoca romanica (XII secolo) e l'altro tardo-gotico (secc. XIV-XV). I numerosi calzari graffiti dai pellegrini sulle murature fanno ipotizzare che sia stato un importante santuario.

17. L'ampia facciata, con fastigio curvilineo “a lucerna di carabiniere”, conserva tracce dell'originaria decorazione scolpita a basso rilievo. Alla sinistra la più tarda torre campanaria a canna quadrata sovrastata dallo stemma d'Austria e dal cupolino a cipolla.

18. Notizie nei *Quinque libri* della parrocchiale a partire dal 1646: Carta 2001, p. 39.

19. Naitza 1992, scheda 33.

20. L'inedita tela (cm 285 x 260), opera di anonimo, nel quadrante inferiore destro è datata 1915. In un inventario della parrocchiale redatto il 19 gennaio 1912 all'atto del passaggio di consegne al nuovo parroco ne viene citata un'altra come “nuova” nella canonica della parrocchiale. Carta 2010, p. 405.

21. Già attribuita a bottega castigliana per il finissimo modellato e l'equilibrato vigore espressivo, è probabilmente da restituire ad ambito sardo. Sul dorso appare la data 1571. Con il simulacro seicentesco vestito alla maniera ispanica della Madonna Addolorata rappresenta l'opera d'arte più interessante del paese. Casula 2001, pp. 40-41.

22. Le sagome sono tutte in masonite, tranne quella della Madonna realizzata in compensato. Madonna (cm 1,53 x 56); San Giovanni (cm 154 x 60); Madonna (cm 120 x 73); Soldato con lancia dalla punta in metallo (cm 162 x 59, con lancia cm 180); Soldato (cm 142 x 61, altezza massima cm 150). Vennero acquistate presso la Cartoleria G. Dessi di Cagliari, come testimonia l'etichetta apposta sul retro che riporta la data del 19 dicembre 1915, e rinforzate nei sostegni lignei dalla falegnameria F.lli Contu di Orosei nel 2010.

Abstract

L'enquête, à peine commencée, en Sardaigne sur l'existence de décor éphémères durant les célébrations de la Semaine Sainte, a connu quelques premiers résultats à Orosei, où se perpétue la tradition d'utiliser des silhouettes et un décor de toile peinte pour réaliser le Reposeur, tandis qu'au nord d'Oristano dans les villages de Montiferro, Cuglieri, Bosa et Saggama ont été retrouvés quatre rideaux de tissu peint datant de la fin du XIX^e siècle, œuvre d'Isidoro Delogu (1885-1966) le premier et d'Emilio Scherer (Parma 1845-Bosa 1924) les trois derniers et qui s'apparentent, par leur genre, au rideaux de tissu de Villanova d'Albenga (Ligurie) et avec ceux corses de Sant'Andrea di Bozio et de Berrettali.

Qu'il puisse s'agir d'une tradition plutôt ancienne et répandue dans l'île semblerait prouvé par certaines données d'archives tirées d'inventaires datant du XVII^e de l'église du Santissimo Crocifisso de Galtelli (NU) et de notices trouvées dans les registres dei Registres paroissiaux de la Paroisse de Sanluri (CA).

QUATRE SIÈCLES DE REPOSOIRS DE LA SEMAINE SAINTE EN CORSE:
SEPOLCRI ET CARTELAMI (XVIIE-XXE SIÈCLES) Michel-Edouard Nigaglioni

De 1284 à 1768, la Corse fut une possession de la Sérénissime République de Gênes. Cette longue histoire commune a induit une forte proximité culturelle. Entre autres exemples de cet état de fait, on peut compter l'usage traditionnel de décors éphémères lors de la Semaine Sainte. Cette coutume est attestée de part et d'autre de la mer Ligure. Cependant, à Gênes on dénomme ces décors *cartelami*, alors qu'en Corse on préfère utiliser le terme générique de *sepolcri*¹. Sous la domination génoise, les célébrations de la Semaine Sainte constituent le véritable temps fort de l'année. Dans chaque paroisse de l'île, le jour du Jeudi Saint, on dresse d'impressionnants reposoirs. De nos jours, après deux siècles et demi de présence française, les traditions ont évolué. Dans la grande majorité des communes de Corse, on ne monte plus les décors de la Semaine Sainte. La tradition s'était pourtant maintenue vive jusqu'à la dernière guerre.

Typologie des sepolcri en Corse
Les appareils éphémères utilisés en Corse se répartissent en cinq types :

1. Les pavillons textiles.
Attestés dès le milieu du XVI^e siècle, ils sont la façon la plus ancienne et la plus simple de dresser un décor éphémère. Compromis entre la tente de campement et le baldaquin royal, ils évoquent matériellement le lieu clos qui servit de tombeau au Christ et ils solenni-

sent la présence de sa représentation en manifestant sa royauté mystique. De nos jours, on peut en voir un exemplaire dans l'église Saint Erasme d'Erbalunga (sur le territoire de la commune de Brando). Il s'agit d'une grande tente en damas rouge, que l'on monte autour de l'un des autels latéraux de l'édifice. La table d'autel, creuse, abrite une *Pietà* de plâtre peint. Le reposoir, garni de fleurs et de cierges, est complété d'un tapis sur lequel on dépose un Crucifix en bois polychrome.



1. *Sepolcro*, pavillon textile en damas rouge (XX^e s.), Erbalunga di Brando (Haute-Corse), église Saint Erasme.

2. Les pavillons peints.
Dès la fin du XVII^e siècle, certains villages corses rehaussent l'éclat des cérémonies de la Semaine Sainte en utilisant des *sepolcri* peints, illustrés de scènes de la Passion. Pour être peintes, les toiles sont rigidifiées, tendues sur des châssis de bois. Les différents panneaux sont ensuite assemblés afin de constituer un édicule. Cette pseudo-chambre funéraire évoque les tombes antiques aux parois couvertes

de fresques. L'église du village de San Damiano en détient un beau spécimen, daté de 1757, peint par Giacomo Grandi².

3. Les tentures peintes.
Certaines communes ont mis en place une solution économique, en ayant recours à une

grande tenture peinte (*tendone*), utilisée pour obturer l'une des chapelles latérales de l'église. Elle constitue une sorte de façade, percée d'une porte. La tenture, souvent peinte sur plusieurs registres superposés, figure des scènes de la Passion. Parfois, elle représente un mausolée antique. L'un des plus beaux



2. Francesco Carli, *Sepolcro*, 1770-1780, Ficaja (Haute-Corse), église paroissiale.

modèles conservés est le *sepolcro* de l'église paroissiale de Barrettali³, peint en 1872 par le peintre décorateur Filippo Malavasi.

4. Les écrans peints.
Les *sepolcri* écran servent également à obturer une chapelle latérale. Ils sont constitués de différents panneaux (constitués de toiles tendues sur châssis), assemblés pour constituer une façade percée d'une porte. Cette cloison démontable est peinte selon les mêmes codes que les



3. Filippo Malavasi, *Sepolcro*, 1872, Barrettali (Haute-Corse), église paroissiale.

tentures. L'église de la commune de Santa Lucia di Mercurio en possède un exemplaire peint dans la seconde moitié du XVIII^e siècle par Francesco Carli⁴.

5. Les silhouettes peintes.

Il s'agit de grandes silhouettes peintes, découpées dans du carton, assemblées pour constituer des scènes de la Passion. Ce type de *sepolcri* est essentiellement attesté en Corse dans la ville de Bastia et dans ses environs immédiats.

Sans doute faut-il en rechercher la raison dans l'étroitesse des liens culturels existant entre la capitale historique de l'île et

la République de Gênes. L'église paroissiale de la commune de San Martino di Lota (à 6 km de Bastia), conserve un ensemble de cinq silhouettes, datable du XIX^e siècle, composé d'un Christ mort, de deux anges en prières et de deux soldats romains.

Les premières sources

La plus ancienne mention connue d'un *sepolcro* remonte à 1557. On l'a relevée dans un inventaire des objets mobiliers du couvent de Morsiglia⁵. Le document précise : « Item, lenzuola tre, con le reticelle bianche per far' la capella del sepolcro per la Setti-

mana Santa »⁶. Cette description sommaire semble s'appliquer à trois grandes pièces de tissu, bordées de passementeries, agencées de sorte à former un pavillon textile.

Deux autres mentions se retrouvent dans le compte rendu de la Visite Apostolique que Monseigneur Nicolao Mascardi a effectuée en 1587 dans le diocèse d'Ajaccio⁷. A propos de l'église de Bastelica, le prélat note : « *In die Cene Domini fecit sepulcrum pro ponendo Santissimo Sacramento ad formam Sancte Matris Ecclesie* ». De même, quand il décrit l'église de Bicchisano, il précise : « *In die Cene Domini, in ipsa ecclesia, fecit sepulcrum pro Santissimo Eucharistie Sacrament* ».

La mention la plus ancienne, concernant un *sepolcro* peint a été relevée dans le livre de comptes de l'église paroissiale de Nonza, à la date de 1696 : « per padiglione e pitura con la tela di la faciata e tutto quello per fare il santissimo sepolcro, costa in tutto : lire 104, soldi 13, danari 4 »⁸. Le prix de ce pavillon de toile peinte est relativement élevé, puisqu'il équivaut au montant d'un tableau d'autel.

Cartelami bastiais et documents d'archives

De nos jours, à Bastia, on ne trouve des *sepolcri* que dans trois édifices qui sont tous des oratoires animés par des confréries (confréries de l'Immaculée Conception, de Saint Roch, de Saint Charles). Ces confréries ont joué un rôle déterminant dans la sauvegarde de la tradition des décors de la Semaine Sainte.

L'archiconfrérie de Saint Joseph ne détient pas de *sepolcro* mais un livre de comptes rapporte qu'elle en possédait un au XIX^e

siècle⁹. Ce registre consigne que le 11 avril 1897 les confrères ont donné 30 francs au peintre Gennaro Muratori¹⁰ « pour figures du Saint Sépulcre ».

Dans le passé, les *sepolcri* bastiais n'étaient pas l'apanage des confréries car des documents attestent qu'on en trouvait également dans les églises paroissiales et dans les couvents de la ville. Un inventaire du couvent des Missionnaires Lazaristes¹¹, daté de 1790, atteste de l'usage du mot *cartelami* à Bastia. On y relève entre autres mentions :

- « Tendine di color violacea di tela per coprire le tre ancone nella settimana di Passione, con li tre veli simili per li Crocifissi ».

- « Libri da canto grandi per la Settimana Santa, due ».

« Un'urna colorita per il Santissimo Sepolcro ».

« Un proscenio (cadre de scène) di tela colorita per il Sepolcro ».

« Cartelami vecchi per il Sepolcro, e fra gli altri due angeli ».

« Un'urna, o sia finta di urna, in cartelame colorita in giallo e torchino ».

« Una scaletta colorita di giallo e verde per l'esposizione del Santissimo Sacramento ».

« Triangolo per gli Uffici della Settimana Santa, uno ».

« Battocio di legno per la Settimana Santa, uno ».

Au XVIII^e siècle, Bastia comptait une dizaine de couvents. La présence de *cartelami* chez les Missionnaires n'est sans doute pas une exception, et l'on imagine que d'autres établissements conventuels en étaient également dotés.

Un registre du XIX^e siècle atteste que des

sepolcri étaient périodiquement commandés et réparés pour l'église paroissiale Saint Jean-Baptiste¹². C'est ainsi que les comptes de l'exercice juillet 1807-juillet 1808, consignent le paiement d'un *sepolcro* composé de huit silhouettes en carton et d'une toile de fond peinte : « Spese per il sepolcro : Per un tendone ed otto figure come da ricevuta, 120 franchi / Pagato a 2 donne per cucire detto tendone e figure, 6 franchi ». Les comptes de l'année suivante (juillet 1808-juillet 1809), mentionnent que l'ensemble est complété de deux figures de soldats : « Pagato al Signor Rostino per due guardie per il sepolcro, 8 franchi ». L'exécutant n'est autre qu'Anton Benedetto Rostino (1750-1821), peintre bastiais bien connu, auteur de nombreux tableaux d'église. Cinq ans plus tard, les comptes de l'exercice juillet 1813-juillet 1814 témoignent que l'on s'adresse au même peintre pour compléter ou réparer le *sepolcro* : « Al Signor Rostino per figure per il sepolcro, compresa la canavetta¹³, 16 franchi ».

Les comptes de l'année 1826-1827 consignent une restauration : « Dato a Luigi Polleri, pittore, per li 2 ladroni e rinfrescate le 3 guardie, 15 franchi ». La mention des deux larrons et des trois gardes permet de déduire que le sujet de la composition est une Crucifixion, un Calvaire, ou une Descente de croix. Luigi Polleri (1780-1853), qui a effectué ces travaux, est un peintre décorateur natif de Gênes, installé très jeune à Bastia et qui y a accompli toute sa carrière¹⁴.

Les comptes de 1832 mentionnent une restauration confiée au peintre Alexandre-Philippe Henry¹⁵ : « Spese per il Santo Sepolcro : Pagato al pittore Henry, per aver ta-

pezzato e rinfrescate le figure come da sua ricevuta, 12 franchi ».

En 1838, une somme importante est affectée renouvellement complet du *sepolcro* de l'église Saint Jean-Baptiste : « Detaglio delle spese fatte per il Sepolcro : Pagato a Emanuelle Alderani per aver colorito le tele, 180 franchi ». Emanuele Alderani est un peintre décorateur italien spécialisé dans les décors de théâtre. On sait qu'il a beaucoup travaillé pour les divers théâtres de Livourne et qu'il a également œuvré dans ceux de Corfou, Bologne et Catane. En 1838, Alderani est appelé à venir mettre son talent au service du théâtre de Bastia. A l'occasion du carnaval, on y donne un opéra de Vincenzo Bellini, *Capuleti e Montecchi*. Un livret est alors spécialement publié par l'imprimerie bastiaise Fabiani, donnant les noms des chanteurs et des membres de l'orchestre. L'opuscule précise que les décors sont l'œuvre d'Emanuele Alderani, qualifié de « pittore scenografico ».

Les archives de la confrérie Saint Charles¹⁶ contiennent de multiples mentions se rapportant à des *sepolcri*. Le 18 mars 1871, 25 francs sont donnés au « professore Buché » (sic) pour un personnage figurant Judas¹⁷. L'auteur, Gilbert Bouchez (1824-1882), était professeur de dessin au Lycée impérial de Bastia¹⁸. On notera que la sacristie de l'église Saint Charles possède une Pietà, peinte par Gilbert Bouchez, qui est le plus ancien *cartelame* actuellement conservé à Bastia.

Les comptes de l'église Saint Charles, témoignent de la commande d'un vaste ensemble de *cartelami*¹⁹ : « 10 mars 1937 : Trois personnages du reposoir et accessoires, facture de Monsieur Baffico, peintre,



4. *Sepolcro*, silhouettes peintes, 1870-1880, San Martino di Lota (Haute-Corse), église paroissiale.

168 francs » ; « 17 avril 1938: Personnages du reposoir (facture Baffico), 270 francs » ; « 14 septembre 1938 : Payé Monsieur Baffico pour avoir confectionné le Christ au tombeau, 70 francs ». C'est le peintre décorateur Armand Baffico (1882-1958)²⁰ qui a réalisé ces *cartelami*. Bien qu'en mauvais état, ils existent encore. Peints sur des silhouettes en contreplaqué, ils représentent : un Christ tombant sous le poids de la croix, un Christ à la colonne, un Christ mort, quatre bourreaux dans des postures diverses. Les archives de l'oratoire de la confrérie de

l'Immaculée Conception conservent les traces d'un *sepolcro* de type *cartelami*, aujourd'hui malheureusement disparu. Dans les comptes de l'exercice juin 1849-juin 1850, on relève le paiement de 21 cartons, qui furent ensuite assemblés, cousus et peints²¹ : « Speso per 21 cartoni per fare le figure del sepolcro, 3,15 franchi » ; « Dato a Culi per cucire li detti cartoni, 1 franchi » ; « Pagato a Pelozzi per le figure del sepolcro, 50 franchi ». Le peintre qui a décoré les silhouettes est Antoine Pelozzi (1818-1910)²².



5. Hector Filippi, *Sepolcro*, «*Le Christ au jardin des oliviers*», 1960, Bastia (Haute-Corse), oratoire de la confrérie Saint Roch. Photographie historique de l'année 1960, représentant le peintre devant son œuvre (archives familiale Filippi).

Actuellement, l'oratoire de l'Immaculée Conception détient deux *sepolcri* de type *cartelami*. Ils ont été peints à la fin des années 1950 par Albert Gillio (1892-1964), peintre de chevalet et peintre décorateur. L'un d'eux figure, la *Dernière Cène*, et copie la célèbre composition de Léonard de Vinci. L'autre représente la *Mise au tombeau*. La facture manuscrite de ce dernier a été conservée. D'un montant forfaitaire de 60 000 francs, elle est datée du 24 avril 1957.

Dans l'oratoire de la confrérie Saint Roch on conserve deux *sepolcri*, de type *cartelami*, peints par Hector Filippi (1893-1965)²³.

Le premier représente *Le Christ au jardin des oliviers*. Il se compose d'une tenture de fond et de figures peintes, découpées dans des plaques d'isorel²⁴. Le personnage du Christ en prière a été directement inspiré par une toile du peintre allemand Heinrich Hofmann (1824-1911). L'œuvre originale, intitulée *Christ in Gethsemane*, a été peinte en 1890. Elle est actuellement conservée dans une église baptiste de New York, la *Riverside Church*.

Le second copie une toile d'Antonio Ciseri (1821-1891), peintre de l'école florentine. Le modèle, intitulé *Il trasporto di Cristo al sepolcro*, est conservé dans le sanctuaire de la Madonna del Sasso, à Orselina. La composition de Ciseri, commencée en 1864, a été achevée en 1870. La version qu'en a donnée Hector Filippi, peinte sur plaques d'isorel, date de 1960.

Les cartelami bastiais dans la presse de la Belle Epoque

A la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, *Le Petit Bastiais* est le principal journal lo-

cal. Ce quotidien se fait l'écho de la tradition des *sepolcri* à une époque où celle-ci est encore particulièrement vivace. *Le Petit Bastiais* est rédigé en langue française, le mot *sepolcro* n'y est jamais employé et c'est celui de « reposoir » qui est utilisé. La locution « Stations de la Passion » y est en usage pour désigner les *cartelami*.

Le petit oratoire de la confrérie du Saint Nom de Marie est alors l'édifice le plus dynamique. Chaque année, ses reposoirs sont abondamment loués dans le journal. A titre d'exemple, on citera un article du 5 avril 1887, qui annonce : « A l'oratoire du Saint Nom de Marie, on prépare pour le Jeudi Saint une nouvelle Station de la Passion de Notre Seigneur qui, comme beauté de scène et effet d'ensemble, ne cèdera en rien à toutes celles qui ont été admirées jusqu'ici en cette église [...]. Cette Station, qui représentera Jésus-Christ portant la croix au Calvaire, se distinguera [...] par une restitution archéologique du célèbre Temple de Jérusalem ».

Les décors de l'oratoire du Saint Nom de Marie sont très fréquemment renouvelés. On a pu y voir : la *Vierge au pied de la croix*, entourée des saintes femmes en adoration (en 1888) ; le *Christ au tombeau*, entouré d'une gloire d'anges et de séraphins (en 1889) ; le *Lavement des mains de Ponce Pilate*²⁵(en 1891, en 1893 et en 1899) ; le *Couronnement d'épines* dans la cour extérieure du prétoire du gouverneur romain²⁶ (en 1896) ; l'*Apothéose de l'Ancien et du Nouveau Testament*²⁷ (en 1897) ; l'*Apothéose de la Vierge des Sept Douleurs*²⁸ (en 1901) ; le *Calvaire* (en 1903) ; etc.

A l'occasion, le *Petit Bastiais* souligne les efforts qu'accomplit la confrérie de l'Imma-

culée Conception pour réaliser de beaux décors. Entre autres sujets, on put apprécier : la *Pietà* (présentée pour la première fois en 1899)²⁹ ; le *Calvaire* (en 1901) ; *Jésus ligoté*, entouré de gardes, à la sortie du jardin des oliviers (en 1903)³⁰.

A plusieurs reprises, d'autres églises bastiaises eurent également les honneurs de la presse. Ce fut notamment le cas de Saint Roch, Saint Joseph, Saint Jean-Baptiste, Saint Charles et de la chapelle des Frères des Ecoles Chrétiennes.

D'ordinaire, les articles du *Petit Bastiais*

ne mentionnent guère plus d'un ou deux reposoirs, jugés particulièrement remarquables. Les reposoirs de l'année 1902 furent exceptionnellement réussis, aussi un article du 28 mars en cite cinq nommément : « Nous avons constaté avec plaisir que les reposoirs étaient ornés avec beaucoup plus de soins et de goût que les années précédentes et qu'ils représentaient tous des scènes de la Passion: la Flagellation à Saint Roch ; la Libération de Barabbas et la condamnation de Jésus au Saint Nom de Marie ; le tombeau de



6. Albert Gillio, *Sepolcro*, «*La mise au tombeau*», 1957, Bastia (Haute-Corse), oratoire de la confrérie de l'Immaculée Conception.

Notre Seigneur à Saint Jean ; le prétoire de Pilate à la Conception ; le tombeau de Notre Seigneur à Saint Charles ; etc. ».

Un autre article du *Petit Bastiais* revêt un caractère d'exceptionnalité. Il s'agit de celui du 7 avril 1898. Beaucoup plus long que d'ordinaire, il décrit les Stations de quatre églises de la ville : « La Station du Jeudi saint à l'oratoire de la Conception [...] représentera Jésus devant Pilate [...]. Comme fond à cette scène, se dressera le décor de l'intérieur du prétoire, dont la perspective de ses côtés produira un bel effet [...]. Les honorables membres de l'Officialité de ce bel oratoire ont [...] fait appel au pinceau du peintre Gennaro Muratori ». Le même article précise ensuite que la Station présentée à l'église Saint Joseph (*La rencontre du Christ avec les Saintes femmes*) et celle de la chapelle des frères des Ecoles Chrétiennes (*qui représente Le Tombeau, en forme d'urne, avec anges, rayons et nuages*) sont toutes deux l'œuvre du même peintre³¹. L'article s'attarde également sur une quatrième : « La Station du Saint Nom de Marie représentera l'institution de l'Oraison dominicale (le Pater Noster). On verra Notre Seigneur entouré de ses Disciples et des Saintes femmes. Les quatre chapelles latérales représenteront les trois Vertus théologiques et l'Adoration de la Sainte Face par les anges ».

Jusqu'ici peu étudiés³², les *sepolcru* corses sont une touchante expression de la piété baroque. D'une apparente frivolité théâtrale mais d'une profondeur de sens véritablement mystique, leur ambivalence émeut et fascine. Ils sont à la fois grandioses et modestes, savants et naïfs, pré-

cieux et rudimentaires. On pourrait sans doute regretter que ces œuvres d'art éphémères ne soient montrées au public que deux jours dans l'année. On pourrait également déplorer que la fragilité de ces décors festifs ne les condamne à disparaître plus ou moins rapidement. Mais à bien y réfléchir, ne serait-ce pas justement ces originalités qui en font tout le charme et l'intérêt ?

1. Dans l'île, on trouve employés les mots *sepolcro* (langue écrite traditionnelle, de graphie toscane), *sepolcru* (dans les parlers du nord), *sipulcri* (dans les parlers du sud).

2. Milanais d'origine, son activité est attestée de 1742 jusqu'à sa mort, en 1772.

3. Ses deux coupoles inégales, peintes en trompe l'œil, ne sont pas sans évoquer la basilique du Saint Sépulcre, édifiée sur le tombeau du Christ.

4. Peintre d'origine lucquoise, son activité est attestée en Corse de 1770 jusqu'à sa mort, en 1821.

5. Ce couvent appartenait à l'ordre des Servites de Marie.

6. Archives Départementales de la Haute-Corse, E85/14 ; *Inventario della chiesa dell'Annunziata* (1557).

7. Archivio Segreto Vaticano (Rome), *Visitatio Apostolica Adiacensis et decreta* (1587).

8. Archives Départementales de la Haute-Corse, 40J16/3: copie du livre de comptes de la paroisse de Nonza (1604-1716).

9. Archives de l'Archiconfrérie de Saint Joseph, *Livre des dépenses et recettes du trésorier* (1867-1897).

10. Peintre de chevalet et peintre décorateur, son activité est attestée à Bastia de 1884 à 1911.

11. Archives Départementales de la Corse-du-Sud, 1B24: *Inventario di tutti li mobili di questa nostra chiesa della Missione, situata in questa nostra capitale di Bastia* (1^{er} janvier 1790).

12. Archives de la paroisse Saint-Jean-Baptiste de Bastia, *Libro della compagnia del Santissimo Sacramento* (1804-1845). La confrérie du Saint Sacrement, instituée dans cette église, avait pour mission de veiller à l'entretien matériel de l'édifice.

13. La canavetta était une toile de chanvre de fabrication locale.

14. Il fut probablement l'élève du peintre génois Giuseppe Wannenes, lui-même installé à Bastia.

15. Son activité est documentée à Bastia de 1827 à 1843.

16. Ces documents ne sont plus conservés sur

place mais dans le fonds d'archives paroissiales (sacristie de l'église Saint Jean-Baptiste).

17. Archives de la paroisse Saint-Jean-Baptiste de Bastia, *Registro della Venerabile Confraternita di San Carlo* (1864-1952).

18. Il a également mené une carrière de peintre.

19. Archives de la paroisse Saint-Jean-Baptiste de Bastia ; *Registre du trésorier* [Confrérie Saint Charles] (1936-1987).

20. Joseph-Antoine Baffico (dit Armand Baffico), peintre décorateur natif de Bastia, s'est formé à Rome auprès de l'Académie de France et de la *Scuola preparatoria alle arti ornamentali*.

21. Archives de la paroisse Saint-Jean-Baptiste de Bastia ; *Registro per servire alla reddizione di conti dei Signori Priori della Confraternità della Santissima Concezione di Bastia, a partire dell'anno 1840-1841*.

22. Natif de Bastia, il a été formé à Florence. Parallèlement à sa carrière de peintre, il a été professeur de dessin au Collège Royal de Bastia.

23. Peintre de l'école bastiaise, il a été formé à Rome auprès de l'Académie de France et de la *Regia Accademia di Belle Arti e Liceo Artistico*.

24. Les panneaux d'isorel sont réalisés à base de fibres de bois.

25. Devant les quatre autels latéraux, on pouvait voir les trois *Vertus Théologiques* (la Foi, la Charité, l'Espérance) et une *Descente de croix*.

26. Devant les autels latéraux, on pouvait voir les quatre *Vertus Cardinales* (la Prudence, la Justice, la Force, la Tempérance).

27. Devant deux autels latéraux, on pouvait voir « deux vues de la Terre Sainte en relief ».

28. La *Vierge des Sept Douleurs* était représentée foulant un serpent, entourée des instruments de la Passion, des Saintes femmes et des disciples.

29. La composition comprenait également deux *Séraphins* en adoration, des *Anges* tenant des palmes, une grande *Croix* et des *Gardes* romains. Les personnages se détachaient sur un fond de draperies blanches, bordées d'étoiles dorées.

30. Cette année là, l'oratoire présentait deux

scènes. La seconde figurait la *Pietà*.

31. Son activité est attestée à Bastia de 1884 à 1911.

32. Les références bibliographiques se rapportant à ce sujet d'étude se limitent à seulement trois titres : Nigaglioni 1998, pp. 69-88 ; Nigaglioni 2009, pp. 77-80 ; Boggero 2010, pp. 276-285.

Abstract

Dal 1284 al 1768, la Corsica fu un dominio della Serenissima Repubblica di Genova. Questa storia condivisa spiega la prossimità culturale esistente tra l'isola e la Liguria e fa riscontrare l'uso delle scenografie effimere della Settimana Santa in entrambi questi territori. In Corsica di solito queste opere sono chiamate “sepolcri” e sono citate nei documenti degli archivi dal XVI secolo. Solenni e festanti, rivestono una grande diversità formale. La loro struttura, infatti, può assumere la forma di baldachino, paramento o di pannello. Di solito sono decorati con scene tratte dalla Passione, dipinte da pittori locali. Nella parte settentrionale dell'isola, soprattutto a Bastia (antica capitale genovese), si trovano dei cartelami molto simili ai modelli liguri. Oggi la tradizione è caduta in disuso nella maggior parte dei comuni dell'isola, ma è rimasta relativamente viva a Bastia, dove ogni anno si usano i cartelami restaurati tra il 1957 e il 1960.

CARTELAMI, ARCHI TRIONFALI, CATAFALCHI E APPARATI PER CANONIZZAZIONI A NIZZA E NEL SUO CONTADO TRA XVI E XIX SECOLO: PRIMI SPUNTI DI RICERCA *Alfonso Sista*

Nizza

Un complesso davvero interessante, tra i pochi superstiti nel Contado, si conserva nella cappella del Saint-Sépulcre (1782) dei Penitenti Blu ed è composto da sette figure dipinte su legno sagomato che hanno una stretta affinità di tecnica costruttiva con i cartelami soprattutto liguri-piemontesi. I sette personaggi, di dimensioni imponenti, raffigurano San Giovanni Evangelista, Santa Maria Maddalena, Maria di Cleofa, San Giuseppe d'Arimatea, San Nicodemo e due soldati romani, e vengono a formare un rilevante complesso figurativo scenico, importante non solo dal punto di vista rituale ma anche artistico¹. A seguito di accurato restauro che ha eliminato pesanti ridipinture le figure hanno riacquisito l'aspetto originario che permette di approssimare l'epoca di realizzazione tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, probabilmente a ridosso della ricostruzione della cappella, contribuendo a ridare vigore alla Confraternita con una ripresa dei riti della deposizione attraverso una suggestiva parata scenica con al centro la statua (seconda metà del Settecento) del Cristo deposto. Questa rappresentazione, frutto di un'accorta regia e un'adeguata scenografia accompagnata da canti in tema, seguiva una sorta di copione che probabilmente si svolgeva in due parti distinte della cappella. Nella prima la statua del Cristo morto, con braccia snodabili, era posta in croce con le figure di San Giovanni Evangelista, Santa Maria Maddalena e Maria di

Cleofa posizionate in basso secondo lo schema classico del Calvario. Il secondo episodio trovava il suo compimento nello schiodamento del simulacro dalla croce e la sua deposizione nel sepolcro contornato dalle figure dei Santi Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea e dei due soldati. Le figure, seppure destinate ad un uso effimero e dipinte senza preparazione su supporto ligneo sagomato, sono opera di un anonimo pittore ligure-nizzardo, operante tra Sette e Ottocento, di cui non si conoscono né le vicende personali né artistiche.

La Confraternita della Sainte-Croix dei Penitenti Bianchi si insedia nella sede attuale nel 1767, si è sempre distinta per la gestione dell'ospedale della santa Croce a partire dal 1632, ma anche per l'allestimento del sepolcro durante la Settimana Santa, al pari degli altri sodalizi nizzardi. L'unica testimonianza degli allestimenti del Venerdi Santo, ormai perduti, è costituita dalle due figure dei Penitenti, raffigurati in ginocchio con la caratteristica cappa bianca e il cappuccio che lascia visibili solo gli occhi (uno porta appeso al fianco un flagello tridimensionale per la penitenza), che venivano poste ai lati del crocifisso steso sul pavimento dinanzi all'altare maggiore. Singolare appare la scelta di realizzare le due figure in lamina metallica sagomata e sbalzata in modo da rendere il senso corporeo del personaggio, facendo apparire più reali i panneggi e le parti anatomiche e attenuandone il senso di piattezza materiale². Considerando le poche testimonian-

ze liguri di oggetti analoghi si potrebbe proporre un'esecuzione piuttosto tarda, almeno della metà del XIX secolo, sarebbero opera di un artista per ora anonimo.

Contes

Ai culti della Passione di Cristo appartengono le tre piccole figure su tavola, provenienti dall'antica Cappella di Sainte-Hélène



1. Pittore ligure-nizzardo, *Maria Maddalena*, fine sec. XVIII-inizi XIX, Nizza (Alpes-Maritimes), chapelle du Saint-Sépulcre.

di Sclos de Contes, composte a rappresentare la Flagellazione in uno spazio sacro raccolto appositamente preparato. Gesù è ritratto in posizione frontale legato alla colonna in atteggiamento di evidente sofferenza mentre le figure dei flagellanti, uno di scorcio l'altro ripreso da dietro, si pongono in composizione dinamica a movimentare la scena e quindi a conferirle il necessario livello di tensione drammatica. Le figure sono opera, con tutta probabilità, di un pittore nizzardo, uno dei tanti operanti nel contado intorno alla fase centrale del XIX secolo.

Nella chiesa di Sant'Elena già dal 1836 sono attestate spese per il sepolcro per l'acquisto di chiodi, candele, palme, galloni e tela "percalla", sorta di cotone pregiato³, e

negli anni seguenti per palme, una custodia lignea, per aggiustamento delle piramidi, quindi nel 1850 viene pagato il falegname Giuseppe Giacobi per aver dipinto il mortorio⁴, forse identificabile con i quattro pannelli, ad uso repositorio, ancora conservati in loco. Le tavole sono dipinte con soggetti a due a due uguali: le maggiori recano l'immagine di uno scheletro deposto, avvolto in un sudario, in un paesaggio silvano contornato di croce e un'urna votiva; le altre invece riportano allegorie del tempo e della morte: una clessidra alata, una falce e una fiaccola.

Sempre a Contes si conservano tre pannelli, probabilmente superstiti di un catafalco usato forse per l'ufficio delle tenebre della Settimana Santa oppure per l'ottavario



2. Pittore nizzardo, *Penitenti*, metà sec. XIX, Nizza (Alpes-Maritimes), chapelle de la Sainte-Croix.

dei morti, provenienti dalla chiesa di Santa Maria Maddalena e in cattivo stato di conservazione. I pannelli sono dipinti a simulare un sarcofago marmoreo decorato sulle



3. Pittore nizzardo, *Cristo flagellato*, metà sec. XIX, Sclos de Contes (Alpes-Maritimes), église de Saint-Hélène.

varie facciate con teschi, tibie, fiaccole, un elmo, una tiara, una lira, una corona, ghirlande e altri oggetti allegorici che richiamano la caducità della vanità umana; due quadri restituiscono epigrafi salvifiche e decori che suggeriscono la condizione di sepolcro illusivo in parte disperso. D'altronde la continuità dei riti è attestata anche dalle fonti documentarie, per quanto incomplete per la perdita di parte degli archivi, come per esempio i riti delle Quarantore del 1661, la composizione di fiori in cartone realizzata nel 1692 da Gio Batta pittore messinese⁵; nel 1707 altri pagamenti "per spese fatte nella settimana santa in compagnia dei sig.ri priori et altre persone che hanno assistito al fabbricare della carità"⁶. È ancora la Confraternita di San Giuseppe

che si distingue nell'allestimento di apparati celebrativi, l'acquisto di fiori argentati dalla ditta Beccaria di Mondovì e dei loro vasi da Giorgio Musso di Nizza, per l'ufficio della Settimana Santa (1831), e il pagamento, cinque anni dopo, "al sig. Provenzale per la bandiera nuova" e per aver dipinto le immagini di due bastoni processionali del sodalizio, quindi acquisto di 150 "carità" per la Settimana Santa⁷. A seguire nel 1847 la spesa di £ 220 corrisposta al "signor Onorato pittore per prezzo di un catafalco" permette di attribuire una paternità esecutiva e un'epoca di realizzazione dell'apparato in questione⁸. Ancora negli anni tra il 1854 e il 1883 si hanno spese per l'apparato delle Quarantore, per lenzuoli per formare il Sepolcro e per allestirlo.

Peille

Anche a Peille nella chiesa dell'Assomption è stato rinvenuto un catafalco molto complesso nella sua composizione, specchio di una volontà di esprimere la devozione della comunità attraverso la magnificenza del suo allestimento. La struttura si compone di tre parallelepipedi di diverse dimensioni sovrapposti uno sull'altro sino ad ottenere una sorte di piramide a gradoni sulla cui sommità si colloca un sepolcro in forma di sarcofago con base sagomata. Le caratteristiche formali sono piuttosto semplici, i vari pannelli simulano lastre marmoree sepolcrali su cui sono incise epigrafi sulla buona morte e altre invocazioni, mentre sulle tele superiori e sul sarcofago sono dipinte, in forma di falcioni bassorilievi, un angelo orante, teschi con

tibie incrociate, visi di putti alati e ghirlande. L'apparato sembra che fosse destinato all'ottavario dei morti ma è ugualmente significativo di un metodo allestitivo che perdura nel tempo adeguandosi ad ogni tipo di rituale. Per la carenza di indizi documentari si attribuisce a pittore nizzardo della fine del XIX secolo.

Utelle

Negli anni tra il 1647 e il 1691 sono attestate molte spese, nella continuità rituale, secondo un elenco arido solo in apparenza, per l'allestimento del "Giobia" (giovedì) Santo che doveva essere abbastanza elaborato viste le spese sostenute (canne, tessuti, "spinole", mille chiodi, trenta nuove tavole per l'erezione "di detto sepolcro fatto in forma di gradinata et a solo honore e gloria di Dio", corde, catenelle, carta, candele, dodici lampadari, un triangolo)⁹. Non è da escludere l'intervento di un qualche artista a livello di progettazione vista la presenza nel 1665 a Utelle di un pittore Rocca (Giovanni Battista, attivo 1631-1676, o Antonio Francesco) per la realizzazione dei quadri del coro¹⁰.

Un suggestivo apparato si conserva nella chiesa di San Verano ed è composto da otto pannelli e cinque piramidi atti a costituire un complesso catafalco. I vari quadri sono dipinti con raffigurazioni allegoriche, sullo sfondo di are sepolcrali e cariatidi dorate a reggere la lastra tombale, e con epigrafi consolatorie e per la salvezza dell'anima. Altri riquadri invece riportano allegorie della morte (teschio, tibia), il serpente che si morde la coda, una falce, un drappo, una torcia; richiami alla vanità umana con i simboli del potere temporale della chiesa e lai-

co, il lavoro e la guerra. L'opera potrebbe essere stata realizzata da pittore nizzardo dei primi decenni dell'Ottocento, per ora sconosciuto.

Roquebillière

Anche a Roquebillière, nella Chiesa di Saint-Michel-de-Gast, si conserva una serie di pannelli dipinti destinati a rituali differenti. Un gruppo di quattro quadri sono dipinti a simulare una struttura in marmo con al centro una serie di figure che paiono inserti dorati posti in mezzo a fiaccole capovolte; i due minori riportano panoplie di armi e un serto di grano con attrezzi agricoli. Quelli più grandi recano simboli del potere religioso e allegorie del potere regio, mentre altri due raffigurano San Michele e le Anime Purganti, e quindi la Vergine con il Bambino. Dalle misure e dal confronto stilistico i pannelli sembrano far parte di un unico apparato, ormai incompleto, composto da una base su cui porre i primi quattro su cui poter innalzare (analogamente a Peille) un altro piano o un sarcofago-repositorio. L'apparato si prestava sicuramente ad un uso legato sia all'ottavario dei morti che ai riti della Settimana Santa. In un inventario dei beni della Chiesa redatto nel 1860 si fa cenno alla presenza di un mortorio vecchio e di una altro nuovo; mentre in quello del 1905 si registrano ancora un catafalco piccolo e uno grande da identificarsi nei pannelli descritti, che all'epoca dovevano essere completi e ancora in uso¹¹. I pannelli comunque si possono attribuire ad artista nizzardo della metà del XIX secolo.

Altro elemento pittorico a forte valenza devozionale è il paliotto che raffigura il corpo di Cristo morto deposto e che sicuramente

era impiegato per l'allestimento del sepolcro del Venerdì Santo. L'epoca di realizzazione si colloca sicuramente nella seconda metà del XIX secolo almeno a giudicare dallo stile con cui è stato dipinto che evoca accenti puristi di cultura italiana.

Un altro paliotto raffigura, inquadrato da un drappo rosso, un prezioso ostensorio posto al centro di una cornice dorata e circondato da volti di putti alati, spighe di grano, grappoli d'uva e foglie di olivo da significato allegorico; ai due lati sono invece collocati



5. Pittore nizzardo, *Catafalco*, fine sec. XIX, Peille (Alpes-Maritimes), église de Sainte-Marie.



4. Pittore Onorato, *Catafalco*, 1845-46, Contes (Alpes-Maritimes), église de Sainte-Marguerite.

due gruppi di angeli cantori e musicanti che innalzano inni al Signore¹². La rappresentazione, collegabile ai riti delle Quarantore connessi all'Adorazione del Santissimo, presenta elementi formali che la collocano alla seconda metà del Settecento opera

probabilmente di pittore nizzardo ancora da individuare.

Sospel

La Chapelle Sainte-Croix dei Penitenti Bianchi conserva le due immagini, in legno



6. Pittore nizzardo, *Catafalco*, particolare, inizi sec. XIX, Utelle (Alpes-Maritimes), église de Saint-Sauveur.

sagomato e dipinto, che rappresentano la Vergine in deliquio e Santa Maria Maddalena affranta dal dolore, figure destinate, sino dalla loro origine, a comporre un apparato scenografico intorno alla statua del Cristo morto (fine XVII secolo). D'altronde la celebrazione della Settimana Santa nella cappella ha un pratica antica come annotato, in un inventario del 1692 redatto dopo le depredazioni delle truppe francesi, dove si registra la presenza di otto quadri di carta il cui significato non è chiaro potendo individuare anche figure per teatrini della Passione. Nel 1703 compare anche una tenebra per la Settimana Santa¹³. Rispetto al simulacro l'esecuzione formale dei due "cartelami", ad opera di pittore nizzardo o mentonasco, risulta essere più tarda, lasciando trasparire tratti di cultura purista, per cui si può agevolmente collocare alla fine del XIX secolo.

A partire dall'inventario del 1655 compare la "Santa Salvata Croce"¹⁴, esempio di crocifisso processionale che costituisce un'opera pressoché unica nel contado nizzardo, avvolta da un velo di leggenda¹⁵. La croce, realizzata in modo piuttosto rozzo e sagomata seguendo le forme del corpo del Cristo morto, presenta sui due canti laterali le immagini di San Giovanni Battista e della Vergine e in alto quella di Dio Padre benedicente e dello Spirito Santo. L'artista che l'ha realizzata è ancora ignoto ma può essere ascrivito tra quei pittori che hanno agito nelle valli del Nizzardo nei secoli passati lasciando spesso opere anonime ma di grande suggestione; caso analogo è costituito dall'altra croce dipinta presente nella Cappella, di incerta provenienza, ma del tutto simile alla Santa Salvata Croce, seppure

più tarda, anche se una matrice comune del fenomeno può essere rinvenuto in area toscana¹⁶.

A Sospel anche la Confraternita della Misericordia, o dei Penitenti Neri, si impegna nella realizzazione di apparati, anche se non espressamente quaresimali, Santa, registrandosi pagamenti a vari pittori: nel 1861 a Jean Cagna, nel 1870 a Joseph Orenco per aver dipinto due angeli di cartone per la festa di San Giovanni Battista e al Vial per il sopracielo (1872). Nel periodo della Quaresima del 1898 si allestisce un catafalco per la cui costruzione e l'ufficio vengono pagati Seraphin Girardi, Domeneo Rosa e Ignace Manaira. Anche i Penitenti Rossi mettono in opera vari apparati in particolare per la festa di Sant'Agnese e per la Santissima Trinità pagando vari pittori tra cui Ippolito Vial (1858-1886) e Giovanni Capra (1863)¹⁷.

Nella cattedrale di San Michele invece, almeno sino dal 1612, è la Compagnia del

Corpus Domini che allesti i sepolcri pagando £ 5 s 2 d 2 per "manifattura del sepolcro in chiodi, corde di calagnina, pagamento di maestro mella loci Mento(ne)", usanza che continua negli anni seguenti con spese consistenti. Nell'inventario del 1619 si annota "uno para di angioi vecchi ... la scalinata per il santo sepulcro", per la quale fu pagato mastro Antonio Grinda. Interessante l'elenco delle spese del 1621 per un allestimento complesso: "più per tanto auripelo (?) per il sepolcro £ 2 s 2; più due giornate a mastro Saures per la scalinata et archi per il sepolcro £ 3 s 6, più n. 14 tavole da mastro Claudio, più £ 9 per fattura di n. 28 cartoni altri minuti (...), più per cabrioni per la scalinata £ 1; li balaustri in tuti £ 1". Negli anni successivi si aggiunge come abbellimento anche un "cielo per il sepolcro" che viene fatto dipingere per la spesa di 1 fiorino e che viene ancora citato nell'inventario del 1638: "... il sopracielo di cottorina turchina per il sepolcro...". Nel 1684 si hanno i seguenti con-

ti: "f 12,9 per oripelle, cartoni, tafeta, gomma vecchia, filo di ferro e colori per i fioraggi; più carta fumo di Ras, fillo di ferro per le pitture del sepolcro f 6; più al sig Vassallo per le pitture del sepolcro, f 2,5 all'homo che assiste per le fatiche del sepolcro; 7 aprile f 67 per cera compra in S.Remo più f 3,16 per trasporto cera da S.Remo a Sospel, f 2 a mastro Michele per aver fatto e disfatto il palco del sepolcro; f 2,18 per chiodi, colla, tachete fillo pallamare per il sepolcro".

Saorge

L'apparato, usato sia per l'ufficio del morti che nella Settimana Santa per l'Ufficio delle Tenebre, si compone di due coppie di pannelli, di dimensioni a due a due uguali, e di un manufatto in forma di sarcofago. I quadri maggiori presentano specchiature dipinte a simulare marmi di varia specie con al centro rispettivamente un teschio coronato tra due tibie incrociate e un cranio con tiara papale; i due minori rappresentano le Anime Pur-



7. Artista nizzardo, *Catafalco*, particolare, metà sec. XIX, Roquebillière (Alpes-Maritimes), église de Saint Michel de Gast.

ganti con invocazione e una clessidra alata: temi allegorici sulla caducità dell'umana esistenza. L'apparato viene a completarsi con un sarcofago di forma mistilinea con piedi leonini e decorazioni e drappi¹⁸.

Nelle carte della Parrocchiale di Saorge sono stati reperiti i dati di pagamento dell'apparato, avvenuti nel 1830, che riportiamo per intero: "spesa per un catafalco ossia mortorio cioè: £ 27 al falegname Francesco

Ghio per tavola e chiodi per i telati e cassa £ 7 e fattura di esso £ 20 come da quietanza del 5 Xbre 1830, al pittore Giuseppe Provenzale per tela palmi 102 a soldi 4 denari 20 cent.i 40 e £ 90 per la pittura come da quietanza del 14 8bre 1830 fanno £ 110,40, £ 6,65 speso in Nizza al falegname ai camali per crochetti; a Gio Batta Liprandi per il porto e riporto da Nizza £ 27; per porto e riporto da ambo £ 2,65: onde il detto sarcofago costa £ 173,70", mentre nel 1837 viene anche acquistata per 7 £ una cassetta di legno ove riporre l'urna del catafalco¹⁹. Ecco dunque emergere il nome dello sconosciuto pittore Giuseppe Provenzale presente ancora a Saorge nel 1832, quando viene pagato per la pittura dello stendardo nuovo della Compagnia del Suffragio, e che si ritroverà nel 1836 a Contes dove dipingerà due immagini da porre sui bastoni processionali e il gonfalone della Confraternita di San Giuseppe²⁰. Nel 1905, in occasione dell'applicazione della legge sulla separazione tra Stato e Chiesa francesi, nel redigere l'inventario della chiesa viene annotata la presenza di un catafalco e di una alabarda, probabilmente unica superstite tra gli oggetti usati per il sepolcro, mentre in quello del 1906 al punto n. 142 si legge: "un catafalque peinture sur toile, cadre de bois haut 2m 50, long 2m, 5 franchi"²¹: dalle misure non sembra potersi identificare quello ancora in loco. Infine un foglio sparso, contenuto all'interno del Libro dei Conti della Cappella di San Rocco (1777), riporta su una facciata il disegno di un repositorio forse mai realizzato.

Nel 1606 i Gesuiti si insediano a Nizza costruendo, in breve tempo, il convento e an-

nesso collegio da cui promanerà l'opera di evangelizzazione attraverso metodi molto moderni di persuasione attraverso l'uso di mezzi di comunicazione culturale di grande rilevanza come la spettacolarizzazione del messaggio religioso attraverso l'erezione di magnifici apparati scenografici atti a stupire e coinvolgere il fedele nella liturgia. Una parte almeno del merito per la diffusione dei cartelami si deve senz'altro alla loro azione, che vede l'Ordine sempre in una posizione anticipatrice, come per esempio la celebrazione, nel 1676, per la morte del duca Carlo Emanuele II inizialmente prevista nella loro chiesa per poi svolgersi in maniera più solenne in cattedrale²². Purtroppo nessuna delle decorazioni inventate per le celebrazioni si è conservata ma sono note solo grazie a qualche disegno, a cronache locali sconosciute ai più o ad opere letterarie celebrative degli eventi come nel caso delle celebrazioni per la canonizzazione di San Francesco Borgia nella chiesa dei Gesuiti di Nizza del 1670²³. La solennità dell'evento prevedeva grandiosi apparati composti da cinque grandi archi che occupavano l'intero coro da cui grandeggiava la figura del Santo sopra un globo di nuvole con le braccia aperte. Tutta la chiesa era addobbata sfarzosamente: altari ornati da argenti scintillanti, torce dorate, paliotti arabescati, damaschi alle pareti; immagini dei miracoli del Santo, palme e cartelle con iscrizioni edificanti e ornamenti in oro che suscitavano grande meraviglia. La magnificenza dell'apparato veniva quindi amplificata specie alla sera illuminato da 300 candele e dalla soavità della musica appagando gli occhi e la devozione dei cittadini. I festeggiamenti durarono otto giorni e si conclusero, con ge-

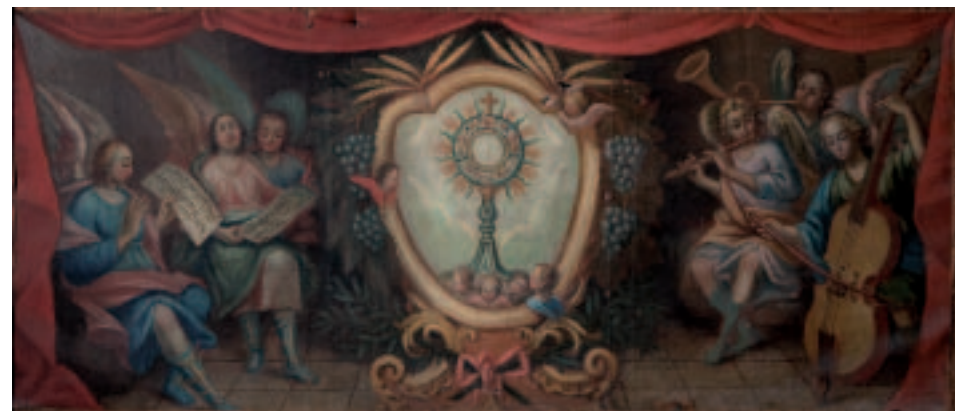
nerale stupore, con una processione, la sfilata di un carro trionfale tutto fregiato di arabeschi d'argento e cortei di angioletti preceduti dai cori delle muse, delle scienze e delle stagioni abbigliati con le loro divise. Altro episodio di fidelizzazione, in mancanza di altre testimonianze, è quello del 1728 con l'allestimento al Gesù di Nizza un complesso lavoro teatrale in tre atti sulle le vicende relative al martirio dei due Santi Celso, nativo di Nizza, e Nazario recitato dagli allievi del Collegio²⁴. Nel giugno 1735 è noto un pagamento di £ 30 al pittore Gaudenzio Rastellini per le pitture realizzate nella chiesa dei Gesuiti per l'apparato della novena dell'Immacolata Concezione²⁵. Nel 1742, per la stessa novena, la Città pagherà il pittore Thaone per la pittura e l'iscrizione realizzata sulla porta del tempio, per tela e colori; e a Mastro Flaminio Bessone per la costruzione dell'apparato e per le stelle apposte intorno a capo della Vergine²⁶.

L'attaccamento dei nizzardi per la casata Savoia ha dato luogo nel tempo a innumerevoli manifestazioni documentate da opere letterarie, rendiconti e cronache che testimoniano dell'affetto verso i regnanti. Uno dei primi casi riguarda il corteo (1585) della coppia Carlo Emanuele e Catalina di Spagna che, sbarcati a Nizza per il trasferimento a Torino, vennero accolti da manifestazioni di giubilo e da magnifici apparati, minuziosamente descritti da un anonimo cronista²⁷. Gli apparati vengono ideati e realizzati da Alessandro Ardente²⁸, avvalendosi per le pitture del cuneese Giovanni Angelo Dolce ed alcuni suoi compagni in allora presenti a Nizza²⁹. Altro giubilo si ha quando nel 1610 con l'incarico al pittore Ludovico Balduino di dipingere le insegne cittadine,

le balaustre ed altri apparati da collocarsi alla porta della Marina per la venuta dei principi³⁰; quattro anni dopo lo stesso artista realizzerà le pitture poste all'entrata del ponte che conduce al mare per la venuta del principe Filiberto³¹. Le continue visite dei duchi hanno favorito il fiorire di un vivace ceto di artisti cui vengono commissionati i numerosi apparati che venivano allestiti come ad esempio nel 1622 i pittori Gio Gaspare Balduino e Raffaele Gabritto per le pitture delle armi e Pietro Arduffi per il disegno sulla porta Peiroliera per la visita del Principe Cardinale di Savoia³². Sempre Gaspare Balduino viene pagato per effigi dipinte per i funerali di Vittorio Amedeo I e per le insegne della Città da portarsi nella processione del Corpus Domini³³. Infine il pittore Gio Roca riceve un compenso per aver dipinto le insegne della Città per il funerale del nobile Tomaso Genoino secondo sindaco³⁴. Anche le nascite di nuovi membri della casa regnante erano occasione per i nizzardi per festeggiamenti e manifestazioni di giubilo a cui accorreva una gran massa di popolo. Nel 1645 in occasione della presenza in Nizza della Madama Reale Cristina di Borbone, reggente del ducato e vedova di Vittorio Amedeo I, vengono organizzate festeggiamenti per il suo genetliaco. Si svolgono cimenti marineschi con barche, fuochi d'artificio, il ballo a corte e una rappresentazione teatrale con attori della nobiltà nizzarda in tre atti, un balletto, un allestimento scenografico con corone d'alloro tempestate di gioie, simboli di cetra, viola e tromba, di cui rimane solo la narrazione letteraria degli avvenimenti³⁵. Nel 1666 giunge a Nizza Carlo Emanuele II per una visita, accompagnato dalla famiglia

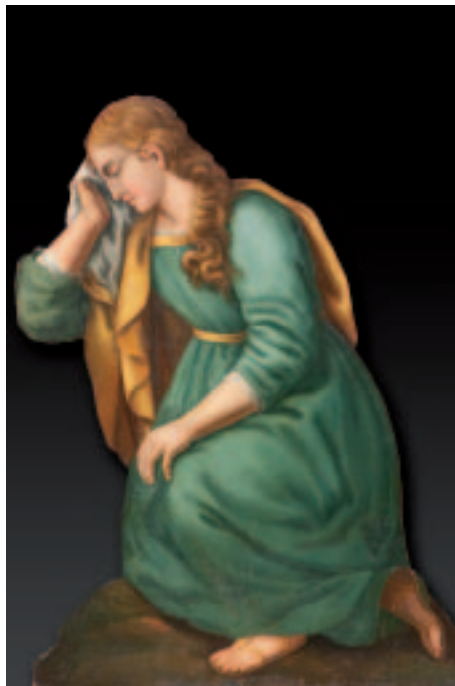


8. Artista nizzardo, *Cristo morto*, seconda metà sec. XIX, Roquebillière (Alpes-Maritimes), église de Saint Michel de Gast.



9. Artista nizzardo, *Apparato per le Quarantore*, seconda metà sec. XVII, Roquebillière (Alpes-Maritimes), église de Saint Michel de Gast.

e dalla corte, diventando occasione per festeggiare anche la nascita del figlio del Duca e quindi per l'allestimento di una complessa macchina effimera per celebrarne l'ingresso in città³⁶. Nulla si è conservato degli apparati allestiti per l'evento e tutta la scenografia e il copione delle manifestazioni sono tramandate da un'altra opera letteraria che ne descrive minuziosamente lo svolgimento. Viene eretto un solo arco trionfale dei molti previsti e allestita una macchina per fuochi artificiali portate a conclusione con grandi difficoltà. L'arco trionfale, minuziosamente descritto, venne innal-



10. Pittore nizzardo, *Dolenti*, fine sec. XIX, Sospel (Alpes-Maritimes), chapelle de la Sainte-Croix.

zato alla porta Pairoliera su disegno di Giovanni Gaspare Balduino (Nizza circa 1590-1669) e si dispiegava in due facciate ornate di statue e componimenti che esaltavano le virtù del Principe e i doveri dei sudditi. La gran macchina era costituita da una maestosa porta ornata da colonne e pilastri, piedestalli con trofei militari, nicchie tra le colonne con statue di grandezza oltre il naturale. In alto correva l'architrave con fregi, iscrizioni e l'arma reale quindi a coronamento altre grandiose statue. Sulla macchina si ergeva la figura di un regina coronata con lo scettro nella mano destra e nell'altra

un'aquila, ai due lati le immagini del Governo, con un ramo d'ulivo e un dardo, e della Felicità pubblica inghirlandata di fiori con una cornucopia e il caduceo; altre figure allegoriche rappresentavano la Clemenza, la Giustizia, il Valor bellico e la Prudenza. La decorazione della prima facciata era completata da motti ripresi da Ovidio, da Virgilio e da Claudiano.

L'altra facciata era l'allegoria della città ritratta in forma di solenne matrona dal capo turrito, recante tra le mani un tridente e un'aquila, e i piedi posati su un gran fascio di trofei e spoglie nemiche. La decorazione era completata dalle immagini dei doveri dei nizzardi l'Obbligo, l'Obbedienza e l'Ossequio, l'Amore, la Fedeltà, quindi ancora altre allegorie e motti.

Le ricerche tra i documenti che si conservano nell'Archivio storico della città di Nizza costituisce anche l'occasione per la riscoperta di molti nomi di artisti, già ritrovati a suo tempo dal Bres, cui fu affidata la decorazione dei vari pannelli che costituivano gli apparati.

Il Balduino fu figura di rilievo nell'arte nizzarda cui furono affidati vari incarichi tra cui il disegno e le pitture dell'arco trionfale della porta di San Sebastiano nel 1666³⁷. A quell'apparato lavorarono anche i pittori: Bartolomeo Puppa, Antonio Francesco Rocca, Lorenzo Gastaldi, Gio Batta Gastaldi, Gregorio Berruti, Beleudi, Pietro Rosso e il reverendo Giuseppe Alberto della Briga³⁸.

Altri nomi si affacciano alla ribalta nizzarda come quello di Gabriel Arman che nel 1676 realizza le incisioni per il catafalco in morte di Carlo Emanuele II allestito in Santa Reparata e inserite ne *Il Campidoglio Ardente*,



11. Giuseppe Provenzale, *Catafalco*, 1830, Saorge (Alpes-Maritimes), église de Saint-Sauveur, dopo il restauro.

di Camillo Maria Audiberti, su disegno del pittore Bartolomeo Battista³⁹. Tra gli artisti che tra gennaio e febbraio 1676 lavorarono sugli apparati, si ricordano: Antonio Francesco Rocca, Cesare Cardone, Francesco Auda, Stefano Brea, Giovanni Armano, Pierre Petit, Giovanni Petit, Gio Batta Ordan detto Bancan, Gio Batta Rocca, Bartolomeo Puppa, Francesco Carenso, Geronimo Puppa e fratello, Lazzaro Brea inserviente; infine Lorenzo Gastaldo per la realizzazione di tredici ritratti di Duchi di Savoia per l'apparato funebre⁴⁰. Una parcella del 1 aprile 1676 per le pitture di Antonio Francesco Rocca e Bartolomeo Puppa riguardano: 24 armi, 16 pilastri, 16 figure di principi, 4 figure con i loro piedistalli, 10 capitelli, 4 archi al di dentro della macchina, 4 festoni pendenti, 48 aquile, di cui 6 doppie, 9 grandi armi di Savoia, 8 pezzi di cornici, 3 tele delle piramidi (2 grandi e una piccola), 3 pezze balaustrata in tutto lire 310⁴¹. Nel 1675⁴² vengono ancora annotati altri pagamenti per la realizzazione di apparati per una visita alla Città del duca Vittorio Amedeo II di Savoia e della Madama Reale Cristina di Borbone⁴³, probabilmente un arco trionfale dove vengono impiegati lo scultore Gaspare Oliva e i pittori Lorenzo Gastaldi, Francesco Rocca e il mentonese Bartolomeo Puppo pagati con cifre rilevanti⁴⁴. Nel 1689, giungendo a Nizza i reali di Savoia, si appronta un altro arco trionfale al quale lavorarono numerosi artisti come Gaspare Oliva scultore che realizza i capitelli, le basi e la figura della grande aquila che sormontava l'arco trionfale, e i pittori operanti in quel momento a Mentone: Gio Agostino Vento, Gerolamo Puppo, Carlo Vincenzo Vento e Gio Andrea Trinca⁴⁵. In una

seconda tranché vengono invece impiegati altri pittori come Giovanni Armano, Antonio Maria cremonese, Giuseppe Prioris, G. B. Passadesco (di Oneglia), Domenico Auda, Giacomo Bottero, Pietro Carenso, R.o Ordano, Michel Viansone per un totale di £ 354 più £ 180 a Gabriel Vaggione per il disegno dell'arco trionfale⁴⁶; vengono anche pagati i pittori Armano, per aver dipinto l'arma del Duca sulla porta Peioliera, e Auda per la cartella di Santa Reparata, e lo scultore Andrea Manni per aver scolpito due copie in marmo delle armi della Città. In quello stesso contesto avvengono i pagamenti a una moltitudine di persone e di materiali, come per esempio a Diana per “droghe” (oro di Genova, gesso, colla, bolo, “terra gialla”, minio, cenisa: sorta di grigio cinereo, “vitrigilio”) per colorare l'apparato⁴⁷. Il 29 marzo 1722 invece si pagano lire 80 al pittore Guglielmo Thaone per le pitture dell'apparato al Palazzo della Città per le nozze del Principe di Piemonte; nel 1770 si decora la porta Pairouleira⁴⁸ per la venuta del duca Benedetto di Savoia duca di Chablais, figlio di Carlo Emanuele III Re di Sardegna e di Elisabetta di Lorena. Il 20 febbraio 1773 muore Carlo Emanuele III e la città organizza un funerale solenne da tenersi nella cattedrale di Santa Reparata⁴⁹ incaricando un certo abate Pietro Masin che ingaggia una moltitudine di persone a vario titolo per realizzare una complessa architettura di cui purtroppo non è pervenuta né una descrizione né un disegno. Si conoscono però i nomi degli artisti, dei mastri artigiani, e persino dei musicanti fatti venire da Sanremo, per una spesa totale di £ 1593 s 12 d 9. Vengono pagati, oltre al pittore “monsù Blan”, i materiali necessari a com-

pletare le pitture: “colori e carta reale, biancha fina, azulo colorito, verde Verona, giallo Genova, rosso Inghilterra”⁵⁰. Altre spese: “cartoni grandi numero 80, cartoni mezzani, 36 fogli carta reale ... pennelli lion, di Bologna, nero Roma e fumo ras., tornasole, tera Gialla, cinabre, Blo de Prossa, smaltino, tera donbra ...”⁵¹. E ancora: “tera rossa dingiltera Gienova, lapis, sinori, sponga, verde poro, 1 penello grosso, ciersosa fina ...” quindi chiodi, tavole, legnami e quindi tele su cui furono dipinte le figure di quattro colonne, un cornicione, il fregio, l'architrave, i quattro piedistalli e gli zoccoli di base⁵². Il complesso catafalco veniva completato da un gran cartello di tela ad uso della Compagnia della Croce, da altre insegne, una grande cimasa e da statue e figure dipinte su cartone⁵³. Altri archi di trionfo furono allestiti a Mentone: uno per l'ingresso di Onorato III nel Principato di Monaco, nel 1731, dipinto da Gio Agostino Vento⁵⁴; l'altro nel 1757 per accogliere Maria Caterina Brignole-Sale, la sposa dello stesso principe⁵⁵.

1. La figura della Vergine potrebbe essere andata perduta. Le sette figure sono state restaurate, finanziate dal Conseil Generale des Alpes-Maritimes, nel 2012 da Maria Teresa Donetti di Bussana.
2. Le sagome sono state restaurate nel 2012 da Maria Teresa Donetti di Bussana.
3. ADN, *Conto... Sclos... 1835*.
4. Id.
5. ADN, *Libro... San Giuseppe*.
6. ADN, *Libro... Gonfalone di Contes*.
7. ADN, *Libro... S. Giuseppe... Contes*.
8. ADN: *Conto... Misericordia di Contes 1839*.
9. ADN, *Libro... di San Verano...*
10. Thévenon 1985, pp. 54-55.
11. ADN, *Roquebillière, Inventari*.
12. Nelle partiture è leggibile l'inno “O salutaris Hostia” di San Tommaso D'Aquino per le laudi matutine del Corpus Domini.
13. ADN, *Libro... S.ta Croce...*
14. ADN, *Libro... S.ta Croce...*
15. Gnech 1998, p. 43.
16. Vedi Liscia in questo volume.
17. ADN, *Sospel: Conti... 1852-1912*.
18. Il catafalco è stato restaurato, finanziato dal Conseil Generale des Alpes-Maritimes, nel 2012 da Maria Teresa Donetti di Bussana.
19. ADN, Saorge, *Libro... 1816*.
20. ADN, Contes, *Libro... de S. Giuseppe*.
21. ADN, Saorge, *Inventaire 1905; Inventaire 1906*.
22. Vedi Bottaro in questo volume.
23. *Breve Ragguaglio*, in Biblioteca Reale di Torino, ms. 126-7, pp. 1-5.
24. Doublet, pp. 164-171.
25. Bres 1919, p. 150.
26. AMN, CC 515
27. Anonimo 1585; Varallo 1992, con bibliografia precedente; Alvarez Gonzàles 2003, pp. 267-273.
28. Varallo 1992, pp. 34-35. L'Ardente faentino di nascita lavorò a Lucca e Pisa prima di approdare in Piemonte dove fu pittore e scultore.
29. Varallo 1992, p. 35.
30. Bres 1919, p. 138.
31. Bres 1919, p. 138.

32. Bres 1919, p. 140.
33. Bres 1919, p. 140.
34. Bres 1919, p. 139.
35. Vedi *RELAZIONE* 1645.
36. Vedi Anonimo 1666.
37. Bres 1919, p. 144.
38. Bres 1919, p. 145.
39. Bres 1919, p. 144. AMN, CC 108. Sul *Campidoglio Ardente* vedi il testo di Bottaro in questo volume.
40. AMN, CC 108, CC 330.
41. Bres 1919, p. 145.
42. AMN, CC 107.
43. AMN, CC 107.
44. AMN, CC 107.
45. Bres 1919, p. 147. AMN, CC 124.
46. Bres 1919, p. 148. AMN, CC 124. Vedi anche CC 363.
47. AMN, CC 124, CC 363.
48. AMN, CC 570.
49. AMN, CC 574.
50. AMN, CC 574.
51. AMN, CC 574.
52. AMN, CC 574.
53. AMN, CC 574.
54. Labande 1918, p. CLVII.
55. Encenas 2011, pp. 62-68.

Abstract

Une série de d'heureux hasards a permis de retrouver des figures et installations éphémères sur le territoire de la Ligurie historique, dont une partie est aujourd'hui incluse dans les frontières françaises, en particulier le Comté de Nice. En effet, la recherche a permis de redécouvrir une série de décors dont on ne connaissait plus l'utilisation ancienne et qui se sont avérés faire partie de rites précis, tout comme les « *cartelami* » des Confréries des Bleus et des Blancs de Nice ou celles de Sclos de Contes et Sospel réalisés pour les rites de la Semaine Sainte, tandis que d'autres structures, comme celles de Peille, Contes, Saorge, Roquebillière et Utelle étaient utilisées pour l'Office des Ténèbres, l'Octave des morts ou encore les Quarante Heures sans oublier l'exposition du Saint Sacrement. Ils constituent un témoignage important des pratiques de dévotion de la région. L'examen des sources documentaire a permis de découvrir le grand ferment religieux qui a duré, avec des hauts et des bas dus aux continuel troubles politiques, jusqu'au début du XX^e siècle, permettant ainsi de connaître de nouveaux artistes qui ont travaillé à Nice et aux alentours et de préciser l'activité de ceux qui étaient déjà bien connus. Un chapitre à part est celui de la ferveur que les Niçois ont montré, aux cours des siècle, vers les Ducs, puis Rois de la dynastie des Savoie accueillis dans la ville, à partir du XVI^e siècle, par de grandes fêtes et une série de somptueux décors éphémères dont l'existence est rappelée par les œuvres littéraires et les sources d'archives dont certaines sont encore à examiner soigneusement.

IL CAMPIDOGGIO ARDENTE : UN APPARAT DE COUR EN PAYS NICOIS

Alain Bottaro

La relation imprimée d'une cérémonie de l'Ancien Régime est un objet patrimonial à secret : si elle comble le bibliophile par sa rareté, elle passionne tout autant l'historien de l'art qui y trouve, comme ressuscitées par le récit et l'image gravée, les productions disparues d'un art de cour majeur de l'âge baroque, les appareils ou architectures éphémères des solennités qui ponctuaient la vie des cours princières et des villes européennes. Le *Campidoglio ardente* est l'exemple niçois le plus représentatif de cette archéologie des arts éphémères baroques par le texte et l'image¹.

Le 12 juin 1675, mourait à Turin le duc de Savoie Charles-Emmanuel II. Il est enterré lors d'obsèques solennelles qui inspirent des cérémonies funèbres à grand appareil à Carmagnola, Aoste, Saluzzo, Moncalieri, Asti, Vercelli, Nice et enfin à Rome².

Les fastes niçois, initialement prévus à l'église jésuite du Gesù, se déroulèrent à la cathédrale Sainte-Réparate en mai 1676. L'année suivante paraissait chez l'imprimeur niçois Romero *Il Campidoglio ardente*, la relation imprimée ornée d'un frontispice armorié et de trois gravures qui vient clore le cycle des honneurs funèbres.

A l'origine de la commande du *Campidoglio ardente* se manifeste la volonté des consuls de la Ville de Nice. La maîtrise d'œuvre a cependant été un enjeu de pouvoir entre la commune, le collège des Jésuites, l'évêque et indirectement le Sénat. Il est en relation étroite avec les établissements de Mondovi et de Turin où s'élaborent les grandes cé-

rémonies publiques de la Maison de Savoie. Le *Campidoglio ardente* rapporte le déroulement d'une première cérémonie au Gesù, prélude à celle, fastueuse, de sainte Réparate³. Le récit consensuel estompé les rivalités qui opposent les Jésuites d'une part, la Ville et l'évêque d'autre part. C'est au fil des ordonnances consulaires que se révèle la translation de la cérémonie funèbre de l'église des Jésuites à la cathédrale Sainte-Réparate : en février 1676, « il consiglio ordina che il funerale si facci in Santa Reparata, si trasporterà alla cattedrale gesu⁴ ». L'architecte choisi par le collège est cependant confirmé dans sa fonction et c'est à un jésuite, Camillo Maria Audiberti, qu'est confiée la rédaction de la relation du *Campidoglio ardente*⁵. Le déménagement marque une victoire de l'évêque et du chapitre. Le fait est d'autant plus notable qu'en 1676, la nef centrale de la cathédrale n'est pas terminée. Enfin, la marque de la Ville dans la commande apparaît de manière éloquent dans la place éminente qu'elle occupe sur le mode symbolique dans le programme iconographique : l'allégorie de Nice est présente, en deuil, au sommet de l'arc de triomphe devant la cathédrale. Les armes de la Ville ont été placées à des places stratégiques du réseau iconographique : elles surmontent les effigies des quatre ducs Charles entourant le catafalque. Enfin, les aigles niçoises peuplent la machine du catafalque : les différentes pyramides en sont sommées, quant à la

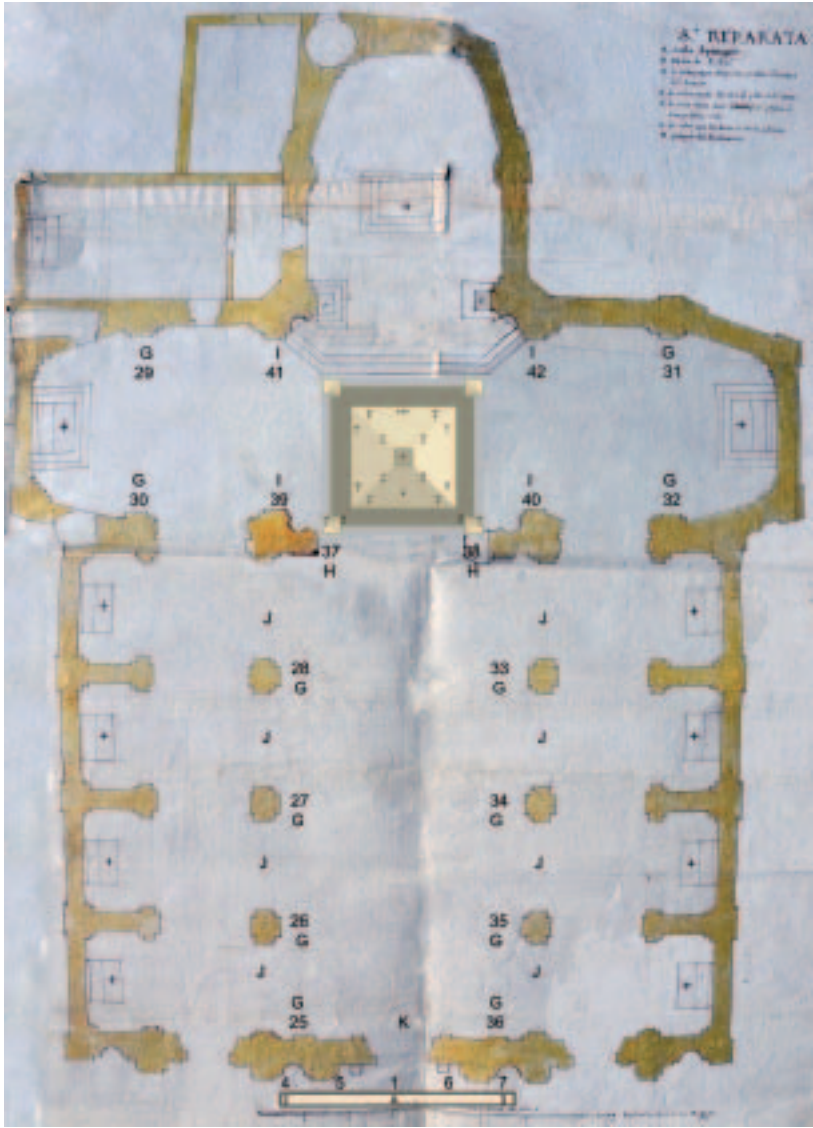
grande pyramide centrale, elle s'achève en une apothéose symbolique dans laquelle l'effigie du défunt duc monte au ciel chevauchant l'aigle de Nice. Le discours symbolique des autorités municipales au souverain à travers le *Campidoglio* obéit à deux préoccupations politiques : l'une est rituelle, elle proclame la fidélité de la cité, *città fidelissima*, à la dynastie qui y répond par la confirmation ou l'extension des anciens privilèges. En ce sens, le *Campidoglio ardente* tend à rejoindre le type de cérémonial des entrées des souverains. L'autre préoccupation des édiles niçois s'inscrit dans les événements récents : après la guerre civile de la première régence, durant la minorité de Charles-Emmanuel II de 1637 à 1648, son règne personnel inaugurerait une période de stabilité favorable au commerce et aux projets d'agrandissement de la ville. La mort du duc est une déconvenue politique ouvrant une nouvelle régence, lourde d'incertitudes. De ce point de vue, l'ensemble du *Campidoglio ardente* peut être considérée comme une ardente *captatio benevolentiae* adressée à la nouvelle souveraine.

Depuis l'essor des fêtes de cour de la Maison de Savoie à la fin du XVI^e siècle, les préoccupations des centres niçois du pouvoir ont rencontré celles de la dynastie pour ordonner et financer des cérémonies publiques fastueuses⁶. Dans le domaine de la fête de cour, la dynastie de Turin s'est attachée à rivaliser avec les grandes monarchies européennes, déployant par ce biais une politique culturelle. Giuliano Ferretti

écrit à ce propos : « La taille de la Savoie, un territoire limité aux revenus faibles... trouvait son contrepoint dans une politique artistique ambitieuse... Le mélange de splendeur réelle et de grandeur rêvée était à la base d'une politique qui dépassait le cadre des festivités pour toucher celui de l'histoire et de la culture⁷ ». Cette conscience de la fragilité politique affleurait avec encore plus d'acuité lors du décès du souverain. Les pompes funèbres deviennent alors le lieu politique de l'exaltation dynastique et de la représentation de la société d'ordre unie autour du corps du prince ou de son catafalque, image vivante de l'Etat. La stratégie funéraire dans les funérailles est un trait commun aux monarchies européennes mais elle revêt pour la Maison de Savoie un enjeu particulier⁸. En l'absence d'une véritable nécropole ducal avant la construction de la basilique de Superga, les funérailles et leurs répétitions dans les appareils à catafalque dans les principales villes constituent l'unique processus de sacralisation de la dépouille du souverain⁹. La cour de Turin est servie par un cercle intellectuel fécond où se mêlent haute aristocratie et clercs érudits, au premier rang desquels les Jésuites. Le règne personnel de Charles-Emmanuel coïncide avec l'ascension du jésuite lyonnais Claude-François Ménestrier qui devient à partir des années 1660 le grand ordonnateur des fêtes à Lyon puis à Chambéry, Turin et Paris. Sa science historique et héraldique, son érudition littéraire et sa réflexion théoriques des cérémonies publiques vont lui permettre d'élaborer les scénographies savantes de la société de cour. Sa formation passe par le cercle lettré

de l'érudit savoyard Guichenon¹⁰ qui le recommande à Madame Royale. Il se voit confier les entrées princières de 1663 à Anecy et Chambéry¹¹. Enfin, Ménestrier fut en relation avec le monde des antiquaires et des artistes romains du cercle du cardinal Barberini, qu'il rencontra. L'influence de Ménestrier dans la scénographie des fêtes de cour et de cérémonies publiques fut considérable tant en France que dans les Etats de Savoie¹². Sans pour autant discerner sa marque directe dans le *Campidoglio ardente*, les principaux ingrédients composant ses spectacles de cour sont bien présents : l'architecture savante, les références au savoir antiquaire, la réalisation d'un réseau iconographique et symbolique complexe mêlant la science du blason, l'art des devises et des emblèmes. Les appareils niçois ont pu s'inspirer, sinon directement, de Ménestrier, du moins à travers les obsèques de Charles-Emmanuel II à la cathédrale de Turin, imaginées par les Jésuites et dont l'exécution avait été confiée à l'architecte de la cour Castellamonte¹³. L'argument du *Campidoglio ardente* tient à cet oxymore du Capitole ardent, lieu du triomphe dans la Rome antique, mais ardent comme une chapelle mortuaire. Le paradoxe du *Campidoglio ardente* file la métaphore d'un triomphe dans la mort qui sous-tend de bout en bout le discours allégorique de l'apparat. Ce paradoxe semble répondre aux panégyristes de Charles-Emmanuel qui le qualifiaient de « victorieux dans la paix¹⁴ ». Sa mort devient alors une apothéose, ou, pour christianiser l'argument, une assumption du duc, emporté au ciel. Enfin, le triomphe dans la mort est aussi celui du commanditaire, la Ville de Nice¹⁵.

Mais l'image du Capitole ardent ne saurait se réduire à un jeu de mot, prétexte à l'apparat. Si l'on recense les références à l'Antiquité contenues dans le *Campidoglio ardente*, on peut discerner une recherche érudite de reconstitution des funérailles antiques et du triomphe, compte tenu de la représentation de la société romaine que les hommes du XVII^e siècle s'en faisaient. Le duc défunt est entouré des effigies de ses ancêtres conformément au *jus simulacrum* romain. De même, ses titres de gloire sont placés près de sa dépouille. L'antiquaire François Deseine donne une idée de la représentation des funérailles antiques au XVIII^e siècle : « On portait aussi les marques honoraires que le mort avait acquises pendant sa vie...les images de cire de ses prédécesseurs, appelées *stemmata*, posées sur de longues perches¹⁶ ». Depuis le XVI^e siècle, des ouvrages paraissent sur les sépultures et les cérémonies funéraires antiques¹⁷. Cette littérature antiquaire, connue d'un public lettré, agit comme un stimulant corpus de références et de formes pour les scénographes. L'architecture du *Campidoglio ardente* est attribuée à Barthélémy Battista, auteur des dessins des gravures. L'étude des ordonnances consulaires ne laisse pas cependant d'intriguer en faisant apparaître un autre protagoniste, Bartolomeo Allochio : « Il colloquio ordina che si paghino a Bartolomeo allochio ducatonì 100 per sue fatiche nell'apparato funebre che erasi già fatto al Gesù, che debba ridurlo a perfezione nella cattedrale senz'altra mercede [14 mars 1676]¹⁸ ». En l'absence d'information sur Bartolomeo Allochio, deux hypothèses peuvent être retenues : comme pour les funé-



Legende

- Arc de triomphe
1 - La ville de Nice
2 - Le Var
3 - Le Paillon
4 - La viguerie de Sospel
5 - La viguerie de Puget
6 - La viguerie de Saint-Etienne
7 - La principauté d'Oneglia
- Apparat de la nef
25 - Beroald surmonté des armes de Savoie
26 - Amédée II surmonté des armes d'Asti
27 - Humbert III surmonté des armes de Saluzzo
28 - Thomas surmonté des armes du Piémont
29 - Amédée IV surmonté des armes d'Aoste
30 - Amédée V surmonté des armes du Montferrat
31 - Edouard surmonté des armes de Genève
32 - Amédée VI surmonté des armes du Canavese
33 - Amédée VII surmonté des armes de Vercelli
34 - Amédée VIII surmonté des armes de Ceva
35 - Louis surmonté des armes de Chypre
36 - Emmanuel-Philibert surmonté des armes d'Oneglia
37 - Pierre surmonté des armes de Turin
38 - Victor-Amédée I surmonté des armes de Turin
39 - Charles I surmonté des armes de Nice
40 - Charles II surmonté des armes de Nice
41 - Charles III surmonté des armes de Nice
42 - Charles-Emmanuel I surmonté des armes de Nice

- A - Inscription au linteau de l'arc
G, H, I - Inscriptions au piédestal de chaque effigie des souverains
J - Devises sur les arcs de la nef centrale
K - Inscription au linteau intérieur de la porte de la grande porte

1. *Il Campidoglio ardente*, plan général de l'apparat (plan de la cathédrale Sainte-Réparate, 1649, AMN AA 34/21).

raillies de Turin en 1575, un architecte ou un entrepreneur a pu exécuter les plans conçus par un autre. Dans ce cas, Allochio aurait réalisé ce que Battista avait imaginé. Ou bien, Allochio est le véritable concepteur des apparats et Battista seulement l'auteur des dessins illustrant la relation imprimée. Il importe de saisir les apparats funèbres du *Campidoglio ardente* tels que le récit les



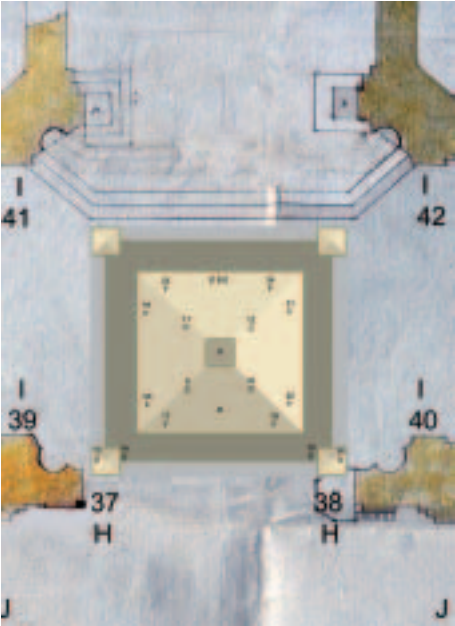
2. *Il Campidoglio ardente*, vue de l'arc de triomphe, dessin de Bartolomeo Battista, gravure d'Abram Armano (Archives départementales des Alpes-Maritimes, fonds Barbera-Bernard, BBFP/547).

donne à voir afin de les saisir dans l'ordre qui est suggéré de la composition du lieu¹⁹. On commencera par le premier objet visible, l'arc de triomphe à l'entrée de la cathédrale, dont la nef centrale, rappelons-le, n'est pas encore achevée. Puis, comme frappé de stupeur, le regard se porte sur la machine du *Campidoglio ardente*, à la croisée du transept, sous la coupole. Enfin, dans un dernier mouvement, le lecteur est invité à porter son regard sur les piliers et les voûtes de la nef (fig. 1). L'arc de triomphe et la machine du *Campidoglio ardente* sont conçus comme deux oxymores d'architecture qui se répondent à travers la nef dans un programme décoratif ambivalent et paradoxal du triomphe dans la mort ou de l'exultation dans la douleur (fig. 2). Il s'agit de suggérer « une joie macabre » ou encore « une brillante tristesse ». La décoration de l'arc mêle savamment les éléments du triomphe et ceux du deuil. Il s'agit d'une porte monumentale encadrée d'une double rangée de pilastres surmontés de squelette, drapés en grand deuil. En position d'atlante, Ils parodient l'architecture classique en suggérant un ordre macabre. Cet arc au triomphe funèbre abrite les allégories géographiques du comté de Nice : les bas-reliefs de deux divinités fluviales à l'antique représentent le Var et le Paillon, les couples des quatre allégories féminines des trois vigueries de Sospel, Puget, Saint-Etienne et du marquisat d'Oneglia, avec leurs armes, composant le comté de Nice. Enfin, au sommet, la Ville de Nice. Toutes affectent la tristesse. Parachevant le réseau symbolique, les aigles niçoises viennent compléter la décoration. Tels des phénix, elles semblent sortir

d'urnes au milieu d'un bouquet de palmes. Le réseau symbolique de la machine du catafalque se révèle d'une grande complexité, par l'alliance des figures allégoriques, des emblèmes et des devises qui constellent un édifice, complexe lui aussi, qui combine une terrasse de balustres, un arc de triomphe et cinq pyramides. La machine du *Campidoglio ardente* est qualifiée de tête et de cœur de l'apparat (figg. 3-4). L'architecture éphémère de cour devient le champ d'expérimentation des formes architecturales nouvelles, souvent par la combinaison inhabituelle de formes classiques. Dans le *Campidoglio*, l'architecte de l'éphémère combine l'arc *quadrifons* et la *guglia*²⁰, une construction ambiguë tenant autant de la pyramide que de l'obélisque, mêlant ainsi un monument funéraire et un monument commémoratif²¹. Il est tentant ici de proposer de résoudre la question des deux apparats : l'initial, conçu pour le Gesù, et le second imaginé après son déménagement à Sainte-Réparate. Dans l'espace de deux mois, entre le 26 février et début mai 1676, la première machine du Gesù est démontée et transportée à la cathédrale pour être remontée et complétée afin de remplir le volume plus ample de la croisée du transept et de la coupole de Sainte-Réparate²². Le plan initial étant maintenu, les modifications portent davantage vers l'accroissement des dimensions. Il est vraisemblable que l'arc *quadrifons* constituant le cœur du dispositif est demeuré inchangé. Ce sont donc les pyramides et l'estrade qui ont pu être ajoutées ou rehaussées. La grande pyramide centrale peut correspondre à un ajout nécessaire afin d'occuper le volume de la coupole par la construction d'une forme simple

plus rapide et moins coûteuse à édifier que les formes étagées en bûcher ou *pira* des machines romaines mais aussi niçoises imaginées pour les cérémonies de canonisation des saints Ignace et François-Xavier en 1622²³ ou encore celles de François Borgia²⁴ en 1671. Le programme de la symbolique politique de la Ville se concentre sur la pyramide centrale : il s'agit naturellement de l'effigie du duc en apothéose emporté par l'aigle niçoise. La prudence de l'auteur de la relation est à noter quand il juge bon d'ajouter « capriccio dell'ingegneri », peut-être une prise de distance vis à vis d'une re-

présentation audacieuse du souverain. Le programme décoratif municipal se retrouve aussi dans les aigles couronnant les quatre pyramidions latéraux qui semblent participer aux ajouts pour Sainte-Réparate. Enfin, la base et les linteaux de l'arc *quadrifons* affichent sur un mode non équivoque les inscriptions retraçant les grands projets éditaires : l'agrandissement de la ville et le port. Les pourtours aux différents étages de la machine sont occupés par trois groupes de d'allégories formant un répertoire iconographique et symbolisant les vertus du prince défunt, à la manière d'une *disserta-*



3. Il Campidoglio ardente, plan du catafalque.

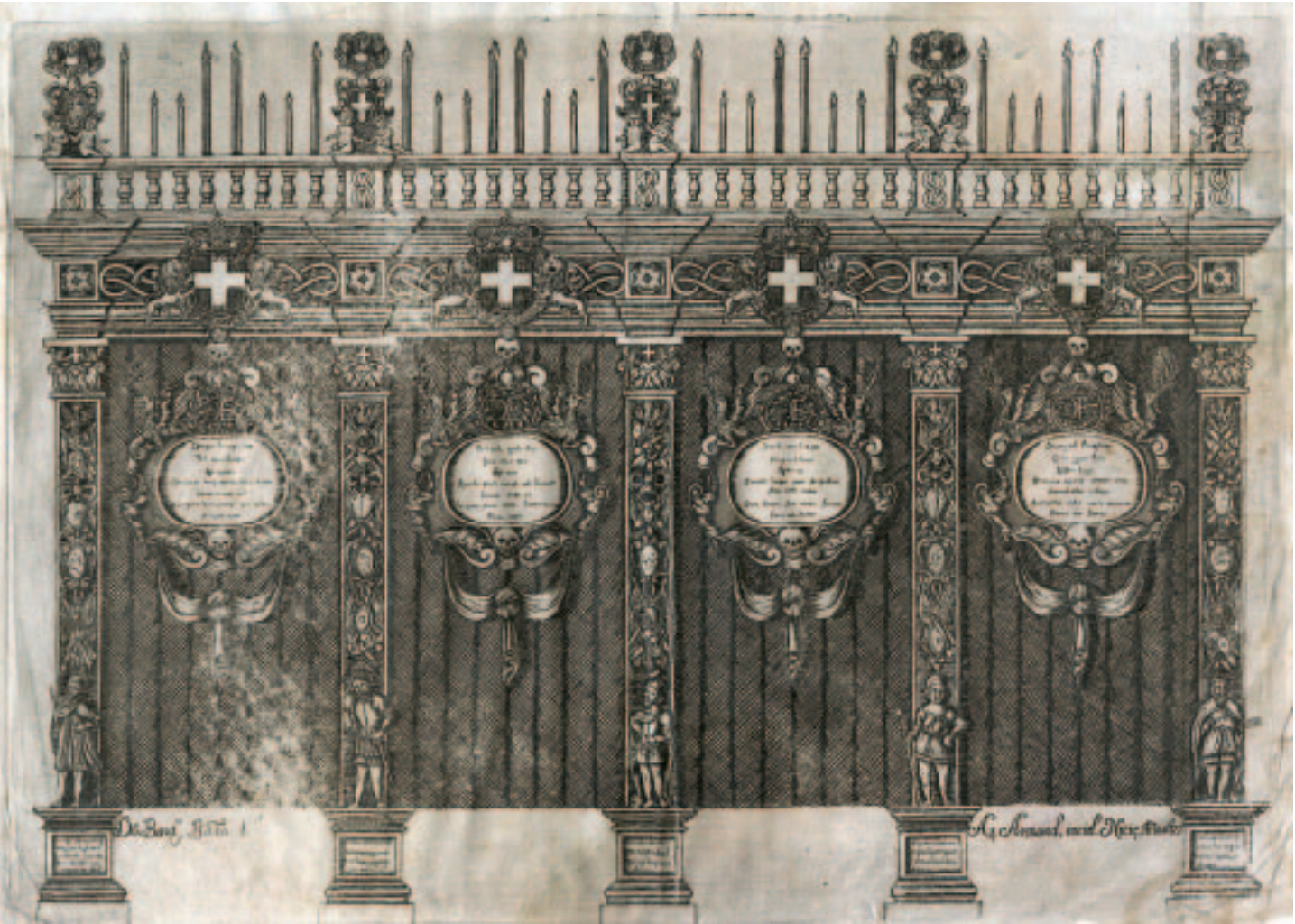
Legende du catafalque

- 8 - Charles-Emmanuel II chevauchant l'aigle de Nice
- Groupe de la Renommée
- 9 - L'Europe
- 10 - L'Amérique
- 11 - L'Asie
- 12 - L'Afrique
- Groupe des vertus cardinales
- 13 - La Justice
- 14 - La Force
- 15 - La Tempérance
- 16 - La Prudence
- Groupe des vertus héroïques
- 17 - La Paix
- 18 - La Victoire
- 19 - La Nature
- 20 - L'Industrie
- 21 - La Valeur
- 22 - La Fortune
- 23 - La Gloire
- 24 - L'Immortalité
- B - Grandes inscriptions aux linteaux
- C - Inscriptions au pied des allégories des continents
- D - Inscriptions au pied des allégories des vertus cardinales
- E - Devises encadrant une grande inscription
- F - Inscriptions au pied des allégories des vertus héroïques

tio. Dans la partie supérieure, aux angles de la grande pyramide, se détache le groupe de la Renommée des quatre allégories des continents. Elles ont donné l'argu-



4. Il Campidoglio ardente, vue du catafalque, dessin de Bartolomeo Battista, gravure d'Abram Armano (BMVR de Nice, Bibliothèque patrimoniale Roamin Gary, FRD 300027).



5. Il Campidoglio ardente, vue du décor de la nef centrale, dessin de Bartolomeo Battista, gravure d'Abram Armano (Archives départementales des Alpes-Maritimes, fonds Barbera-Bernard, BBFP/547).

ment du ballet de la noblesse de Nice lors des fêtes en l'honneur de la canonisation de François Borgia en 1671, associées aux allégories des quatre saisons et des quatre éléments²⁵. Ensuite, viennent les statues des quatre vertus cardinales, la Justice, la Force, la Tempérance et la Prudence, entourant le catafalque. Enfin, peuplant les intercolonnes de l'arc *quadrifons*, les statues du cycle héroïque de la Paix et de la Victoire : ces deux allégories développées par celles de la Nature, de l'Industrie, de la Valeur, de la Fortune, de la Gloire et de l'Immortalité.

A ce premier réseau symbolique, fait échos le programme iconographique décorant la nef. Nous quittons le monde des allégories pour celui des effigies, celles des ancêtres ayant occupé le trône de Savoie et construit l'Etat, un autre mode, historique, de rappeler les vertus et la geste d'un lignage dont le prince défunt est l'héritier. Chaque pilastre de la nef centrale et du transept se voit orné de la statue d'un prince de la Maison de Savoie, surmonté des armes d'une province ou d'une ville à la laquelle il est associé. Du légendaire Béroald à Victor-Amédée I, ce sont dix-huit grandes effigies de souverains qui entourent les fidèles (fig. 5). Il reste à décrire la polychromie de l'apparat. Trois couleurs se détachent : la structure de la machine était peinte en couleur d'argent. Les statues étaient de même argentées. A cette couleur répondait des éléments de décoration en métal. Le rouge était réservé aux nombreuses aigles niçoises. Le noir formait le fonds des images. A ces trois couleurs principales, il convient d'ajouter l'or des brocards du lit funèbre. La nef était tendue de tentures de cadis brun²⁶.

Le luminaire enfin, constitue le dernier élément spectaculaire : les cierges et les torches forment une ligne le long de la cor-niche de la nef centrale et du transept, d'au-tres sont disposés sur la machine du cata-falque même, créant un effet de mouve-ment, cher au baroque, par le scintillement des reflets des couleurs et des métaux qui se mêle à l'encens de la liturgie.

1. La première étude qui a révélé le *Campidoglio ar-dente* est due à Charles Astro (Astro 1980). Pour la traduction française et son apparat critique, cf. Barelli, Giachino 2012, pp. 361-466.
2. Cf. Archivio di Stato di Torino, corte, cerimoniale, funerali, m. 1, fasc. 9, 11-14, 28.
3. *Il Campidoglio ardente...*, p. 18.
4. Archives municipales de Nice [désormais AMN], BB21, fol. 223.
5. *Ivi*, ff. 234, 249.
6. Pour la liste des fêtes de cour de la Maison de Sa-voie, cf. Rizzi 1973.
7. Feretti 2009, pp. 266-267; cf. Mc Gowan 1970, pp. 181-241.
8. Cf. Actes des colloques organisés par le Centre de recherche du château de Versailles.
9. Cf. Ripart 2003, pp. 193-248 ; Cozzo et Raviola.
10. La grande oeuvre de Guichenon est la monumen-tale *Histoire généalogique de la Maison de Savoie* publiée en 1660. Cf. Van Damme 2009, pp. 63-81.
11. Giuliano Ferretti 2009, pp. 266-267.
12. Il est l'auteur d'un traité *Des décorations funèbres* publié en 1663. Cf. Groulier 1986. Il fut à son tour in-fluencé par le jésuite turinois Emanuele Tesauro, concepteur d'une philosophie des images explicitée dans son *Cannochiale aristotelico* et ses *Inscriptiones*.
13. Cf. Ostorero 2007, pp. 103-106 et Arnaldi, Varallo 2009.
14. Giacchino 2012, p. 365.
15. *Ivi*, p. 366.
16. Deseine 1713, pp. 924-925.
17. L'antiquaire Guichard dédie à Charles-Emmanuel I son *Traité des funérailles* en 1581.
18. AMN, BB 21, fol. 234.
19. Rappelons que l'appel à l'image mentale par la composition du lieu est la clef de voûte des *Exercices spirituels* ignatiens.
20. Les guides des Antiquités de Rome du temps dé-signent les obélisques par le terme « *guglia* » ou « *aguglia* ». Cf. Franzini 1668, pp. 621-637.
21. *Il Campidoglio ardente...*, p. 20.
22. AMN, BB 21, fol. 233.
23. Cf. Tozzi 2002, pp. 172-173.
24. Cf. Anonyme 1671.
25. *Ibidem*.
26. AMN, BB 21, f. 244.

Abstract

Come riportare in luce le costruzioni dell'archi-tettura effimera, uno degli aspetti tra i più stra-ordinari dei fasti principeschi barocchi? Le re-lazioni stampate di cerimonia, opere letterarie e grafiche, contengono il materiale documenta-rio che permette una tale indagine. Lo studio della relazione *Il Campidoglio ardente* del ge-suista Carlo Maria Audiberti, pubblicata nel 1677, offre una ricca prospettiva non tanto nel campo della storia delle Arti ma anche della sto-ria delle mentalità religiose e politiche all'epoca moderna. Lo svolgersi del racconto, supportate dalle vedute incise, costituiscono il pretesto per mettere in luce due aspetti altrettanto importanti del *Campidoglio*. In primo luogo, il complesso apparato funebre rappresentato nel 1676 nella cattedrale Santa Reparata di Nizza in memoria del sovrano, Carlo Emanuele II di Savoia, quin-di Campidoglio-macchina del catafalco. La de-scrizione dei tre componenti, arco di trionfo, ca-tafalco e decorazione della navata, consegna sia le forme architettoniche, con il loro program-ma decorativo, che le relazioni che le collegano fra loro ad un significato che oltre le apparenze. L'apparato assume allora un contenuto politico che si manifesta grazie ad una rete di forme simboliche erudite, statue allegoriche e stori-che, armi araldiche, motti ed iscrizioni. In filigra-na, si incrociano tre interessi differenti che han-no prodotto il *Campidoglio ardente*: il commit-tente, il comune di Nizza, che si mette in scena in simbiosi col principe, l'architetto, che dimo-stra la sua virtuosità fino a sperimentare forme nuove, ed il patrocinio ducale, che utilizza le pompa funebre per sacralizzare la salma del sovrano e invitare la società a rappresentarsi accanto il principe nella chiesa, immagine sim-bolica e viva dello Stato.

LES MONUMENTS DU ROUSSILLON : UN ÉTAT DE LA QUESTION IMPOSSIBLE ?

Marie-Hélène Sangla*

Les *monuments* roussillonnais sont composés de toiles peintes décoratives en forme d'arc triomphal sur lesquelles figurent le plus souvent des soldats romains en pied et les instruments ou les scènes de la Passion du Christ. Cet ensemble de toiles monumentales successives prenait place dans une chapelle de l'église et surmontait un escalier de bois permettant d'accéder au *sacraire*, tabernacle destiné à recevoir les hosties consacrées le Mercredi saint. Cet ensemble désigné comme un « objet » plutôt encombrant, nécessitait une organisation et un personnel pour son stockage, montage, démontage qui chaque année pouvait durer plusieurs jours¹. Ainsi, le *monument* a fait l'objet d'une appropriation par les fidèles et a été associé à la dévotion populaire en marge de la liturgie officielle². Sous l'Ancien Régime et jusqu'aux années 1915, il concentre des ressources financières importantes pour les marguilleries et les fabriques, avant de disparaître, n'étant plus utilisé par les fidèles.

En novembre 2006, un colloque organisé à Perpignan par Jean-Bernard Mathon et le Centre de conservation, restauration du patrimoine du Conseil général des Pyrénées-Orientales, première étape d'un projet labélisé Arc Latin, a favorisé l'étude et la valorisation des *monuments*, ou des décors à usage similaire dans les pays du pourtour nord-occidental de la Méditerranée. Dans les Pyrénées-Orientales, le partenariat entre les historiens, historiens de l'art, anthropologues a débouché sur la mise en place



1. Monument de l'église de Finestret (Pyrénées-Orientales), vue d'ensemble, in situ, après restauration.

d'une méthodologie et d'outils de réflexion dans le but d'uniformiser la recherche. Les premiers résultats de ces échanges ont été publiés dans les actes du colloque en 2009, sous la direction du Centre de restauration conservation du patrimoine du Conseil général des Pyrénées-Orientales et de l'unité de recherche FRAMESPA de l'Université de Toulouse-le-Mirail. Depuis cette expérience fructueuse les recherches sur différents aspects historiques et anthropologiques ont été poursuivies en Roussillon. L'exposition des *monuments* d'Espira-de-Conflent et de Prats-Balaguer à Gènes en 2013 est l'occasion de proposer une nouvelle synthèse à partir des éléments déjà publiés et des nouvelles sources documentaires qui confirment l'utilisation des *monuments* en Roussillon depuis le XVe siècle. Le présent article en est la périlleuse tentative et montre que sur ce sujet tout exercice de synthèse s'avère impossible : en effet, dès la première étape de cet exercice, il nous est apparu que trois notions caractérisaient les *monuments*, mais trois notions ambivalentes, chacune d'entre-elle se présentant comme les deux faces d'une médaille sur laquelle s'opposait un argument et son contraire.

Première notion, la notion de temps, ou plus précisément deux échelles de temps : un temps court, le temps liturgique auquel le *monument* est lié en tant qu'objet participant aux célébrations de la Semaine sainte, et un temps long, ou temps historique où l'on voit ses transformations jusqu'à son abandon.

Ces variations amènent à considérer, la deuxième notion, sémantique cette fois, à partir de la terminologie, avec les contra-

dictions ou les ambiguïtés que le mot *monument* et le vocabulaire qui lui est associé entretiennent dans les sources officielles de l'Église et les sources documentaires roussillonnaises.

Enfin, la troisième notion est liée à la chronologie et à ses paradoxes dans la vie religieuse et artistique des Roussillonnais notamment pendant les périodes de déchristianisation ou d'anticléricisme.

Le temps

Le respect et l'organisation du temps liturgique s'oppose au temps historique, qui mesure l'évolution de l'usage des *monuments*, leur transformation jusqu'à leur abandon. En règle générale, c'est pendant le temps liturgique qu'a lieu le déplacement des saintes hosties consacrées le Mercredi saint dans une chapelle de l'église. Ces hosties serviront à communier le Vendredi saint puisque ce jour là on ne célèbre pas de messe mais une liturgie de la parole et une célébration de la sainte croix³. Les livres liturgiques prévoient une procession pour accompagner ce déplacement de l'eucharistie vers l'autel secondaire et provisoire⁴. Or, ces mêmes livres et les textes officiels de l'Église ne mentionnent pas les *monuments*, pourtant, leur édification est liée au culte de l'Eucharistie qui depuis la Contre-Réforme tient une place majeure. L'hostie, que l'Église recommande de laisser en évidence, est entourée des mêmes honneurs que lors de l'Exposition solennelle. Elle ne doit pas être présentée au maître-autel mais dans une chapelle dite du « sépulcre », du « très saint-sacrement », ou encore du « reposoir »⁵. Comme le souligne Marlène Albert-Lorca, le *monument*

est-il destiné à manifester la dignité de cette chapelle ? En Roussillon, les témoignages de l'enquête ethnologique dans les paroisses ayant conservé à ce jour un *monument*, tendent à appuyer cette hypothèse⁶. Par exemple, à Espira-du-Conflent, le mercredi après-midi, les hommes du village tendaient les toiles dans la chapelle de la Croix, « où le curé portait le Saint sacrement »⁷. En 1895, à l'église succursale de Prats-Balaguer, l'abbé Gibrat assurait avec l'aide des fidèles l'installation du *monument*⁸. Ces exemples confirment ce que les textes liturgiques nous apprennent par défaut : l'absence des *monuments* des sources officielles de l'Église qui a conduit à qualifier les pratiques dont ils sont le centre, de pratiques populaires ou folkloriques prises en charge non pas par les clercs mais par les laïcs⁹.

En effet, on observe en Roussillon et cette fois sur un temps long et continu par opposition au temps liturgique, annuel et cyclique, que les pratiques liées à la célébration de la Semaine sainte sont fortement ancrées dans une tradition ultramontaine jusqu'à la seconde moitié du XXe siècle. Durant cette période et progressivement, les sources manuscrites comme les bulletins paroissiaux, les revues régionalistes, les récits de voyages, témoignent de l'abandon progressif de l'usage des *monuments*. Ils n'apparaissent plus dans les sources manuscrites vers 1915 car les livres de fabriques qui les composent majoritairement sont les témoignages directs de l'évolution de la liturgie et ne rendent plus compte de certaines pratiques. Cet abandon se confirme après le Concile de Vatican II : la tradition de la présentation du Christ le jour

du Jeudi saint et du Vendredi saint est pourtant maintenue, mais au *monument* succède la mise en place du « reposoir » devant l'autel du Saint-Sacrement où le Christ est présenté entouré de fleurs et de cierges¹⁰. Néanmoins, le terme de « reposoir » appartient à la liturgie officielle : Robert Lesage¹¹ évoque à la définition du mot « reposoir », un théâtre proche de la scénographie catalane du *monument*¹². Un autre aspect de cette disparition progressive est observé en 1919, au moment de la publication dans le journal régionaliste *Muntanyes regalades* de la lettre du père Lestrangé, augustin déchaux en visite à Perpignan en 1708¹³. La publication de cette lettre qui décrit les cérémonies de la Semaine sainte et le *monument* de la cathédrale, rappelle une tradition disparue. D'autres exemples, au début du XXe siècle¹⁴, montrent également que la fonction cultuelle de l'objet est reléguée au second plan au profit du témoignage folklorique qu'il représente. Ces textes soulignent l'ancienneté et la complexité des usages, la tradition ultramontaine qui alimentent le répertoire « pittoresque » du Roussillon, tout en incarnant des valeurs et un sentiment d'appartenance culturelle que transmet la littérature du mouvement régionaliste¹⁵.

La terminologie

La référence au mot, *monument*, dans les sources officielles et les sources documentaires qui ont servi de corpus aux différentes études, fait apparaître deux contradictions majeures :

La première est une contradiction entre son inexistence officielle, son absence des textes normatifs de la liturgie romaine, des

ouvrages consacrés à la liturgie et à son mobilier et son existence avérée en Roussillon. La seconde contradiction est que le *monument* est désigné par d'autres liens terminologiques par les liturgistes alors qu'en Roussillon une terminologie spécifique lui est reconnue d'après les résultats fournis par l'enquête historique, ethnologique, patrimoniale et lexicale. Le liturgiste Xavier Barbier de Montault¹⁶, fait état du *monument*. Il s'agit d'une des reliques de la Passion du Christ, la Scala Santa transportée par sainte Hélène au IVe siècle. Il s'appuie sur la liturgie romaine qui correspond à l'esprit ultramontain dominant chez les évêques de Perpignan et dans les pays de la Méditerranée nord-occidentale en général, pour désigner à la fois un symbole et la valeur commémorative du prétoire de Pilate et des soldats romains. Cette valeur commémorative est en lien avec le contexte funéraire évoqué par le *Dictionnaire d'archéologie sacrée* : « Les romains avaient trois sortes de tombeaux, *sepulcrum*, *monumentum*, et *cenatophium*. Le monument offrait aux yeux quelque chose de plus magnifique que le simple sépulcre, c'était l'édifice construit pour conserver la mémoire d'une personne célèbre »¹⁷. Ni le Cérémonial des Évêques, ni le Rituel destiné aux paroisses pourtant plus précis sur l'ensemble des recommandations ou interdictions, ni les rituels imprimés à l'usage des paroisses de Perpignan, ne comportent aucune allusion à un objet assimilable au *monument* si ce n'est un décor de pénitence¹⁸. Ainsi, comme l'a démontré Christine Aribaud, le *monument*, en tant qu'objet obligatoire ou interdit, ne figure pas dans les textes officiels et fondamentaux de

l'Église. Il ne relève pas de la liturgie mais de l'illustration de la liturgie de la Semaine sainte en étant lié au corps du Christ et à sa transsubstantiation car il sert à son exposition et sert de cadre à un dispositif rituel parfois qualifié de populaire : processions, cérémonies ordonnées par les membres des confréries laïques. Des manifestations paraliturgiques réglementées autour du *monument*, accompagnent ces rituel donnant lieu à des débordements répréhensibles et vivement condamnés par le clergé en Roussillon depuis le XVIIIe siècle et jusqu'au XIXe siècle, notamment par les évêques gallicans¹⁹.

En Roussillon, une terminologie spécifique dans les différentes sources documentaires, distingue les éléments composant le *monument*. Il s'agit des « boisages », ou ensemble des pièces de bois composant le châssis du *monument* et supportant les « toiles peintes » avec les Arma Christi, les anges adorateurs, les figures des soldats romains. Elles sont parfois remplacées par des silhouettes en carton découpées et les unes et les autres sont couronnées par un dais ou faites du *monument* en tissu²¹. Le dais porte aussi le nom de « tente »²⁰. « L'escalier du *monument* » désigne les degrés de bois qu'il faut gravir pour accéder au *sacraire* et rappelle la Scala santa de Rome²². Le tabernacle ou *sacraire* du *monument* est un autel provisoire, mobile et transitoire qui affecte la forme et le décor d'un autel pour accueillir temporairement l'Eucharistie depuis le Jeudi saint jusqu'au Vendredi saint²³. Un personnel est associé au montage du *monument* dont les étapes sont parfois décrites²⁴. Sous l'Ancien Régime, des acteurs et des figurants jouent les scènes de la Pas-

sion²⁵. Pour le personnel ecclésiastique l'utilisation de vêtements et objets textiles spécifiques accompagnent la liturgie²⁶. Cependant, depuis les premières années du XXe siècle, l'emploi de cette terminologie n'est plus systématique et encore moins rigoureuse comme en témoigne l'enquête ethnologique menée à partir de témoignages oraux²⁷. À Espira-du-Conflent, le *monument* comprend l'ensemble des toiles peintes représentant les scènes de la Passion²⁸. Aux Angles, le Saint sacrement était déposé dans la *capelleta*, une sorte de petite chapelle en bois. À Ria, lorsqu'on dressait le *monument*, on mettait en place un autel spécial surélevé avec escalier et estrade. De part et d'autre de l'autel, se dressaient de grandes toiles décorées²⁹. L'escalier de bois est désigné aux Angles sous le terme d'*escala*, et à Mosset, d'*escala santa*, allusion directe à la Scala santa de Rome. Conformément aux textes liturgiques cette fois, l'escalier recevait les cierges offerts par les fidèles et considérons que la mémoire n'a plus conservé le souvenir d'une pratique plus ancienne qui devait rappeler que les fidèles à Rome gravissaient sur les genoux l'escalier qui montait vers le prétoire de Pilate³⁰. Le *monument* est aussi dans certaines paroisses, le « reposoir », c'est-à-dire l'endroit aménagé devant l'autel pour recevoir la croix du Christ. C'est ce terme qui est le plus souvent employé depuis les années 1950. Ce n'est peut être pas un hasard, car comme le souligne Cyril Isnard, l'hostie consacrée et la croix remplissaient la même fonction, « mettre en présence » le Christ, et font l'objet du même traitement rituel, ils sont écartés les Jeudi et Vendredi saint³¹.

La chronologie

Les mentions des *monuments* jalonnent régulièrement une période de l'Histoire qui s'étend du XVe siècle au début du XXe siècle comme en témoignent divers fonds archivistiques³². La première mention connue à ce jour d'un *monument* dans les sources manuscrites roussillonnaises date de 1514 : « ordre donné à Etienne Vaqué, prêtre, bénéficié à la chapelle Sainte-Croix du château de Perpignan de payer ce qu'il doit à Jérôme Lombart menuisier pour la construction du *Moniment* dans l'église du Temple »³³.

Une seconde mention de 1548 dans un inventaire de l'église de Saint-Génis des Fontaines précise que le *monument* possède son autel et sa chapelle : « en lo altar del monument. Item cinq pesses de tela en las quals esta pintada la passio »³⁴. La première participation d'un peintre pour la fabrication des toiles d'un *monument* pour la Semaine sainte est connue grâce au contrat passé entre Honoré Rigaud, peintre à Perpignan et la marguillerie de l'église de Finestret le 10 septembre 1605³⁵.

La diversité des mentions de *monument* indique celle des situations dans lesquelles il est question de cet objet. Par exemple, le 27 avril 1680, une quittance de J. Perella, prêtre de Saint-Jean est adressée au chantre de la communauté pour avoir chanté pendant la Semaine sainte et participé au montage du *monument*³⁶. De la même manière, un inventaire de 1730 du sculpteur Emmanuel Fadié mentionne un *monument*³⁷, ce qui confirme que les peintres n'avaient pas l'exclusivité de leur fabrication avec les menuisiers.

Paradoxalement, c'est durant la période ré-

volutionnaire que les *monuments* font l'objet de nombreuses mentions dans les inventaires des biens d'église paroissiales ou conventuelles alors qu'ils sont destinés à être réemployés dans les paroisses où ils font défaut³⁸. Après la sécularisation des biens d'église, décidée le 2 novembre 1789, des inventaires en dressent l'état en suivant les *Instructions* qui servent à regrouper notamment les objets liturgiques par catégories³⁹. Cependant, dans ces dispositions, les *monuments* ou objets liés à la célébration



2. Monument de l'église d'Espira de Conflent (Pyrénées-Orientales), vue d'ensemble, in situ, après restauration.

de la Semaine sainte ne figurent pas au titre des biens mobiliers de l'Église. Absent de la nomenclature, ils existent pourtant dans les couvents de Perpignan et sont reportés

dans les inventaires de leurs biens entre 1790 et 1792. Ils sont même redistribués aux églises paroissiales par l'intermédiaire des marguilleries qui en font la demande :



3. Monument de l'église de Prats-Balaguer (Fontpédrouse, Pyrénées-Orientales), vue d'ensemble, après restauration (les parties manquantes ont été remplacées par des toiles écruées tendues sur châssis).

« les marguilliers du lieu de St Hippolythe (sic) [...] désirerait encore quelques gradins de ceux qui se trouvent au dépôt pour pouvoir mettre son monument en règle »⁴⁰. Ces transferts indiquent que les habitants du Roussillon généralement réfractaires à l'application de la Constitution Civile du Clergé ont assisté aux processions et la célébration de la Semaine sainte⁴¹. Le contrat de fabrication du *monument* passé avec Fabrice Nègre sculpteur pour l'église de Villelongue de la Salanque le 17 mars 1790 en atteste⁴². Entre 1801, l'année du Concordat et les années 1915, les *monuments* sont mentionnés dans les livres de compte des fabriques car leur installation, leur entretien, leur décor sont assurés par les revenus de la fabrique qui recueille les bénéfices du bassin et aumônes diverses⁴³. Par exemple, le châssis du *monument* est payé par la fabrique de la paroisse de Caudiès de Fenouillèdes le 16 avril 1824 et des sommes sont réservées au montage du *monument* le Mercredi saint et à son démontage le Samedi saint⁴⁴. Les sources documentaires régulièrement découvertes confirment les orientations prises en 2009 lors des premières études consacrées aux *monuments* du Roussillon. Absents des sources officielles, définis par des liens terminologiques divers ou spécifiques en Roussillon, présents dans l'histoire des dévotions populaires depuis le XVe siècle, l'étude des *monuments* impose toujours aux chercheurs de tenir compte des ambivalences et des contradictions liées à leur usages, à leur présentation voire à leur sens au sein d'une région qui est demeurée proche de la tradition ultramontaine jusqu'aux premières années du XXe siècle.

* Docteur en histoire de l'art, Perpignan

1. Doppler 2009, pp. 223-238.
2. *Ivi*, pp. 235-236.
3. Aribaud 2009, pp. 263-304.
4. *Ivi*, p. 266.
5. Albert-Lorca 2009, pp. 255-262.
6. Carraretto 2009, pp. 305-313.
7. Albert-Lorca 2009, p. 257.
8. *Résumé d'histoire des prêtres qui ont servi la paroisse de Prats Balaguer et Saint Thomas, commençant l'année 1800, XIXe siècle*, par l'abbé Moné, secrétaire de la fabrique, Registre de paroisse Prats Balaguer, Saint Thomas, 05 août 1849-11 juillet 1901, Archives communales de Fontpédrouse.
9. Albert-Lorca 2009, p. 260.
10. Doppler 2009, pp. 234-235.
11. Lesage 1952.
12. Aribaud 2009, p. 271.
13. Le document était classé aux Archives nationales sous la cote L. 14 avant sa disparition. *Muntanyes regalades* 1919, pp. 93-97-123-126-143-147-159-163.
14. Chauvet 1947.
15. Sangla 2009, pp. 239-252.
16. Montault 1899.
17. Aribaud 2009, pp. 273-274.
18. *Ivi*, pp. 267-269.
19. En particulier sous l'épiscopat de Mgr Saunhac-Belcastel (1824-1853) ou de Mgr Ramadié (1865-1876). Règlement pour les processions du Jeudi et du Vendredi saint à la cathédrale de Perpignan, établi par Cabaner, officier et vicaire général, 7 avril 1683 et encore en vigueur au XVIIIe siècle. Archives Départementales des Pyrénées-Orientales, (à partir de maintenant ADPO), G 14. Interdiction de faire la procession du Jeudi saint à Elne. Lettre du vicaire général au curé de la paroisse d'Elne, du 17 avril 1832. ADPO, 2V 36.
20. Aribaud 2009, p. 281.
21. ADPO, 22J 2. Marguillerie de la cathédrale Saint-Jean de Perpignan, comptes et dépenses. 1783-1785.
22. Aribaud 2009, p. 280.

23. *Ivi*, p. 282.
24. *Ivi*, p. 289.
25. Représentation de la mort du Christ, fin XVIIe-début XVIIIe siècle à Perpignan, ADPO, 1J 629/6. Représentation de la Passion, copie de 1866 d'un manuscrit catalan du XVIIe ou XVIIIe siècle, ADPO, 1J 656. Représentation de la Passion dans l'ancien cimetière de la paroisse Saint-Jacques de Perpignan en 1835, ADPO, 1J 634. Drame de la Passion, Vincent Buart curé de St Laurent de la Salanque auteur de la tragédie en 1763 ADPO, MSS 16.
26. Aribaud 2009, pp. 289-299.
27. Carraretto 2009, pp. 305-313.
28. Albert-Lorca 2009, p. 257.
29. *Ibidem*.
30. *Ivi*, p. 258.
31. Isnart 2009, pp. 323-335.
32. Archives paroissiales, notariales, révolutionnaires.
33. ADPO, 1B 419. Information transmises par Rodrigue Treton.
34. ADPO, 7J 80.
35. Information communiquée par Guy Barnades.
36. ADPO, 3^E1 6950, f°219, information transmise par Julien Lugand.
37. ADPO, 3^E7/ 229.
38. Inventaire des effets de l'église de Conat, ADPO, 1QP 458. *Monument* de l'église de Saint Mathieu appartenant à la fabrique. Inventaire des biens de la fabrique, juillet 1790. ADPO, 1QP 326.
39. Pommier 1991.
40. Pétition de la marguillerie de Saint-Hippolyte au directoire du district. ADPO, L. 1160 Saint Hippolyte.
41. Sangla 2003 et Brunet 1990.
42. ADPO, 2C 769.
43. Doppler 2009, pp. 232-234.
44. ADPO, 45J 7.

Abstract

Questo articolo cerca di realizzare una nuova sintesi partendo dagli elementi scientifici già pubblicati e dalle nuove fonti documentali. Il tentativo si dimostra però vano, poiché i tre concetti che caratterizzano i monumenti sono ambivalenti e si presentano come le due facce di un'unica medaglia che vede contrapporsi una teoria e il suo contrario. Il primo concetto è quello di tempo, connotato da un periodo di tempo ridotto, il tempo liturgico a cui si lega il monumento in quanto oggetto che partecipa alle celebrazioni della Settimana Santa, nonché da un lasso di tempo esteso, o tempo storico da cui si evincono le sue trasformazioni fino al momento dell'abbandono. Il secondo concetto è di tipo semantico, legato alla terminologia e alle contraddizioni e ambiguità proprie del termine monumento e del lessico ad esso associato all'interno delle fonti ufficiali della Chiesa e delle fonti documentali del Roussillon. Il terzo concetto, infine, è legato alla cronologia e ai suoi paradossi presenti nella vita religiosa e artistica degli abitanti del Roussillon, soprattutto durante i periodi della scristianizzazione e dell'anticlericalismo.

MONUMENTS I ALTRES ELEMENTS DEL RITUAL DE SETMANA SANTA A CATALUNYA

Fina Parès

Els objectes que havien format part del ritual litúrgic de la Setmana Santa a Catalunya ofereixen un ampli repertori des d'inicis del segle XVII fins ben entrat el segle XX. Pel que fa als elements més principals, els monuments destinats a acollir la reserva eucarística, són comptats els exemplars que es conserven d'una manera quasi íntegra. El més corrent és que allò que ens ha arribat, passades guerres, modes, modificacions litúrgiques, “neteges” periòdiques de les esglésies i també muntatges i desmuntatges, siguin parts o fragments. A més, cal afegir-hi que alguns elements del monument també eren utilitzats per a altres muntatges efímers, com ara unes columnes, que, a Olot, servien tant per a l'empostissat de música com per al monument de l'església parroquial de Sant Esteve. En el *Llibre de Memorias de la Obra de Snt Esteve de Olot que han notat sos Obrers* s'hi deixà escrit: “... any 1825 (després de esser acabat lo tablado de la Música) [...] fou precis fer tirar un dissenyo per lo mestre del divuix Sr. Joan Carlos Pañó (ab la advertència que les 8 columnas del tablado poguessen servir també per lo monument)...”¹.

A les acaballes del segle XIX i començaments del XX no fa estrany de trobar, a revistes i a diaris, anuncis com el d'una fusteria de Tarragona dedicada a la construcció de “... *Altas* para oratorios é Iglesias. Especialidad en *Andas* ó tronos, templetes, sagrarios, tabernáculos, urnas doseles y monumentos para Semana Santa en lienzo ó madera”².

Per tot això, actualment, és freqüent de confondre parts de monuments de Setmana Santa amb la d'altres muntatges efímers similars, com novenaris d'ànimes o els dedicats a efemèrides puntuals, com ara el que es va fer a Mataró, el 1772, per donar la benvinguda a les relíquies de les santes patrones.

Avui, són essencialment les parts conservades dels monuments de Setmana Santa,

i en especial l'urna eucarística – l'objecte més comú conservat –, les que donen la pauta del que havia estat el conjunt del monument. De la mateixa manera que ho fan altres elements de la litúrgia de Setmana Santa com matraques de campanar, petites matraques d'ús personal (fig. 1), “monedes” de cera amb elements de la Passió gravats (fig. 2) o tenebraris.

Objectes i documentació escrita, gràfica i



1. Dijous Sant. Venedora de carraques davant l'església de Betlem, 18 abril 1935.

oral relatius a la Setmana Santa formen, avui, un gran trencaclosques ple de buits que inventaris en curs, troballes excepcionals amagades en algun racó d'església i estudis puntuals contribueixen a omplir³.

Monuments, formes diverses i una mateixa essència

Seguint l'eclesiàstic i historiador de l'art Manuel Trens (Vilafranca del Penedès 1892- Barcelona 1976), els monuments de Setmana Santa comencen a agafar rellevància al Renaixement⁴. Els testimonis conservats

d'aquest moment són, però, minsos. Destaca l'urna del monestir de Pedralbes de Barcelona, que porta inscrita la data 1607. De fusta de pi pintada al tremp i amb una intensa iconografia relativa a la seva funció i significació, és de dimensions lleugerament diferents a l'anvers (63 x 116,4 x 43,2 cm) i al revers (64,7 x 116,2 x 43,3 cm), i té la coberta a doble vessant tal com era propi de fer en aquest moment⁵.

De més entrat el segle XVII, es conserven bons exemples de pintures que havien format part de monuments de Setmana Santa.



2. Mottle de fusta per a monedes de cera amb atributs de la Passió i exemplar de cera, Museu Etnològic de Barcelona, segle XVIII, probablement.

L'acurat estudi de Joan Yeguas sobre la pintura i escultura aranesa dels segles XVI al XVIII identifica, descriu i relaciona els d'aquesta zona, que és d'excepció tant pel nombre com per la qualitat⁶. De la investigació de Yeguas n'extreiem el relat relatiu al mestre de Bossòst, autor d'un conjunt conservat de pintures del monument, i al pintor Joan Brun. Aquest, documentat entre 1632 i 1647, “nèish, non sabem cap era data, en Bolonha (Bigòrra, Occitània), perque en Gessa signe era òbra atau: ‘LA PRESENT OBRA ÉS ESTADA FETA PER MI JOAN BRUN DE BOLONIA’. Se documente actiu en Comenge e en Aran [...] testimoniam en diferenti monuments mobils de Setmana Santa hèti per eth, e conservadi, un en Casarilh (hèt en 1637), un aute en Gessa (de 1638) e un darrèr en Vielha (de 1640). Per semblança estilistica tanben li atribuim eth de Casau”. Pel que fa al mestre de Bossòst, “ena glèisa de Santa Maria d'Arties trobam una taula damb eth Planh de Crist mòrt, òbra d'un artista pro mediòcre de mejans deth XVII, que dilhèu formarie partida d'un monument de Setmana Santa [...] calerie adjudicar ath madeish autor er espectaclós conjunt de Setmana Santa dera glèisia de Bossòst. Espectaclós [...] pera conservacion de tota era composicion...”.

Pel que fa al sagrari (1620-1625), atribuït al Mestre de Cap d'Aran, de l'església de Sant Martin d'Aubèrt que Joan Yeguas en dona, també, referències podria, al nostre entendre, ser, per la iconografia que presenta, l'urna del monument de Setmana Santa. Una gran majoria de monuments estaven construïts d'entramats de fusta i tenien una profusió de pintures, sobre teles i fustes, amb escenes relatives a la Passió i

amb pintures simulant marbres i capitells per tal d'obtenir una arquitectura monumental de "cartró pedra" destinada a acollir, al capdamunt i a la part central d'una graderia, l'urna amb la reserva eucarística. "Sa 'Casa-Santa'. Així s'anomena a Mallorca [...] que a molts de pobles s'anomena *sa Presó del Bon Jesús* perquè hi tenen tancat el Santíssim..."⁷.

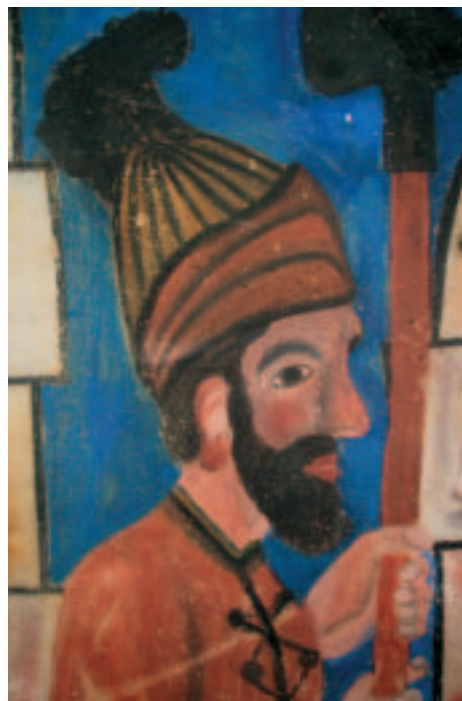
Conforme es va desenvolupant l'art de la perspectiva, els monuments de Setmana Santa agafen una espectacularitat que mai

abandonaran. L'efectisme és molt present en els construïts els segles XVIII i XIX, tant en els que tenen una forta empremta de les arts i oficis tradicionals, d'autoria anònima, com en els que responen a una estètica integrada dins els corrents dominants i que poden atribuir-se a artistes reconeguts. És habitual col·locar uns elements davant dels altres per al·ludir llunyanies i fons, tot creant un escenari, delimitat a la part superior i amb columnes i personatges, soldats romans essencialment, en un primer terme

(fig. 3). En són exemples el monument de l'església de Santa Eulàlia d'Erill la Vall o bé el de Segueró de 1747⁸.

Entre les descripcions de monuments de Setmana Santa destaca la del folklorista Ramon Violant i Simorra (Sarroc de Bel·lera 1903-Barcelona 1956), que fa referència al seu poble de naixença i que no podem deixar d'esmentar⁹:

"... en una capella lateral de bastant fondària, i que es tapa totalment des de l'interior [...] Primerament, s'aixeca una mena d'em-



3. Fragments d'un monument de Setmana Santa, pintura sobre fusta, segle XIX, localització actual desconeguda, fotografies preses en una botiga d'antiquari de Barcelona.

bigat [...] format per quatre muntants verticals i quatre d'horizontals a la part superior. Els dos de davant d'aquells, per mitjà de sengles llençols blancs, farcits de palla i lligats a la fusta amb una cinta vermella, entortolligada de dalt a baix en espiral o tortol, els converteixen en rústiques però gracioses columnes salomòniques. Les quals, a l'ensem que sostenen l'embigat del davant, serveixen també per a emmarcar el monument i, en part, uns draps laterals de cànem, mena de tapissos populars, anomenats "els llençols", on apareixen pintats, en múltiples i cridaners colors, quatre dels misteris de dolor [...] poden datar-se de començaments del segle XVIII..."

El Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya guarda el dibuix, ben estudiat, del monument de Setmana Santa que, el 1735, fou acceptat pel capítol de la catedral de Barcelona¹⁰. Fa pocs anys, Santi Mercader n'ha estudiat i publicat unes parts conservades: "Vuit escultures trobades [...] Cinc són figures angeli-

cals que duen els atributs al·lusius als darrers instants de Crist [...] tres són Virtuts Teològals..."¹¹.

El barroc ha deixat un monument de Setmana Santa excepcional i, encara, ben conservat en la seva part essencial (fig. 4). Es tracta del monument de l'església del convent de Santa Teresa de Vic, obra de l'escultor Carles Morató i Brugueroles (Vic 1721-Solsona 1783) amb la col·laboració del seu cosí, el mestre de cases Josep Morató i Sellés (Vic 1712-1768). A la part inferior de la traça del monument, que només coneixem per una fotografia anterior a 1936, si pot llegir: "Per la Rt. Me. Teresa de St. Joseph Priora del Cnt de Carmelitas Descalssas de la Ciutat de Vich. Firmo jo lo Dr. Sagimon Alavall pre. als 16 de Obre de 1751. Firmo jo Carlos Morató escultò"¹². Segons Josep Gudiol¹³, el monument no fou acabat per Carles i Josep Morató. Entre 1755 i 1757 hi treballava l'arquitecte Pau Galtayres, l'escultor Jaume Soler, el pintor Joan Real i els dauradors Joaquim Piras i Pau Romaguera.

Avui, unes senzilles portes d'armari amaguen el monument, o el deixen al descobert els dies d'exposició de Setmana Santa. La documentació fotogràfica anterior al 1936, però, dona a conèixer un retaule d'altar de fusta treballada i amb diverses pintures que, fent uns petits canvis, emmarcava el monument els dies de Setmana Santa i l'amagava la resta de l'any¹⁴.

Aquest monument és de planta de creu grega i té setze columnes, agrupades de quatre en quatre i unides per un fris corre-



gut amb entrades i sortides, que aguanten una cúpula. Tot profusament decorat amb pintures i relleus: caps d'àngel esculturats omplen la cúpula, i són àngels, de cos sençer – en lloc dels soldats romans dels monuments de traça popular – els que custodien una urna radiant, de farola oberta, situada al bell mig. Ple de daurats i amb aplicacions de miralls, el monument és enlluernador. A l'interior, a dreta i esquerre, les cites “*Domine dilexi decorem domus tuae*” (Salm 25, 8) i “*Zelo zelatus sum pro Domino Deo*” (1 dels Reis 19, 14) donen lloc a la litúrgia més culta; fet que es repetirà en monuments posteriors d'autor reconegut. D'un altre reconegut escultor del moment, Lluís Bonifàs (Valls 1730-1786) és l'urna, conservada en part, del monestir cistercenc de Vallbona de les Monges¹⁵. Dels primers anys del segle XIX, tenim no-



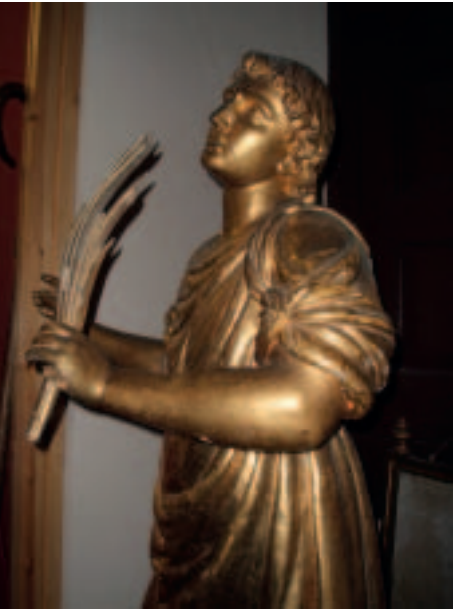
4. Carles Morató (1721-1783), Monument de Setmana Santa de l'església del convent de Santa Teresa, Vic, ca. 1751-1757.

l'urna, obra de l'argenter gironí Pere Puig, del monument de la catedral de Girona que “es trobava majestuosament situat al darrera de la porta principal, amb el paviment encatifat tenia uns quinze metres d'alçada, i per accedir fins a la gran urna d'argent cisellat que el coronava hi havia una graonada...”¹⁷.

Altres elements de la litúrgia de Setmana Santa. El tenebrari dissenyat per Antoni Gaudí

De l'ofici de tenebres, el ritual central de la litúrgia de Setmana Santa també conegut per matines o fassos, voldríem destacar-ne uns elements que en formaven part d'una manera molt especial: les matraques – les de campanar i les d'ús personal – i el tenebrari. Per concretar-ne l'ús ens servim del *Rituale ecclesiae et dioecesis coelsonensis*, un recull fet el 1863 per Francesc

Blanch¹⁸, còpia d'*Alivio de pastores, y past de ovelas, ab lliissó doctrinal sobre los evangelis de les Dominicas de tot lo Any; y Festivitats de Maria Senyora nostra*, editat el 1718 i reeditat diverses vegades al segle XIX¹⁹. L'ús de les matraques de campanar, també anomenades tenebres i una varietat d'altres noms, el *Rituale ecclesiae et dioecesis coelsonensis* l'explica com segueix: “Desde ques' canta lo hymne: GLORIA IN EXCELSIS DEO & c. en la Missa del Dijous Sant, fins ques' repeteix lo mateix hymne en la Missa del Dissapte Sant, nos' tocan campanas, pera significar, que en aquell temps cessá



la paraula de Deu, y callaren los Apostols; y pera convocar al poble als divinals ofis, usa la Iglesia de tenebras, que tenen el só baix y humil, pera enseynarnos la gran humilitat, que Christo sempre tingué en la sua santa passió”. A Catalunya, les matraques de campanar són objecte d'estudi per l'arquitecte i musicòleg Galdric Santana²⁰, que les descriu com “l'articulació d'un nombre considerable de martells sobre unes aspes de fusta amb eix de rotació en la seva part concurrent” (fig. 6). Segons el *Rituale...*, “Dimecres, Dijous y Divendres per la tarda, se acostuman á



cantar ab particular cerimonia las Matinas, ditas vulgarment los fassos, [...] Se posan quinze candelas encesas devant lo Altar, pera significar los dotze Apostols, y las tres Marias que seguien al Senyor y á la fi de cada Psalm. de les Matinas sen' apaga una; exeptuada la ultima de cera blanca, la qual se amaga detrás lo Altar, y després se deixa veurer pera declararnos, que sols Maria Santissima perseverá sempre constant en la Fé; y que Christo Senyor nostre, encaraque morí en quant home, però en quant Deu, que es llum inextingible, no morí, ni pogué morir”. Les quinze candeles, totes sostingudes per



5. Pere Quadres (Gurb de la Plana 1771-Barcelona 1854), escultor, Lluçia Romeu (Vic 1761-1846), pintor, Diversos elements del monument de Setmana Santa de la catedral de Vic, ca. 1810,

un sol canelobre, el tenebrari, era la forma habitual. Cal notar, però, excepcions com la que recull J. Villanueva en la seva visita a la catedral de Girona²¹: “... hay curiosidades notables [...] No habia tenebrario, sino que se colocaban veintisiete cirios sobre las rejas del altar mayor”. El llarg passadís il·lu-

minat per ciris a banda i banda dels monuments de la catedral de Vic i de l'església de Sant Joan de Valls (fig. 7), tal com ofereixen les fotografies anteriors a 1936, podrien compartir similitud amb el monument de Girona. Seguint amb el ritual solsoní signat per F.

Blanch, “acabát lo Miserere de Laudes, se fa rumor, en memoria de aquell tumulto, y estrepit gran que feren los Jueus, quant anaren ab fustas, y armas á pendrer á Christo...”. El *rumor* i *estrepit* correspon al gran soroll fet amb petites matraques d'ús personal, de formes i noms variats, que



6. Matraca del campanar de l'església de Sant Pere Apòstol de Torredembarra, ca. 1900. Restauració i reproducció de Galdric Santana (abril 2012).



moltes esglésies, museus i cases particulars encara conserven²². Retornant al canelobre per a quinze ciris utilitzat a l'ofici de tenebres, el tenebrari, cal esmentar, en primer lloc, que són pocs els que es conserven. Entre aquests, volem destacar-ne dos: el tenebrari, completament de fusta, de l'església parroquial de Santa Maria de Manlleu que, cap al 1942, dissenyà l'arquitecte Josep Maria Pericas (Vic 1881-Barcelona 1965), i el tenebrari que, a finals del segle XIX, va dissenyar l'arquitecte Antoni Gaudí (Reus 1852-Barcelona 1926) per al temple de la Sagrada Família de Barcelona. D'aquest tenebrari, d'excepció, volem donar-ne més referències. Als anys noranta del segle XIX, conclosa la construcció de la cripta del temple, Gaudí

dissenyà tot el mobiliari per complir plenament amb les funcions litúrgiques. Ho fa, com tot, adequant cadascun dels elements (bancs, confessionaris, trona, armaris, canelobres, tenebrari...) a la funció específica que ha de desenvolupar. “Jo mai penso: ara vaig a fer una cosa que sigui *original*; únicament procuro, sense perjudicis, fer una cosa que estigui bé”, deia²³. Antoni Gaudí va treballar durant més de quaranta anys en la construcció d'un temple on, en paraules seves²⁴, “tot ha de ser ponderat i regulat per les sàvies lleis de la litúrgia, sense adulteracions” i on la litúrgia, que coneixia en detall, “tot ho té previst”. Per una de les persones que més tractà l'arquitecte entre 1905 i 1926, el capellà custodi del temple Gil Parés, sabem que “sempre tenia a les mans un llibre de pietat,



7. Monument de Setmana Santa de l'església de Sant Joan de Valls, primera meitat del segle XIX, fotografia anterior a 1936,



8. Antoni Gaudí (1852-1926), Tenebrari de la cripta del temple de la Sagrada Família, Barcelona, ca. 1895, ferro forjat.



8.1. Antoni Gaudí (1852-1926), Detall del tenebrari de la cripta del temple de la Sagrada Família, Barcelona, ca. 1895, ferro forjat.

estricteament litúrgic: l'*Année liturgique*, de Dom Guéranger, l'*Eucologi*, el *Missal quotidià* i últimament *Missale Romanum*, de Desclée, en la seva edició de butxaca...²⁵. Per tant, el tenebrari que Antoni Gaudí dissenyà per al temple compleix plenament, com no podia ser d'altra manera, amb tots requisits exigits per la litúrgia que havia de servir (fig. 8). Formalment, Gaudí segueix l'esquema propi dels tenebraris: alt, de 247,5 x 179,5 x 104 cm, i amb la part superior, i principal, de forma triangular per poder sustentar els quinze ciris. Tot el tenebrari és de ferro forjat.

Al bell mig del triangle, Gaudí hi representa la Passió de Crist. Ho fa amb un mínim d'elements i fent ús de la simbologia que li aporta l'alfabet grec clàssic. Les lletres Alfa i Omega hi són representades amb el significat que els dona l'Apocalipsi (1,8): “Jo sóc l'Alfa i l'Omega, diu el Senyor Déu, el qui és, el qui era i el qui ve, el Déu de l'univers”. Entre una i altra lletra, hi ha un punyal que travessa la creu i arriba fins a la lletra Mi (punt mitjà de l'Alfa i l'Omega) que, aquí, significa el cor. Uns petits tocs daurats sobre el ferro forjat donen més visibilitat en aquest punt central del tenebrari.

Per obtenir la funcionalitat efectiva que Gaudí volia per a cadascuna de les seves obres, el tenebrari té quatre graons per arribar fàcilment a l'extrem superior dels ciris. De forma quadrada, amb les punxes lleugerament aixecades i, per tal d'evitar relliscades, els graons són gravats.

Aparentment, el ferro forjat és transforma en dúctil per aconseguir unes formes harmòniques de gran bellesa, amb ferros en espiral i d'altres simulant cintes entrelaçades, formant un conjunt sobri i esplendorós alhora, únic.

Allunyat de la seva funció original, el tenebrari creat per Antoni Gaudí és, avui, conegut i valorat artísticament. Exposat de forma permanent al museu del temple de la Sagrada Família, on hi destaca com un dels objectes més principals, participa periòdicament en importants exposicions internacionals.

- Recollit per Grabulosa 1976, p. 144.
- “La Cruz: diario católico”, V, 1033, 16 marzo 1905.
- Per a una visió general de la litúrgia i de les tradicions de la Setmana Santa a Catalunya: Amades 1982; Solà 2009, pp. 217-221. Per a la relació d'objectes: Inventari dels Béns de l'Església Catòlica (Estat Espanyol-Generalitat de Catalunya), inventaris de les diòcesis de Girona i Vic, i inventaris de museus i d'arxius fotogràfics.
- “El Monumento del Jueves Santo, que antiguamente era muy exíguo, empezó en el Renacimiento a tomar proporciones extraordinarias...”. Trens 1952, p. 299.
- “La urna del monumento fue al principio una ampliación majestuosa de la arquilla eucarística, de forma rectangular con cubierta de dos vertientes. El estilo renacentista respetó a su manera las formas primitivas. El barroco prescindió completamente de ellas y adoptó la forma de farol abierto y provisto de cristales...”. Trens 1952, p. 299; Carbonell 2001, pp. 118-120; Creixell 2005, p. 172. Aquesta urna podia haver format conjunt amb la pintura estudiada per Garriga 2005, pp. 158-159.
- Yeguas 2010, pp. 409-441; Sierra 2010, pp. 311-340.
- Alcover 1956, p. 95.
- Els dos han estat restaurats i s'exposen de forma permanent a les respectives esglésies. Per a la restauració del monument de Segueró: Rovira 2001, pp. 8-9; Paret 2009, pp.193-196.
- Violant i Simorra 1953, pp. 16-18.
- Bosch i Dorico 1992, pp. 253-260; Mercader 2012; www.historica.cat.; Mercader 2011, pp. 101-208.
- Mercader 2008.
- A l'Arxiu Mas es conserva la fotografia (GA-2047 bis). Bonaventura Bassegoda publicà el dibuix de la traça del monument a Bassegoda 1989, p. 199 i 236. Bassegoda escriu l'anotació relativa a la procedència com “Antiga col·lecció particular de Vic”.
- Gudiol 1925, pp. 18-20.
- Parés 2009, pp. 159-168.

- Balasch i Mata 2007, pp. 157-163.
- Del monument de Setmana Santa de l'església del Tura, l'Arxiu d'Imatges d'Olot conserva una fotografia, del 1929, procedent de la Col·lecció Josep M. Dou i Camps. Porta, de mà del mateix Dou, l'anotació: “Monument del Dijous Sant a l'Església del Tura pintat per Joan Carles Panyó a primers d'abril de 1803”. Panyó restaurà i realitzà altres monuments de Setmana Santa, com el de l'església parroquial de la Pinya (documentació recollida per Grabulosa 1976 i per Vayreda 1933).
- Gibert 1946, p. 91.
- Blanch 1863, vol. I, pp. 24-26.
- Formiguera 1718.
- Santana 2010, pp. 172-180.
- Víage* 1803-1852, p. 201.
- Vila 2004, pp. 61-63. Amb l'anotació que eren part significativa del ritual i que no eren d'ús exclusiu de la mainada.
- Bordás 1915, p. 6.
- Martinell 1951, pp. 46-47.
- Parés 1927, p. 164.

Abstract

È soprattutto a partire dall'inizio del XVII secolo che in Catalogna si riscontrano testimonianze direttamente associabili al rituale della Settimana Santa, molto evidenti fino a buona parte del XX secolo. La maggior parte degli oggetti conservati e dei reperti scritti risalgono, tuttavia, ai secoli XVIII e XIX. Per quanto riguarda i monumenti, sono pochi quelli a tutt'oggi ben conservati. In compenso, vi sono molte parti ed elementi sciolti, come per esempio oggetti in legno e tele dipinte con temi che alludono alla Passione, ed in particolare, urne. In linea generale, i monumenti possono essere distinti in due tipologie ben differenziate: quelli che hanno una forte impronta di arti e mestieri tradizionali, di autore anonimo, e quelli che rispondono ad un'estetica integrata delle tendenze dominanti e che possono essere attribuiti ad artisti riconosciuti. Inoltre, in Catalogna, sono conservati altri elementi relativi al rituale della Settimana Santa, spiccano i sonagli di campana, in legno, e un elemento unico come il tenebrario che Antoni Gaudi disegnò per il tempio della Sagrada Familia di Barcellona.

C'est surtout à partir du début du XVII siècle que l'on trouve en Catalogne des témoignages directement associables au rituel de la Semaine Sainte, qui restent d'ailleurs très visibles pendant une grande partie du XX^e siècle. La plus grande partie des objets conservés et des témoignages écrits remontent, toutefois, aux XVIII^e et XIX^e siècles. Pour ce qui concerne les monuments, bien peu sont encore en bon état de conservation aujourd'hui. Par contre, il y a beaucoup de pièces et éléments dispa-

rates, comme par exemple, des objets en bois et des toiles peintes représentant des thèmes liés à la Passion, et, en particulier, des urnes. Généralement, les monuments peuvent être classés en deux genres bien différenciés : ceux qui portent la marque d'arts et métiers traditionnels, d'auteurs anonymes, et ceux qui appartiennent à une esthétique intégrée des tendances dominantes et qui peuvent être attribués à des artistes connus. De plus, sont conservés en Catalogne, des éléments relatifs au rituel de la Semaine Sainte, comme les battants de cloche en bois et un élément unique comme le *tenebrario* qu'Antonio Gaudi a dessiné pour l'église de *la Sagrada Familia* de Barcelone.

RESTAURI DI CARTELAMI LIGURI

Franco Boggero

Negli anni '90 del secolo scorso, le campagne di restauro della Soprintendenza ammettevano una congerie di piccoli e minimi interventi favoriti, fra l'altro, dall'agevole sistema di redazione delle perizie. Alcuni erano concepiti come veri e propri *test* nei riguardi di una comunità, con la ragionevole speranza di sollecitarne reazioni positive sul piano della tutela. Altri, con intenti cautamente sperimentali, potevano essere condotti su opere di tipologia inconsueta e d'insolita composizione materica; ma anche su manufatti che, mai ritenuti degni di un sia pur contenuto investimento, acquisivano attraverso il restauro il diritto a una diversa attenzione¹.

Proprio con questo spirito era stato condotto, nel 1994, l'intervento su una delle sagome dipinte di San Pietro al Parasio, l'oratorio di Imperia che conserva il più ricco assortimento di *cartelami* liguri: un complesso di effimeri – non sarà inutile ricordarlo – al quale i confratelli continuano ad attingere ogni anno, progettando Sepolcri di composizione sempre diversa.

Settecentesco, riferibile alla bottega locale dei Carrega, il *San Giovanni Evangelista* (fig. 1) risultava dipinto a tempera su fogli di cartone telato. Con il restauro, una garza e una tela di rifodero erano state inserite tra il supporto e la tela originale retrostante: anche le vecchie stecche di legno che irrigidivano e sorreggevano la sagoma erano state mantenute². Dopo alcuni anni, però, il rifodero a colla di pasta – lo stesso tradizionalmente usato per i dipinti su tela –

aveva “tirato” e reso leggermente convesso il cartone.

Si tentava così, nel 2001, su due figure di *Dolenti* (fig. 2) contestuali al *San Giovanni* e con un altro operatore, una soluzione più controllata: dopo aver fatto aderire, con un collante a base di cellulosa (il *Kluce! G*), il cartone antico a un secondo cartone deacidificato e alla tela di rifodero, ciascuna sagoma veniva collegata mediante piccoli nastri a una struttura metallica reticolare che



1. Tommaso Carrega, *San Giovanni Evangelista*, 1780, Imperia, oratorio di San Pietro al Parasio, prima e dopo il restauro.

ne riprendeva i contorni. L'estrema prudenza dell'intervento ne costituiva tuttavia un limite, per il fatto di rendere i *cartelami* più pesanti e meno maneggevoli³.

L'anno successivo, nell'ambito di un provvidenziale corso di restauro tenuto presso la Scuola Edile di Imperia e cofinanziato dall'Unione Europea⁴, veniva messa in lavorazione la cosiddetta *veletta* (con la figura della *Fede*) dell'oratorio di San Pietro, un'effimera espansione architettonica del-



l'alzata dell'altare maggiore composta di quattordici pezze di tela dipinte a tempera, giuntate e tese su un grande telaio ligneo (fig. 3) sagomato e pieghevole, ovvero dotato di cardini per essere ridotto alla metà. L'intervento riusciva a mantenere, con qualche essenziale correzione, la struttura di sostegno originale, che oltretutto risultava a tratti dipinta sul davanti (dove la tela non “gira”), e ricorreva per la foderatura al *Beva film* e a una sottile tela di materiale sintetico⁵.

Sempre nel 2002, all'interno dello stesso corso, ci si occupava di un altro fondale pieghevole riferibile come il precedente all'attivissima bottega dei Carrega, ma commissionato questa volta da una comunità dell'estremo Ponente (fig. 4). Le *Anime purganti*, della parrocchiale di Ceriana (un paese nell'entroterra di Sanremo), risultavano dipinte a tempera su una tela più robusta della quale ci si limitava a foderare, sempre a *Beva film*, le sole parti perimetrali provvedendo a integrarne le lacune con inserti di tela antica, fissati di testa con resina poliuretanica⁶.

Due anni dopo, presso una scuola di restauro dell'alta Lombardia (la stessa che sarebbe, in seguito, intervenuta su un effimero dell'Haute-Corse, il *monument* di San Damiano di Ampugnani), si metteva mano all'ennesima sagoma dell'oratorio imperiese di San Pietro al Parasio⁷. Si trattava questa volta di una scena (una *Calata dalla croce* dipinta a tempera) di grandi dimensioni, e per di più lavorata a giorno. Per agevolare l'assemblaggio dei fogli di cartone, una fodera in tela era stata fissata sul retro con una colla animale che aveva contrastato l'espansione delle fibre cellulosiche

(ben più igroscopiche), creando tensioni e strappi. Staccata questa vecchia tela, si ricorreva a una resina acrilica (il *Plextol*) per consolidare il cartone e farlo aderire a uno strato di sacrificio (un “tessuto non tessuto”) e a una sagoma in vetroresina che riprendeva fedelmente i contorni dell'originale (fig. 5). Dietro il pannello in vetroresina poteva ora essere rimessa in opera, con resina epossidica, la trama delle vecchie stecche in legno: ma per conservare al re-



2. Tommaso Carrega, *Santa Maria Maddalena e Maria di Cleofa*, 1780, Imperia, oratorio di San Pietro al Parasio, dopo il restauro.

tro del manufatto le sue sembianze, porzioni della tela antica venivano inserite negli spazi di risulta.

Negli stessi mesi, era messo in restauro un *cartelame* ottocentesco conservato a Laigueglia nell'oratorio della Maddalena: una figura dell'*Immacolata* (fig. 6) dipinta, in questo caso, a olio su una tela irrigidita posteriormente da alcuni fogli di cartone, fissati con una colla animale lungo il perimetro: il tutto vincolato con chiodini a una re-





3. Bottega dei Carrega, “*Veletta*” con *figura della Fede*, fine del sec. XVIII, Imperia, oratorio di San Pietro al Parasio, dopo il restauro.

trostante struttura lignea. Staccato e ripianato il cartone, la tela originale poteva essere foderata a *Beva* con una tela sintetica per essere rimontata, con lo stesso sistema, sul suo vecchio controfondo. La stecatura lignea di sostegno veniva mantenuta (inserendo più affidabili viti ottonate negli stessi fori dei chiodini), con l’aggiunta di un semplicissimo maniglione inteso a semplificare la movimentazione del pezzo⁹. Altra sagoma ottocentesca dipinta a olio, un *Cristo nell’orto* (fig. 7) della parrocchiale

di Borgio Verezzi, del quale ci si poteva occupare nel 2006. Il supporto era questa volta ligneo (un tavolato di assi d’abete unite da traverse) e si prestava a un intervento relativamente semplice, limitato al riassetto delle parti sconnesse: le traverse non venivano rimosse e restavano in evidenza gli spazi fra le assi creati dal naturale ritiro del legno⁹. Un rilevante finanziamento della Fondazione Carige ha consentito, in questi ultimi anni, di avanzare con un ritmo più serrato nel



4. Il telaio ligneo della “veletta”, prima del restauro.

restauro dei *cartelami* e di rendere verosimile l’ipotesi di una prima grande mostra genovese sull’argomento. A uno stesso laboratorio della Liguria di Ponente, che da una decina d’anni si stava impraticando in questa specifica tipologia d’interventi, sono stati affidati nel 2010 gli effimeri ottocenteschi delle parrocchiali di Cosio in valle d’Arroscia e di Coldirodi (una frazione di Sanremo), e quelli dell’oratorio dei Dolori (a Sanremo, nel quartiere della Pigna)¹⁰. In tutti e tre i casi, il sistema di sostegno è stato realizzato ricorrendo a strisce di velcro adesivo, che garantisce oltretutto un’agevole rimozione delle sagome nell’eventualità di nuove precauzioni conservative. A Cosio, le sette figure che compongono il gruppo della *Flagellazione* (fig. 8) risultavano dipinte a tempera su tela incollata a cartone e conservavano buona parte delle originali stecature lignee di sostegno: quest’ultime, precariamente inchiodate, sono state sistematicamente rimosse (rilevando ovviamente la loro collocazione, e quella di altre porzioni perdute delle quali restava comunque traccia sul retro delle sagome). Il tessuto uncinato (“*hook*”) che costituisce una delle due parti del velcro è stato applicato, a strisce, in corrispondenza del tracciato originario della struttura lignea: e non direttamente sul cartone, ma su una sorta di strato di sacrificio costituito da un velo di seta fissato con del *Beva* film. L’elemento peloso (“*loop*”) è stato invece applicato sui singoli elementi della struttura lignea; e questa è stata, a sua volta, reintegrata nelle parti mancanti con assicelle rese agevolmente individuabili per il diverso trattamento su-

perficiale, e per il fatto di recare impressa una data.

Il *Cristo spogliato* di Coldirodi (fig. 9) e le quattro sagome dell'oratorio di Sanremo (due *Profeti* e due panoplie con i *Simboli della Passione*, fig. 10) si rivelavano invece dipinti, sempre a tempera, su semplici fogli di cartone non telato, e per di più mancavano di una qualsiasi struttura, anche elementare, di sostegno. Tentare di ricostruire, come a Cosio, la vecchia tramatura lignea sulla scorta delle poche tracce rinvenibili

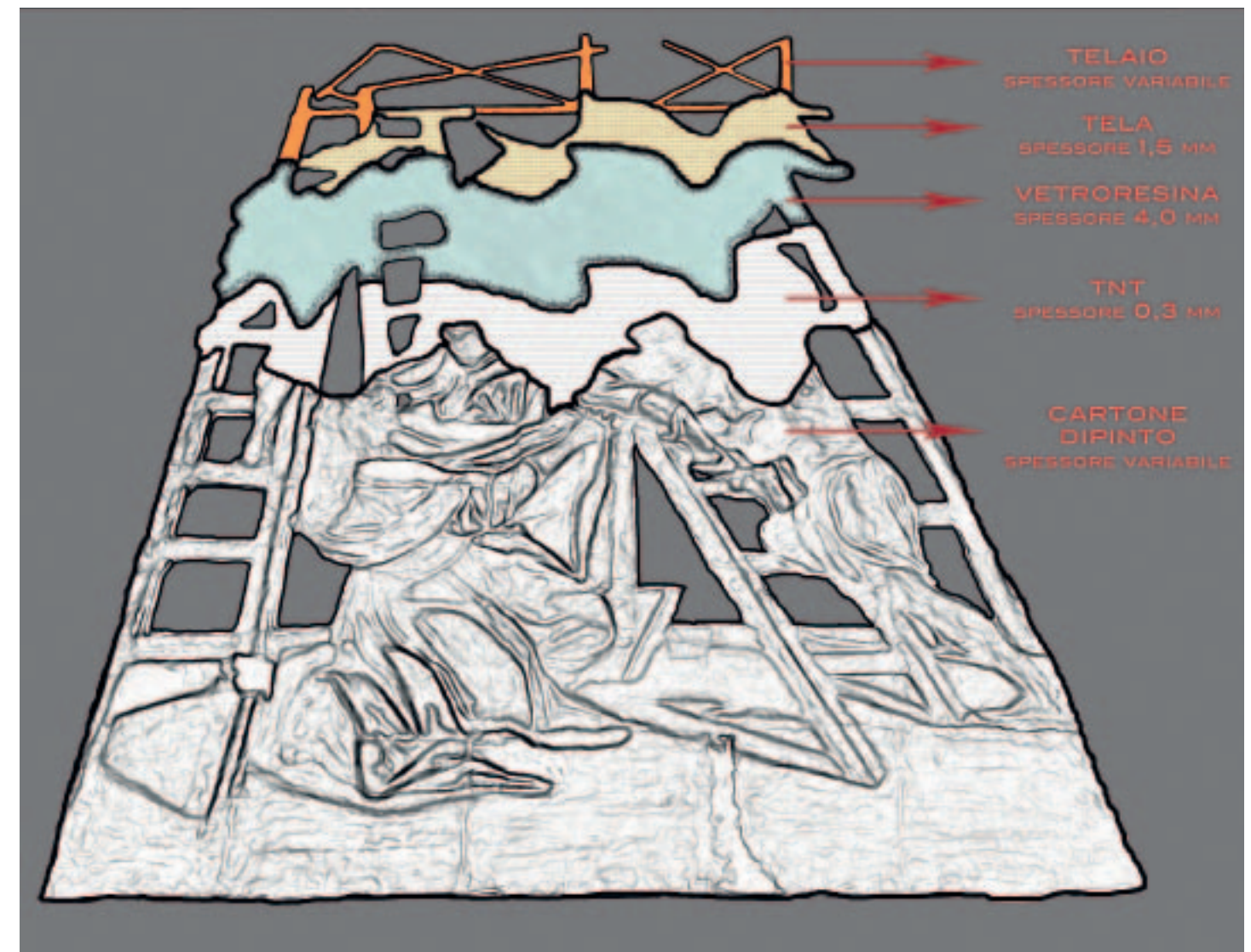
sul retro delle sagome avrebbe comportato, in questi casi, notevoli problemi, anche per via delle maggiori dimensioni dei cartoni. Questi sono stati, pertanto, dotati di una struttura d'appoggio meno "essenziale", costruita lavorando a giorno un multistrato di betulla che segue anche i bordi delle sagome. Come a Cosio, l'applicazione delle sagome ai nuovi telai è stata realizzata con il sistema del velcro.

L'attuazione in contemporanea di tanti lavori ha consentito una virtuosa circolazione

di dati e di informazioni tra i diversi laboratori coinvolti in quella che si potrebbe definire la "campagna della Fondazione". È accaduto così che l'espedito del velcro adottato, per la prima volta, in un *atelier* di Bussana di Sanremo potesse essere trasmesso a una restauratrice di Ceriale impegnata nel restauro di una sagoma (probabilmente seicentesca) di *Manigoldo flagellante* (fig. 11) rinvenuta a Curenna, un piccolo centro dell'Albenganese¹¹. Dipinto a olio, il cartone era sorretto da una strut-



5. Maurizio Carrega, *Anime purganti*, 1770, Ceriana (Imperia), chiesa dei Santi Pietro e Paolo, dopo il restauro.



6. La *Deposizione* di Tommaso Carrega dopo il restauro, schema stratigrafico di Daria Vinco.

tura lignea semplice e grezza, inchiodata in origine a un retrostante piano di base: quest'ultimo si è voluto ripristinare, insieme ai puntelli, pure lignei, che collegandolo a due punti diversi della struttura garantivano alla sagoma un solido appoggio e una corretta inclinazione.

A puntelli lignei più robusti e di foggia diversa – incernierati e bloccati da una cerniera a compasso su un'apertura prefissata – si dovrà ricorrere per sostenere le pe-



7. Pittore ligure, *Immacolata Concezione*, sec. XIX, Laigueglia (Savona), oratorio di Santa Maria Maddalena, dopo il restauro.



8. *Immacolata Concezione*, il retro prima del restauro.

santi *silhouettes* in castagno dei gruppi della *Flagellazione* e della *Calata dalla croce* provenienti da due diversi oratori di Sassello: San Giovanni Battista e San Rocco. Di queste sagome, dipinte a olio come il *Cristo nell'orto* di Borgio Verezzi, del quale s'è già detto, è ancora in corso il restauro al momento della redazione di questo testo¹². È invece concluso da mesi l'intervento sul grande tondo settecentesco con figure di *Angeli in volo* (fig. 13) che ar-

ricchisce, e completa in alto, il telone delle *Anime purganti* della parrocchiale di Ceriana. Dotato fin dall'origine di un telaio pieghevole (ovvero incernierato e richiudibile su se stesso) e dipinto senza preparazione a olio magro su una tela molto stressata e consunta, il tondo è stato foderato a *Plexisol* con tela poliestere *Ispra* lungo l'intera corona perimetrale (*strip lining*), nonché rinforzato – sempre a *Plexisol*, ma con seta di Lione – lungo il diametro corrispondente alla linea di chiusura. Quanto al vecchio telaio, rappezzato in diversi punti e non più funzionale, è stato sostituito con una nuova struttura a espansione dotata di cerniere a scomparsa¹³.

Problemi del tutto diversi sono stati posti da una coppia di quinte del complesso di San Pietro al Parasio: due *Alberi* che risultavano dipinti a olio su tela nella seconda metà dell'Ottocento, utilizzando tuttavia parti di un complesso più antico, un *cartelame* a motivi architettonici: di cui emergevano, sul retro di ciascuna sagoma, brani frammentari ma ben leggibili, negati solo in parte dal telaio ligneo (fig. 14). Rispetto al restauro precedente, si imponeva in questa circostanza un intervento “leggero”, che mantenesse la piena percezione del reimpiego: i vecchi telai ad andamento mistilineo sono stati pertanto consolidati e irrobustiti, mentre una tela sintetica a trama fitta, adesa con *Beva film*, realizza lo *strip lining* lungo l'intero contorno.

Al medesimo laboratorio¹⁴ è stato affidato l'effimero che, posizionato sulla soglia del presbiterio della chiesa della Visitazione a Canneto di Prelà (un piccolo borgo nell'entroterra di Imperia), vi realizza una sorta di accesso trionfale: un'arcata sorvegliata da

due figure di *Armati* e una ribalta celeste con *Angeli ed emblemi della Passione* (fig. 15). Una serie di grossolane aggiustature aveva finito per giustapporre in modo improprio i tre elementi (due montanti e un lunettone) che compongono l'insieme, creando una *silhouette* che non corrispondeva più al profilo del varco presbiteriale. Ragioni conservative hanno suggerito il tradizionale rifodero a colla di pasta per il lunettone (vincolato dall'ultima riparazione a un pannello di multistrato), limitando ai due elementi verticali lo *strip lining* e ricorrendo, anche in questo caso, a nuovi telai lignei opportunamente sagomati per restituire all'insieme il suo corretto profilo.

Una situazione decisamente complessa è rappresentata dal Sepolcro “a teatrino” della parrocchiale di Ligo, una frazione di Villanova, nell'immediato entroterra di Albenga (fig. 16). Dipinto a olio con poca preparazione, è composto di un boccascena architettonico pensato per adattarsi perfettamente alla soglia di una cappella laterale, di due sagome della *Flagellazione*, di quattro quinte rettangolari con figure di *Armati* e di un fondale di architetture e cielo. Le varie parti non sembrano, tuttavia, coeve: in particolare le sagome, che presentano spessori diversi (la più complessa alterna due tele a due fogli di cartone), potrebbero essere ancora seicentesche, mentre il boccascena risale alla fine del secolo successivo. Come a Canneto di Prelà (anche se il restauratore non è lo stesso)¹⁵, si è pensato di adottare criteri d'intervento rispettosi della storia materiale e delle condizioni dei diversi elementi. I tre telai fissi a profilo mistilineo del boccascena sono stati mantenuti con i rispettivi collegamenti metallici

(ferri uncinati e ganci), mentre quinte e fondale sono stati dotati di nuovi telai ad espansione, provvedendo solo in un caso alla foderatura integrale a colla di pasta e negli altri al consueto *strip lining*. Per il sostegno delle sagome si è ricorsi ancora al velcro: sulle parti decoese o irrecuperabili del cartone si è intervenuti, come in altre situazioni analoghe, con un composto di polpa di carta, metilcellulosa e colla di coniglio. La struttura lignea retrostante è stata completata nelle parti mancanti con legno datato ricavato da vecchi telai, provvedendo anche, nei tratti più fragili, a realizzare una sorta di marginatura continua. È, invece, tuttora in corso il restauro del grande effimero realizzato, alla fine del



9. Pittore ligure, *Cristo nell'orto*, sec. XIX, Borgio Verezzi (Savona), chiesa di San Pietro, fronte e retro dopo il restauro.

Settecento o all'inizio del secolo successivo, per l'adorazione delle Quarantore nella cattedrale di Savona¹⁶. Recuperato un paio d'anni fa in un vano secondario dell'edificio che accoglie gli uffici della Curia vescovile, l'apparato – una carola di *Angeli* in volo (fig. 17) a contorno di un vuoto centrale nel quale si collocava l'ostensorio – veniva sistemato sopra l'altar maggiore ed era retto, a quanto risulta, da una serie di scale a due tronchi di salita che ne agevolavano, al tempo stesso, le operazioni di montaggio e smontaggio.

Dipinte ad olio su tela, le figure si avvalgono di massicci telai lignei sagomati che raggiungono un peso complessivo di poco inferiore al quintale. Per il sostegno dell'in-



tera “macchina” è in fase di studio preliminare una struttura a traliccio metallico i cui supporti di ancoraggio si possano adattare con grande flessibilità al disegno irregolare delle traverse di rinforzo dei telai. Tale struttura dovrebbe poggiare a terra con una serie di montanti verticali qualora si dovesse riproporre una collocazione *en plein air*, al di sopra di un altare; o diversamente, potrebbe essere fissata a una parete. Resta, peraltro, da chiarire se l'intero effimero fosse in origine disposto su un unico piano, o se, piuttosto, non dispo-

nesse alcuni angeli su un livello leggermente avanzato, con un effetto di sfalsamento prospettico che la nuova struttura di sostegno dovrebbe, a sua volta, prevedere e favorire. Resta da considerare il più complesso e oneroso fra tutti gli interventi effettuati, quello sul monumentale “Sepolcro istoriato” della parrocchiale di Laigueglia¹⁷, progettato verso la metà dell'Ottocento per ambientare un vero e proprio organismo teatrale nel tratto terminale del braccio destro del transetto, in corrispondenza

dell'altare delle Anime Purganti. Davanti alla balaustrata, un alto basamento svolgeva la duplice funzione di sorreggere il boccascena ad arco trionfale e di determinare l'altezza di un retrostante palco ligneo su cui poggiavano due quinte in diagonale e il fondale, e sopra il quale venivano posizionate, in momenti diversi, le sagome lignee relative ai quadri scenici della *Deposizione* e del *Ritrovamento del sepolcro vuoto*. Non stupisce scoprire che già verso la metà del secolo scorso si fosse rinunciato ad



10. Pittore ligure, Flagellazione, sec. XIX, Cosio d'Arrosia (Imperia), chiesa di San Pietro, prima del restauro. La ricostruzione fotografica di Daria Vinco utilizza il fondale del “teatrino” di Ligo.



11. Il *Cristo umiliato* di Colderodi durante il restauro.



12. Il retro dei *cartelami* di Colderodi e Sanremo, dopo il restauro.

allestire il Sepolcro al completo: a rivelarsi poco affidabile doveva essere stato soprattutto il boccascena, alto una quindicina di metri e composto di ben diciassette elementi, quattordici teleri e tre sagome lignee, collegati da un ingegnoso sistema di regoli e ponticelli¹⁸.

Un nuovo sistema metallico di sostegno, tuttora in fase di progettazione, attribuirà piena autonomia alle quattro grandi superfici verticali – fondale, coppia di quinte e boccascena – consentendo di modificarne la posizione e le rispettive distanze, e in più sorreggerà ogni singolo elemento evitando che il peso delle parti superiori vada a gravare, come in passato, sulle inferiori. Nel frattempo il restauro conservativo si è concluso ed è riuscito ad apportare al manufatto i necessari consolidamenti, senza privarlo del suo carattere dichiaratamente “povero”.

Si considerino ad esempio le sagome umane, costruite con una serie di assicelle collegate da traverse, dove la pellicola cromatica trascorre senza soluzioni di continuità dal supporto ligneo agli scampoli di tela inchiodati sul davanti. O le stesse quinte vegetali, con l'inserzione di tabelle sagomate che arricchiscono di qualche sconfinamento naturalistico il profilo regolare dei teleri. E su quest'ultimi, gli inaspettati effetti di *papier peint* realizzati con una pittura ad olio magro su una grezza tela di canapa a preparazione gessosa.

Nel ritensionamento delle tele, debitamente rinforzate con tela poliestere e Beva film sui bordi perimetrali, l'ancoraggio è stato effettuato mediante semplici sellerine poste sullo spessore dei telai, ma non si è rinunciato a riproporre l'aspetto originale del retro, re-



13. Il retro del *Manigoldo* di Curenna di Vendone, dopo il restauro



14. Maurizio Carrega, *Cartelame per le Quarantore*, seconda metà del sec. XVIII, Ceriana (Imperia), chiesa dei Santi Pietro e Paolo, particolare durante il restauro.



15. Il retro di un *Albero*, con il reimpiego di un vecchio *cartelame*. Imperia, oratorio di San Pietro al Parasio.



16. Pittore ligure, *Elemento di Sepolcro*, sec. XIX, Molini di Prelà (Imperia) fraz. Canneto, chiesa della Visitazione, durante il restauro.



17. Sagome, quinte e fondale del *cartelame* della parrocchiale di Ligo, ricostruzione virtuale di Daria Vinco.



18. Paolo Girolamo Brusco, *Gloria d'angeli*, 1805 circa, Savona, Curia Vescovile, depositi, particolare, fronte e retro prima del restauro.



19. Il disco del Sole nel “*Sepolcro istoriato*” di Laigueglia e la sua retro-illuminazione.

cuperando e riposizionando i chiodi originali dalla testa sfaccettata, forgiati a mano. Particolare attenzione è stata rivolta al mantenimento degli “effetti” scenici ricavati nel fondale: il telaio a ghigliottina che consentiva, a seconda delle esigenze, di scoprire il vano riservato al repositorio o di celarlo con un siparietto, e la retro-illuminazione del disco del sole, dove l'inserzione di un lamierino sul retro della garza gialla cercava di scongiurare i possibili incidenti legati alla scomoda, e alquanto pericolosa, collocazione della candela.



20. Giuseppe Musso, Una quinta del “*Sepolcro istoriato*”, secondo quarto del sec. XIX, Laigueglia (Savona), chiesa di San Matteo.

1. Nelle sintetiche descrizioni degli interventi (che si intendono, quando non diversamente indicato, diretti da chi scrive), si è deciso di privilegiare quasi unicamente l'aspetto conservativo-meccanico, più direttamente connesso alla specificità e alle caratteristiche di questi materiali. Sull'opportunità di rispettarne al massimo la conformazione “sofferta” e la manifesta “provvisorietà”, cfr. Boggero 2007, p. 183; Boggero, Righetti 2009, p. 176; Boggero 2010, p. 282. Per più puntuali indicazioni storico-artistiche sui singoli manufatti rimando senz'altro agli altri miei due scritti compresi in questo volume.
2. Nicola Restauri, Aramengo d'Asti. Cit. in Boggero 1995, pp. 21-22. Per questo restauro e per i sei descritti di seguito, cfr. anche Boggero, Righetti 2009, pp. 175-176.
3. Anna Graffione, Finale Ligure (restauro finanziato dallo Stato).
4. “Assistente tecnico di laboratorio di restauro dipinti e apparati decorativi effimeri” (luglio-novembre 2002): cfr. *La Scuola Edile...*, 2011, pp. 110-115. Cit. in Boggero 1995, p. 22.
5. Docente restauratore, Riccardo Bonifacio (Bussana di Sanremo).
6. E rinforzati con fibra di poliestere fissata con termocauterio e *Beva* film (Riccardo Bonifacio). Analogamente alla *veletta* di Imperia, il telaio originale e il suo meccanismo erano mantenuti in uso.
7. Scuola Regionale ENAIP per la Valorizzazione dei Beni Culturali, Botticino (Brescia): docente restauratore, Giovanna Scicolone.
8. Riccardo Bonifacio (restauro finanziato dallo Stato).
9. Riccardo Bonifacio (restauro finanziato dalla Parrocchia).
10. Riccardo Bonifacio. Direttore dei lavori per Coldirodi e Sanremo, Alfonso Sista (cfr. anche Sista 2009, pp. 169-171).
11. Sabrina Baglietto, Ceriale (con l'assistenza di Alberto Passino).
12. Congedo questo intervento il 17 giugno 2012. Il restauro della *Flagellazione* è curato dalla Regione Liguria, presso il Laboratorio Regio-

nale per il Restauro, Genova (Elena Bognesi, Laura Tacelli, Ornella Viano, Cristina Zaninetta); la *Calata dalla croce* (Claudia Maritano, Carcare) torna a essere compresa, come tutti gli interventi descritti di seguito, nel lotto finanziato dalla Fondazione Carige. Direttore dei lavori, in entrambi i casi, Alfonso Sista.

13. Elisabetta Piccioni, Ventimiglia (direttore dei lavori, Alfonso Sista).
14. Claudia Maritano, Carcare.
15. Renato Boi, Finale Ligure.
16. Federica Molinari, Savona (direttore dei lavori, Massimo Bartoletti).
17. Cesare Pagliero, Savigliano.
18. La struttura era sicuramente ancorata con cerniere e cardini alle pareti del transetto, e dotata probabilmente di traverse per il sostegno della parte centrale.

Abstract

On décrit de façon systématique une série d'opérations effectuées, entre 1994 et 2012, sur des *cartelami* ligures, datant principalement des XVIII^e et XIX^e siècle, par différents ateliers de restauration, sous la surveillance de la *Soprintendenza per i beni storico-artistici* (Direction des Monuments Historiques et Artistiques) de la Ligurie. L'attention se porte tout particulièrement sur les matériaux et les techniques de construction et de montage. On souligne en particulier, la nécessité d'opérer cette restauration en respectant le caractère pauvre et la difficile configuration des matériaux de ces décors éphémères, conçus pour l'adoration des Quarante Heures et pour les Reposoirs de la Semaine Sainte, tout en conservant leurs caractéristiques de légèreté et manœuvrabilité et en préservant le plus possible les structures de soutien originelles. L'exposition comprend des groupes de figures peintes sur cartons, sur cartons entoilés, sur tissus fixés sur des cadres façonnés, sur bois ; expansion allusive du décor de l'autel, ornée de toiles pliantes ; véritables « théâtres sacrées » comprenant scènes, coulisses et toile de fond.

LA CONSERVATION-RESTAURATION DES *MONUMENTS* DU JEUDI SAINT
EN ROUSSILLON : UN ÉTAT DE LA QUESTION *Jean-Bernard Mathon**

Introduction

Le déclic qui a permis de faire resurgir les *monuments* roussillonnais de l'abandon et de l'ignorance dans lesquels ils avaient sombré fut la mise à jour, en 1993, de quatre grandes toiles roulées et stockées dans un placard de l'église d'Espira-de-Conflent. A partir de ce moment, d'autres découvertes ont eu lieu, mais avant d'envisager toute opération de restauration il était indispensable d'établir des protocoles. C'est ainsi que fut mis en place un programme pluridisciplinaire incluant à la fois une approche documentaire, stylistique, anthropologique, mémorielle et matérielle permettant de définir des options de restauration respectueuses de l'histoire et de la matière de ces objets, aboutissant à une restitution argumentée et une compréhension culturelle.

Un programme de sauvegarde

Avant d'entreprendre toute opération de restauration il convenait de réaliser un inventaire exhaustif de tous les *monuments* et des objets qui leurs sont associés conservés dans le département des Pyrénées-Orientales. C'est ainsi que fut réalisée entre 2004 et 2006 une vaste opération de recherche et de recensement accompagnée de constats d'états et de mesures de conservation préventive et curative¹. Ce sont 8 *monuments* presque complets et 14 à l'état plus ou moins fragmentaire qui ont été catalogués², ainsi que 72 objets associés, conservés dans 38 communes. Cette opération a permis de disposer d'un

corpus des objets existants et a constitué une première mesure conservatoire, stoppant ainsi l'hémorragie de disparition et destruction des *monuments*, entamée dès la seconde décennie du XXe siècle et qui s'est accélérée après la seconde guerre mondiale.

Cette première action a été complétée par la mise en place d'un programme pluridisciplinaire associant historiens, historiens d'art, anthropologues et spécialistes de la liturgie. Une enquête ethnologique a été effectuée dans toutes les paroisses conservant des traces de *monuments*, saisissant la mémoire résiduelle de leur usage³. Un dépouillement partiel des archives notariales et paroissiales a révélé quelques contrats de commandes ou des informations sur les travaux réalisés sur les *monuments*⁴. L'étude des textes liturgiques nous informe sur l'évolution des pratiques religieuses⁵. Enfin, la recherche sur les représentations figurées permet de comprendre l'origine des images et leur sens⁶.

Un premier aboutissement de ce travail a été présenté lors du colloque organisé à Perpignan en 2006 et qui a fait l'objet d'une publication⁷.

Restaurer ou l'équilibre entre matière, histoire, mémoire et restitution

La conservation et la restauration des *monuments* passe par des choix équilibrés restituant l'historicité de ces objets. Les interventions portent essentiellement sur les supports, les systèmes de maintien et de

fixation, le stockage, ainsi qu'au refixage des couches picturales. Du point de vue esthétique seront conservées les traces de l'usage et les modifications portant sens, le traitement se limitant à la résorption des déformations, au comblement des lacunes, au décrassage. La réintégration picturale est toujours minimale. Ces principes ont été mis en œuvre pour la restauration des quatre *monuments* traités à ce jour⁸.

Le plus fréquemment les décors des *monuments* sont peints sur toile ; cependant,



1. Monument de l'église de Llo (Pyrénées-Orientales), vue partielle dans le lieu de stockage, lors de la découverte.

existent également, en complément, des figures découpées sur bois, ainsi que d'autres accessoires généralement en bois, comme les escaliers, les sacraires, les balustrades, les chandeliers des ténèbres ou les claquoirs.

Les toiles sont libres ou tendues sur châssis s'emboîtant pour constituer le décor. Les toiles libres sont clouées sur un long rondin de bois, permettant de les fixer et les rouler, et munies de cordes pour l'accrochage. Les châssis sont généralement simples, non chanfreinés et de faible section. La toile utilisée est le plus souvent assez grossière⁹, en lin ou chanvre, constituée de plusieurs lés cousus au point de surjet, recouverte d'un encollage, généralement sans préparation. Dans la quasi-totalité des cas le peintre avait recours à une peinture à la détrempe, à la colle, d'aspect mat, non vernie.

Pour les choix d'intervention nous avons retenu comme principe de distinguer ce qui relève des dégradations liées aux mauvaises conditions de conservation et aux attaques biologiques et ce qui est du ressort de l'usage. Ce qui relève des altérations liées aux fonctions d'usage doit être conservé ; ce qui relève des dégradations non intentionnelles peut être restauré.

Les toiles libres ne seront jamais remontées sur châssis. Le système de maintien, d'accrochage sera remplacé en vue d'une meilleure conservation et d'une fixation plus appropriée et présentant moins de contraintes mécaniques. Le bandeau en bois traité sera équipé de clips assurant le blocage de la toile et d'un système d'accrochage auxquels seront reliés des câbles qui remplaceront les cordes de chanvre qui sont moins



2. Monument de l'église de Finestret (Pyrénées-Orientales), détail du pilastre avant, côté senestre, avant restauration.



3. Monument de l'église de Finestret (Pyrénées-Orientales), détail du pilastre avant côté senestre, après restauration (les lacunes ont été laissées visibles).

durables et moins résistantes. Les châssis originaux, en mauvais état, seront remplacés par des châssis neufs¹⁰ de même section équipés de dos protecteurs ; les systèmes d'assemblage entre

châssis seront respectés. Un certain nombre de traces liées à l'usage sont prégnantes sur les décors. Ainsi en est-il des brûlures liées à l'installation de nombreux cierges dans le *monument*. De

même, lors du *Matar els jueus* il pouvait arriver que les soldats romains, assimilés aux juifs, soient lacérés, voire lapidés ; ceci explique notamment l'importante dégradation des soldats romains sur le *monument* de



4. Monument de l'église de Finestret (Pyrénées-Orientales), vue d'ensemble, in situ, après restauration, en cours de montage.

Prats-Balaguer. La peinture originale a souvent été repeinte ponctuellement, des pièces rajoutées sur la face et repeintes¹¹. Ces interventions participant de l'histoire de ces objets sont conservées. Concernant les réemplois, on peut considérer trois cas de figure. D'abord, pour des raisons d'économie de matériaux, l'utilisation d'anciennes toiles pour réaliser un nouveau *monument*, comme c'est le cas à Dorres où le *monument*, réalisé en 1830, réemploie un précédent décor du XVIIe siècle dont la peinture est visible au revers. En second lieu, le réemploi comme reposoir qui a pu conduire à certaines modifications de forme ou surtout à ne conserver que certaines parties du décor. Enfin, le réemploi comme tableau, la toile étant découpée et encadrée, conduisant à une perte totale de sens¹² ; dans ces cas l'image conservée est le plus souvent la représentation de la cène. Dans tous ces cas, ces interventions antérieures sont irréversibles. Afin de restituer la cohérence et la lisibilité d'un ensemble, notamment pour rétablir la perspective, il peut être nécessaire d'ajouter des parties ou des panneaux manquants. Ce choix a été fait pour le *monument* de Prats-Balaguer ; dans un tel cas, les ajouts sont parfaitement détectables ; la toile étant laissée écrue. Malgré une grande vigilance, les *monuments* conservés sont parfois encore l'objet de destruction volontaire, comme ce fut le cas aux Angles où les toiles du *monument*, non encore inventoriées, furent retrouvées à la décharge publique, sous la neige, l'hiver 2004.

La réappropriation

L'objectif de notre programme ne vise pas seulement à conserver, mais aussi à créer



5. Monument de l'église d'Espira de Conflent (Pyrénées-Orientales), en cours de restauration.



6. Monument de l'église d'Espira de Conflent (Pyrénées-Orientales), vue d'ensemble, in situ, après restauration, en cours de remontage.

les conditions d’une réappropriation de ce patrimoine par le public, tout en le rendant compréhensible dans tous ses aspects.



7. Monument de l’église de Prats-Balaguer (Fontpédrouse, Pyrénées-Orientales), détail, pilaste avant dextre, vue de face, avant restauration.

Ces décors éphémères ne participant plus de la liturgie actuelle, les présentations in situ ne peuvent être que ponctuelles, sauf



8. Monument de l’église de Prats-Balaguer (Fontpédrouse, Pyrénées-Orientales), détail, pilaste avant dextre, vue du revers; avant restauration.

exception¹³. Elles se font hors contexte, accompagnées d’une documentation didactique et de conférences pour éclairer le



9. Monument de l’église de Prats-Balaguer (Fontpédrouse, Pyrénées-Orientales), détail, pilaste avant dextre, vue de face; après restauration (la bannière utilisée en réemploi pour masquer une lacune a été retirée et remplacée par de la toile écrite, sans réintégration picturale).

sens de ces décors qui sont avant tout, de nos jours, des objets d’histoire, ethnologiques, porteurs de pratiques révolues. D’autres alternatives de valorisation sont envisageables, telles la mise en place d’un itinéraire en Roussillon où, durant quelques mois, tous les *monuments* restaurés seraient accrochés in situ dans le cadre d’une exposition éclatée, accompagnée de visites, conférences et animations ou encore une présentation dans le cadre d’expositions temporaires, interrégionales qui pourraient montrer de façon comparative les divers décors de ce type existant sur le pourtour méditerranéen, avec organisation d’un nouveau colloque. Au-delà de la présentation des œuvres, il convient d’envisager la mise en ligne, sur internet, des données recueillies à ce jour dans les divers territoires.

Conclusion

Les *monuments* catalans participent d’un patrimoine très particulier. Ils ont presque tous disparu suite à la perte de leur usage. Il convient donc de veiller tout particulièrement sur les éléments qui subsistent, les conserver, les restaurer, les faire connaître, non en tant qu’œuvres d’art – ce qu’ils ne sont pas généralement –, mais en tant que témoins d’une pratique religieuse aujourd’hui révolue. Le travail entrepris depuis plusieurs années dans les Pyrénées-Orientales semble porter ses fruits ; les *monuments* roussillonnais sont désormais reconnus comme objets patrimoniaux. C’est ainsi qu’un certain nombre de ces décors peints, mais aussi des objets associés secondaires, ont été récemment classés au titre des Monuments historiques.

- * Conservateur des Antiquités et Objets d’Art des Pyrénées-Orientales
Directeur du Centre de conservation et de restauration du patrimoine, Conseil Général, Perpignan
1. Mathon 2006.
 2. 9 sur toiles roulées et 13 sur châssis ; en tout 101 éléments.
 3. Carraretto 2007 et Carraretto 2009, pp. 305-312.
 4. Doppler 2009, pp. 223-238.
 5. Aribaud 2009, pp. 263-304.
 6. Duhem 2009, pp. 203-216.
 7. Giocanti 2009, pp. 181-192.
 8. Albert-Llorca et al. 2009, pp. 181-192 et Mathon 2010, pp. 286-299.
 9. Sauf pour les toiles de Finestret qui sont fines et en coton.
 10. A Finestret les termites avaient détruit les châssis et endommagé les toiles.
 11. Le *monument* de Finestret a été repeint par Oromi en 1875 (date sur la toile).
 12. *Monuments* de Camélas, Saint-André et La Llagonne.
 13. Cas particulier du *monument* de Prats-Balaguer qui est laissé en place en permanence.

Abstract

Nel Roussillon l’interesse per i monumenti del Giovedi Santo è nato nel 1993 in seguito alla scoperta di quattro tele arrotolate, conservate presso la chiesa di Espira-de-Conflent. A partire dal 2004, il Centro per la Conservazione e il Restauro del Patrimonio dei Pirenei Orientali ha istituito un ampio programma multidisciplinare dedicato alla ricerca dei documenti, all’inventario, alla conservazione, al restauro e alla valorizzazione di queste opere ornamentali. Il metodo e i criteri adottati per il restauro cercano di rispondere alla specificità di questi oggetti, rispettando la loro storia materiale e immateriale e il loro utilizzo passato, tenendo conto del loro aspetto frammentario che testimonia insieme molto più vasti ormai scomparsi, attenendosi ai materiali originari spesso grezzi, garantendo la reversibilità degli interventi, pur consentendo la loro manipolazione, la loro conservazione a magazzino e la loro presentazione puntuale senza rischiare di alterarli. Dal 1284 al 1768, la Corsica fu un dominio della Serenissima Repubblica di Genova. Questa storia condivisa spiega la prossimità culturale esistente tra l’isola e la Liguria e fa riscontrare l’uso delle scenografie effimere della Settimana Santa in entrambi questi territori. In Corsica di solito queste opere sono chiamate “sepolcri” e sono citate nei documenti degli archivi dal XVI secolo. Solenni e festanti, rivestono una grande diversità formale. La loro struttura, infatti, può assumere la forma di baldacchino, paramento o di pannello. Di solito sono decorati con scene tratte dalla Passione, dipinte da pittori locali. Nella parte settentrionale dell’isola, soprattutto a Bastia (antica capitale genovese), si trovano dei cartelami molto simili ai modelli liguri. Oggi la tradizione è caduta in disuso nella maggior parte dei comuni dell’isola, ma è rimasta relativamente viva a Bastia, dove ogni anno si usano i cartelami restaurati tra il 1957 e il 1960.

REVISIÓ CRÍTICA DE LA CONSERVACIÓ-RESTAURACIÓ DEL “MONUMENT” DE SETMANA SANTA DE L’ESGLÉSIA PARROQUIAL DE SANTA MARIA DE SEGUERÓ (GARROTXA) *Josep Paret Pey*

El Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (CRBMC), de la Direcció General de Patrimoni Cultural del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, emplaçat a Valldoreix (Barcelona), té, com una de les seves missions principals, la de contribuir a la preservació del patrimoni cultural moble català.

Dins aquest patrimoni cultural moble hi trobem, a més dels béns que anomenariem artístics, les manifestacions tangibles o intangibles que serveixen per a estudiar i interpretar les diferents actuacions socials i culturals. En aquestes manifestacions socials i culturals hi ocupaven un lloc preeminent les diferents representacions religioses que al llarg de l’any s’anaven succeint en els temples, seguint la litúrgia marcada per l’església oficial.

I un testimoni d’aquestes manifestacions religioses del passat, actualment en un clar desús litúrgic, és el “monument” de Setmana Santa. Es tracta d’un altar, amb el sagrari com a element principal, que es disposava el Dijous Sant a les esglésies, per a la reserva de l’eucaristia per al Divendres Sant.

El “monument” de Setmana Santa, datat el 1747 (Número de registre del CRBMC 4408) de l’església parroquial de Santa Maria de Segueró (comarca de la Garrotxa), està format per una escalinata de fusta policromada, al capdamunt de la qual hi ha el sagrari, on es diposita l’eucaristia, que simbolitza així el sepulcre de Crist i per un conjunt de pintures sobre tela, que es col·loquen en forma d’una successió de portalades clàssiques, en for-



1. “Monument” de Setmana Santa de l’església parroquial de Santa-Maria de Segueró (Garrotxa), abans restauració.

ma d’arc de mig punt, on es representen escenes de la passió de Crist.

Aquests tipus d’objectes, altars efímers, que foren habituals en una determinada època a totes les parròquies, han desaparegut en una gran majoria de casos, però se’n conserven, encara, alguns pocs exemplars¹.

Les pròpies característiques tècniques d’aquestes representacions religioses, construïdes amb materials fràgils i amb una dèbil estructura portant, han contribuït d’una manera decisiva a aquesta pèrdua generalitzada d’obres.

Altres factors determinants en aquesta desaparició els podem buscar en el caràcter temporal de la seva escenografia litúrgica, la més que constatable disminució de devots i les pròpies reformes renovadores impulsades des d’alguns dels estaments eclesiàstics. Tot plegat ha desembocat, primer, en un oblit total dels elements, emmagatzemats de no importa quina manera i en els llocs més inadequats dels temples, i després en la posterior desaparició física dels objectes pel seu desús i pel seu mal estat de conservació.

Aquesta temporalitat litúrgica de l’objecte impedeix, a més, la construcció d’un element format d’un sol cos. Per això, els “monuments” constaven de diverses parts mòbils i lleugeres que es muntaven durant la seva representació i després es desmuntaven i guardaven en algun magatzem o racó de l’església.

Els diversos elements s’encaixaven els uns amb els altres, amb encaixos de trau i espi-ga, fins a formar tot el conjunt, normalment seguint una estructura de fusta que s’acabava sustentant mitjançant la fixació al terra i a les parets.

Una altra particularitat molt comuna en les re-



2. “Monument” de Setmana Santa de l’església parroquial de Santa-Maria de Segueró (Garrotxa), després restauració.

presentacions efímeres de Setmana Santa és la diversitat de materials que ens podem trobar en un objecte, amb la consegüent disparitat en els criteris de conservació². En el cas concret de Segueró, les escenes estan pintades al tremp de cola, sobre un suport de tela muntada en un bastidor fix de fusta. Com a complement d'aquest primer cos frontal de teles, que prenen l'aspecte de portalada de temple romà, adaptat perfectament a l'obertura d'arc de mig punt de la capella que l'aixo-pluga, s'hi afegeix, en el centre de la composició, una escalinata de fusta policromada, en el seu moment adornada amb ciris i flors – ara desapareguts –, al capdamunt de la qual hi trobem el sagrari.

Com a complement d'aquest cos central de tela i fusta s'hi afegeixen parts exemptes i ornaments pintats sobre tela, reforçats, en algun cas, amb bastidors de fusta, els quals atorgaven profunditat i teatralitat a la composició, discurs a l'objecte i augmentava el dramatisme del conjunt.

Com ja s'ha comentat, aquest conjunt pictòric té diferents materials de suport. El suport principal de la policromia del “monument” de Segueró és la tela, però, acompanyat per una escalinata de fusta policromada. La fragilitat dels materials que el formen, la seva dèbil estructura, el caràcter temporal de la seva escenografia litúrgica i les males condicions d'emmagatzematge en què ha estat sotmès durant anys repercuteix, tot plegat, en el fet que l'obra es trobi en un estat de conservació deficient, i, en alguna part, fins i tot ruïnós.

Els treballs de conservació–restauració del conjunt pictòric³ es fan seguint dues línies d'actuació: un treball sobre els suports de tela i de fusta, consolidant-los, desinsectant-los

i reforçant-los, i una intervenció sobre la policromia, la qual consisteix, bàsicament, en una fixació, una neteja i una reintegració cromàtica de les pèrdues.

Tots els processos es fan respectant al màxim tots els elements que originalment conformen l'obra, i només es canvien aquelles parts dels suports rígids que no es poden recuperar. Es retiren, però, els claus i els ferros adherits que no són originals.

Però, escriure un article sobre una feina passada, ens permet avaluar-la d'una manera diferent de com ho faríem immediatament després d'haver-la fet. Per això, més que descriure tots els productes i materials utilitzats, ens permetem centrar-nos més en una revisió crítica de la intervenció.

Aquesta avaluació, aplicada al procés de conservació i restauració del “monument” de Setmana Santa de l'església parroquial de Santa Maria de Segueró, ens permet subratllar, que des de la seva restauració, l'any 2000, fins ara, s'ha fet molt evident, en el Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (CRBMC), una evolució en els processos i en les intervencions duts a terme sobre els objectes artístics.

Els grans principis bàsics i generals de les intervencions no ha variat – estabilitat, reversibilitat, llegibilitat –, però els mètodes de treball, els productes i les aplicacions evolucionen constantment.

Les innovacions més significatives que poden mostrar aquesta evolució i que afecten les intervencions aplicades al “monument” de Segueró, les trobaríem:

- En el camp dels tractaments de consolidació d'estrips en suports de tela, amb la mínima intervenció, pel sistema fil a fil que ha permès el progressiu abandonament, gairebé

d'una manera total, dels antics sistemes de reentelatge per a la consolidació de les teles.

- En els tractaments de conservació preventiva dels suports de tela dels quadres mitjançant la protecció dels reversos, normalment amb teixits sintètics.

- En l'aplicació del protocol de neteges de l'italià Paolo Cremonesi, per a la neteja de les policromies, que garanteix, per una banda, menys toxicitat per al restaurador i per l'altra, un major control dels dissolvents en relació al risc potencial de degradació que, a llarg termini, poden comportar, a nivell microscòpic, sobre les obres.

- En l'aplicació, d'acord amb els estudis de René de la Rie, de vernissos amb resines de baix pes molecular, més estables, durables i reversibles com a capes finals de protecció de les superfícies pictòriques⁴.

El “monument” de Segueró, malgrat el seu caràcter d'objectes d'exposició temporal i haver perdut la seva funció religiosa, s'ha considerat que s'havia d'exposar permanentment a la pròpia església de Segueró, per a la qual fou realitzat, com una obra artística exemple i testimoni del nostre passat religiós. Per aquest motiu, després de la intervenció de conservació - restauració, s'ha muntat, amb tots els seus elements, de forma permanent. Per a aquesta finalitat s'ha dissenyat una nova estructura de reforç per muntar els diferents elements del conjunt. Així, l'estructura de fusta original del conjunt es fa recolzar i alhora es reforça amb una estructura metàl·lica modular d'acer inoxidable de la casa Hilti®. Aquesta nova estructura dona al conjunt la seguretat i l'estabilitat necessàries per a una exposició estable, perduda a causa del deteriorament que els seus suports de fusta no li garantien⁵.

Abstract

I lavori di conservazione e restauro del “monumento” della Settimana Santa, datati 1747 (numero di registro del CRBMC 4408) della Chiesa parrocchiale di Santa Maria di Segueró (Regione Garrotxa) seguono le seguenti due linee di attuazione: un lavoro sui supporti di tela e di legno, di consolidamento, di disinfezione e rinforzo, e un intervento sulla policromia, che consiste essenzialmente in un fissaggio, una pulitura e una reintegrazione cromatica delle perdite. Tutti i processi sono svolti nel massimo rispetto di tutti gli elementi che compongono l'opera originale, modificando solo quelle parti dei supporti rigidi che non possono essere recuperate. Eliminando però i chiodi e il ferro che non sono originali. Tuttavia scrivere un articolo su un lavoro eseguito nel passato, ci permette di valutarlo in modo diverso rispetto a quello che avremmo fatto nell'immediato dopo restauro. Pertanto, piuttosto che descrivere tutti i prodotti e i materiali utilizzati, ci possiamo permettere di concentrarci maggiormente su una revisione critica dell'intervento. È per questo che vi presentiamo le più significative innovazioni che portano a questa evoluzione, facendo riferimento ai trattamenti di supporto alla tela, al sistema di pulizia policromatica, all'applicazione della verniciatura finale e dell'assemblaggio del pezzo “in sito” piuttosto che una descrizione lineare di ogni processo eseguito al fine di restaurare il “monumento”, dato che questi sono perfettamente descritti negli articoli che compaiono nelle note a piè di pagina e nella bibliografia.

Les travaux de conservation et restauration du “monument” de la Semaine Sainte, datant de 1747 (numéro de registre du CRBMC

4408) de l'Eglise paroissiale de Santa Maria di Segueró (Région Garrotxa) suivent les deux lignes suivantes de mise en œuvre : un travail sur des supports de toile et de bois, de consolidation, de désinfection et de renfort, et une intervention sur la polychromie, qui prévoit essentiellement une fixation, un nettoyage et une réintégration chromatique des pertes. Toutes les opérations sont effectuées dans le plus parfait respect de tous les éléments qui composent l'œuvre originale, tandis que ne sont modifiées que les parties des supports rigides qui ne peuvent pas être récupérées. On élimine, de plus, les clous et le fer qui ne sont pas d'origine. Toutefois, écrire un article sur un travail effectué dans le passé, nous permet d'évaluer de façon différente ce que nous aurions fait immédiatement après la restauration. C'est pourquoi, plutôt qu'un travail de description de tous les produits et matériaux utilisés, nous pouvons entreprendre une révision critique de l'intervention. Voilà pourquoi nous vous présentons les innovations les plus significatives qui portent à cette évolution, en nous référant aux traitements des supports de la toile, au système de nettoyage polychrome, à l'application du vernis final et de l'assemblage des pièces “sur place” plutôt qu'une description linéaire de chaque opération effectuée afin de restaurer le “monument”, étant donné que chacune de ces opérations est parfaitement décrite dans les articles qui sont placés dans les notes en bas de page et dans la biographie.

CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DELLA FABBRICAZIONE DEL CARTONE NEI SECOLI

Elisabetta Badia*

Determinare con esattezza cosa sia un “cartone” non è affatto semplice. Il suo nome, infatti, può dipendere dai metodi o dai materiali di manifattura, dal suo produttore, dalla sua funzione, dalla sua forma o dalla combinazione di alcuni di questi elementi. Le descrizioni del manufatto, inoltre, possono variare da paese a paese e possono subire modifiche nel corso del tempo. In genere, il termine cartone sta ad indicare un foglio di materie prime fibrose, soprattutto vegetali, feltrate ed essiccate tra loro, di spessore fino a 2 millimetri e di peso compreso tra i 400 e i 1200 grammi al metro quadro.

In lingua tedesca esiste l'espressione “*Das ist nicht von Pappe*”, che significa “Questo non è fatto di cartone”. Il senso di questo modo di dire risiede nella natura stessa del cartone, che è quella di prendere il posto di materiali ben più pregiati in numerosi oggetti. Ho voluto riportare questo detto perché lo ritengo emblematico di quella sorta di svalutazione di cui è stato fatto oggetto nel tempo questo materiale povero, ma, in realtà, ricchissimo di applicazioni.

Nei secoli del Medioevo, in Italia, il cartone veniva realizzato seguendo tre diversi procedimenti: quello più antico consisteva nell'accoppiamento di vari fogli di carta per mezzo di una sostanza collante fino al raggiungimento dello spessore e della rigidità desiderati. Questo cartone è denominato “*cartone alla colla*”.

Il secondo procedimento consisteva nella fabbricazione in fogli con materie più sca-

denti, ma allo stesso modo della carta. Questo cartone è detto “*alla forma*”.

Il terzo procedimento consisteva nell'accoppiamento di numerosi fogli di “cartone alla forma” ancora umidi sino a conseguire un certo spessore e rigidità. Questo cartone corrispondeva all'attuale “*cartone pressato*”.

La storia della fabbricazione del cartone, pur riflettendo nelle sue linee generali la storia della carta, si differenzia da quest'ultima. Il cartone, infatti, ha una storia particolare proprio per le sue caratteristiche di manufatto cartario impiegato fuori del campo di applicazione della carta.

In Egitto, sin dal III millennio prima di Cristo, ritroviamo gli antesignani del cartone. Qui, con foglie spesse di papiro incollate tra loro, si avvolgevano le mummie e si provvedeva alle legature dei *liber* (pellicola tra la parte interna ed esterna di un arbusto o di un albero). Erano le autorità stesse a provvedere al papiro di scarto attraverso la vendita sporadica di filze di documenti. Il libro, composto da fogli piegati, aveva bisogno di essere protetto da una legatura alquanto solida.

Una legatura copta, composta da fogli di papiro incollati e rivestiti di cuoio, risalente all'incirca al VI secolo d.C. e conservata presso la Biblioteca Scientifica di Berlino (confluente ora nella locale Biblioteca di Stato), testimonia l'antico uso di cartoni di papiro nel commercio librario da parte di egiziani cristianizzati (*Gyptoi*, Copti).

Il lento processo di trasformazione della forma libraria, transitato attraverso il *volumen*

in papiro e la carta araba, portò alla formazione del cartone attraverso la maceratura di stracci di lino nell'acqua e all'incollatura dei fogli di carta l'uno sull'altro sino ad ottenere un certo spessore.

Mentre in Europa, nel corso del Medioevo, perdurò a lungo l'impiego di rozze legature in legno per i codici di pergamena, nei paesi islamici veniva usato, nella fase iniziale, esclusivamente questo tipo di cartone a supporto della copertura in cuoio. È accertato, ormai da tempo, che le legature islamiche sono state sempre effettuate, nei secoli, con cartone formato da fogli di carta incollati insieme, cioè con cartone “alla colla”. Sappiamo che nello Yemen, già nel X secolo, per aumentare il peso e la consistenza delle copertine dei libri, si faceva ricorso alla colla di farina di frumento. Le legature islamiche dei primordi erano già decorate con raffinata eleganza e giunsero nel corso dei secoli ad un livello altissimo di bellezza: le copertine di cartone ricoperto di cuoio poterono avvalersi della lunga esperienza posseduta dagli arabi nell'arte della lavorazione di quel pellame.

Anche i cinesi conoscevano l'arte della fabbricazione della carta e del cartone, e assai prima degli arabi. Tuttavia, è interessante notare che gli arabi, diversamente dai cinesi, diffusero tale arte in tutto il loro vastissimo impero, portandola sino in Spagna (XII secolo d.C.). L'uso del cartone in Persia è attestato da una piccola cassa funebre del XII sec. d.C. contenente la mummia di un falcone da caccia: costruita con cartone alla

colla, è conservata presso il Museo della Carta di Dard Hunter (oggi confluito nel Museo Americano di Fabbricazione della Carta ad Atlanta, Georgia).

Circa l'uso del cartone per rivestire i libri in Europa, alcune ricerche effettuate da storici del libro dimostrano che, a partire dall'ultimo quarto del XV secolo, tale metodo era in vigore a Ferrara. I cartoni, composti da diversi fogli di carta incollati tra loro, erano decorati con silografie che riproducevano dipinti o disegni, incollate a loro volta sopra i cartoni.

A partire dal 1501, lo stampatore ed editore veneziano Aldo Manuzio usò il cartone alla colla ricoperto di cuoio, riprendendo i motivi decorativi e i metodi di legatura islamici, per

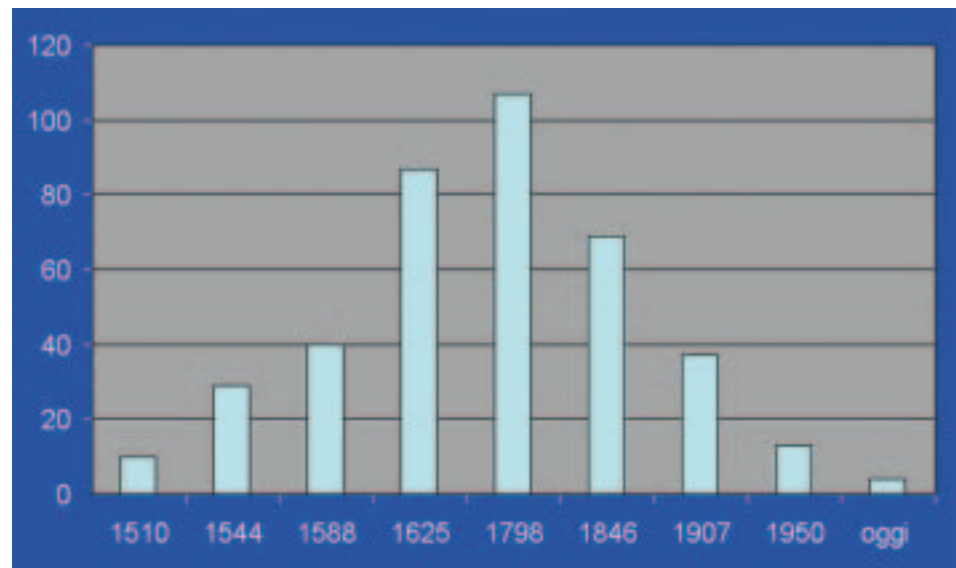
rivestire le edizioni dei classici in formato tascabile, molto richieste dai suoi clienti. I rapporti commerciali intrattenuti dalla Serenissima con l'Oriente influirono sull'adozione, qui assai prima che altrove, dei procedimenti islamici di legatura sia nell'uso dei materiali che in quello delle decorazioni. È stato provato che in quegli stessi anni, ad Augsburg, in Baviera, le copertine dei libri erano composte unicamente di carta (cartone alla colla). Nell'area tedesca, infatti, il cartone alla colla era conosciuto da tempo, anche se veniva adoperato esclusivamente per fabbricare carte da gioco silografate. Si è a conoscenza dell'esistenza di numerosi artigiani specializzati in quella produzione sin dalla fine del XIV secolo, ed è assai pro-

babile che la domanda di tale manufatto fosse alquanto elevata, viste le frequenti leggi che cercavano di proibirne l'uso, come quelle emanate a Nuremberg (1380), ad Ulm (1397) o ad Augsburg (1400). Le motivazioni di questi divieti affondavano le loro radici nel favore sempre crescente incontrato dalle carte da gioco negli ambienti laici ed ecclesiastici.

Gli articoli di cartone sono divenuti oggetti di consumo sempre più vasto a partire dal XVII secolo, particolarmente richiesti da legatori di libri e da fabbricanti di carte da gioco. È stato durante il XVIII secolo, tuttavia, che l'uso del cartone alla colla e alla forma è stato riconosciuto idoneo sia in campo commerciale, sia nelle nascenti industrie, provocando un'elevata domanda da parte di fabbricanti di scarpe, tessuti, ornamenti, cappelli, pellicce, ecc. Sempre il cartone, in tal caso rivestito e dipinto, è giunto a sostituire il legno o il metallo in numerosi articoli per la casa quali vassoi, scatole per il sale, per il cucito, per i farmaci, astucci, giocattoli, supporti e candelabri; questi oggetti venivano ricoperti di vernice d'ambra per acquistare brillantezza e resistenza al tempo.

Fattori economici avevano spinto anche i legatori di libri a realizzare legature esclusivamente di cartone, eliminando quasi completamente il cuoio. Persino stamperie rinomate come la Didot, la Bodoni, la Breit-Haupt, la Unger, la Goeschen ed altre, stampavano gli *in-quarto* e gli *in-folio* con legature di cartone ricoperto di carte colorate e con le etichette incollate sul dorso. La qualità del cartone era un fattore estremamente importante.

Gli stessi produttori di carte da gioco, per esempio, esigevano carte assolutamente ri-



1. Aumento e diminuzione del numero di cartiere nel Genovesato. Il grafico ha valore puramente indicativo. (Dati tratti da: Calegari 1984, Calegari 1986, Cevini 1995, Canale 1847, Massa 2000 e Monaci 2012).

gide, perfettamente gelatinate e lisce in modo da permettere alle carte di scivolare una sull'altra. Questi ultimi, nonostante la preparazione del retro delle carte non fosse mutata sino al XIX secolo, nella seconda metà del secolo precedente cercarono d'imitare un'invenzione inglese comparsa nel 1760: il cartone pressato. Questo genere di cartone, sottile, ma rigido e con una superficie estremamente lucida, era un articolo fortemente richiesto dai tessitori inglesi per pressare e lisciare le loro stoffe.

Purtroppo, i territori tedeschi erano costretti ad importare dall'Inghilterra tutto il loro fabbisogno di cartone pressato, una quota rilevante del quale era destinata ai lanifici di Berlino. Nel 1781 era stata vietata l'esportazione inglese, pena la morte, del cartone pressato e di tutto quanto fosse necessario alla sua fabbricazione. Un coraggioso mastro cartaio che lavorava in un mulino da carta a Trutenau di proprietà del libraio Kanter di Koenisberg, un certo Johann August Leberecht Keferstein, aveva portato fuori dall'Inghilterra le presse, le lastre e i cilindri necessari per fabbricare il cartone pressato sin dal 1776. Fu così che la cartiera di Kanter riuscì ad avviare la produzione di questo articolo sette anni dopo.

Kanter adoperava la canapa quale materia prima e trattava il cartone con un additivo speciale e una vernice particolare. A quel tempo, il cartone era lucidato con una pesante sfera in ferro alla quale venivano impressi, nell'arco di un minuto, 80 movimenti uguali che davano al cartone una rigidità eccezionale insieme a resistenza all'umidità e al calore.

Anche i globi che rappresentano la terra o il firmamento, fatti sino allora con legno,

metallo o gesso, vennero costruiti in cartone, più economico e persino più resistente. Nella biblioteca di Wolfenbüttel del duca Augusto II, elettore di Sassonia nonché futuro re di Polonia, considerata una delle più grandi biblioteche nell'Europa del XVII e XVIII secolo, è esposto il mappamondo di Johann Gabriel Doppelmayr, matematico, astronomo e cartografo di Norimberga. Il suo magnifico globo, risalente al 1728, è costituito da una sfera vuota di cartone dello spessore di un centimetro.

Nello stesso periodo, numerosi fabbricanti di carta tentarono di produrre un cartone con le stesse caratteristiche dell'avorio per sostituire questo materiale assai costoso. Le lastre d'avorio, infatti, a volte rivestite di una lamina d'oro o d'argento, avevano sostituito la pergamena per la pittura di miniature e, in particolare, di ritratti, nel corso della seconda metà del XVIII secolo. Fra quanti cercarono di produrre questo cartoncino di color avorio vanno menzionati, perlomeno, un legatore di libri e fabbricante di carta francese che aveva costruito una cartiera in Sassonia nel 1806, un tal Plaidy, il quale riuscì nell'impresa, così come un altro produttore di carta, l'inglese Einsle. E poiché la pergamena vegetale di Einsle ben si adattava alla pittura all'acquarello, che in un secondo tempo poteva persino essere lavata o raschiata via, quest'ultima venne preferita dai miniaturisti all'avorio, che con il tempo tendeva ad ingiallire ed alterava i colori.

Si può affermare che la fabbricazione del cartone sia letteralmente esplosa nel XIX secolo, in vista di una sua ulteriore, incessante crescita nel secolo successivo. Il cartone è diventato un materiale indispensabile nella produzione di moltissimi articoli e,

in maniera analoga alla carta, il suo impiego ha ricevuto un notevole impulso grazie all'invenzione delle macchine.

Dal punto di vista della fabbricazione, l'antesignano di tutti i tipi di cartoni è stato il “*cartone macinato*” (*carton de moulage, milled board*), le cui materie prime consistevano in vecchie carte ottenute da stracci grossolani, in pezzi di cordami, sacchi da carbone, ritagli di lana, avanzzi di cartone e ogni sorta di scarti di cartiere, che dovevano essere tritati e ripuliti da ogni lordura, in special modo da pietre, sabbia o da piccoli frammenti di legno, che avrebbero deteriorato intensamente il manufatto. A tale funzione serviva la gabbia cilindrica di pulizia, dove veniva introdotta una determinata quantità di pasta insieme a tre o quattro palle di metallo di circa 5 centimetri di diametro. Per far ricadere le palle in maniera sufficientemente pesante sulla carta, era necessario che un uomo girasse una manovella a velocità elevata. Tale percussione staccava le impurità, i ciottoli e quant'altro dalla pasta, dalla quale fuoriuscivano attraverso alcune sbarre della gabbia.

Ancora negli anni Trenta del XIX secolo, era sovente un cavallo che girava in tondo ad imprimere il movimento di rotazione all'albero in legno del mulino ed ai coltelli sistemati sulla parte inferiore di esso, che dividevano la materia riducendola in pasta. Tuttavia, in quello stesso periodo, le fabbriche di cartone più grandi e più moderne iniziavano già a usare piccole macchine a vapore che mettevano in movimento serie di decine di vasche impiegando un solo uomo per il servizio. La pasta, una volta preparata, veniva trasformata in fogli per mezzo di una forma composta da

una tela metallica tesa, sistemata dentro un'intelaiatura.

Una colla ritenuta eccellente da questi fabbricanti di cartoni era un composto di sostanze animali, di fecola e allume, costituita dalla polvere di farina che si formava durante la macinazione (*farine folle* in francese) raccattata dai mugnai e dai panettieri, e dalle raschiature delle pelli bianche dei conciatori (*personnures*). Molte fabbriche, tuttavia, utilizzavano una colla di fior di farina e d'amido per i cartoni di cartonaggio; analogamente, poteva essere adoperato con successo anche amido di patata, ma nel caso di cartoni spessi era comunque preferibile il composto sopra indicato.

Nel complesso, i cartoni macinati erano fatti allo stesso modo della carta preparata a mano: venivano completati con l'ausilio di rulli o macinati con cilindri in ferro e, più tardi, in acciaio, per donare loro la levigatezza dalla quale derivano il loro nome.

Ben presto, i cartoni macinati sarebbero stati sostituiti dai cartoni pressati e dai cartoni di paglia.

Il “*cartone pressato*” (*millboard*) è un cartone pesante, composto da fibre di scarto, da carte logore e da pasta legno meccanica. È possibile ottenere una qualità migliore di cartone pressato partendo da fibre di canapa e lino. Veniva fabbricato con una macchina in piano (*Fourdrinier*) oppure a cilindro (*cylinder mould machine* di *Dickinson*), e poteva essere rinforzato su di un solo lato o su entrambi i lati, nel caso in cui fosse richiesto per fare copertine di libri o scatole. Pare che il termine “cartone pressato” sia comparso per la prima volta in un elenco di asta di carte buone del 1695 e la sua origine verrebbe fatta risalire ad un mulino da

cartone marrone costruito in Inghilterra, nel Buckinghamshire, prima del 1719.

Il “*cartone incollato*” (*pasteboard*) sembra essere stato realizzato commercialmente per la prima volta, in Europa, nel 1580. Pare sia stato usato per carte da gioco, che richiedevano un materiale di alta qualità, più rigido della carta convenzionale: per questo motivo, i fogli di carta erano incollati insieme sino a formare un foglio spesso e considerato “cartone”. Durante il XVI secolo, venivano adoperati cartoni di qualità più scadente per rilegare i libri, al posto dei cartoni di legno.

Al contrario dei cartoni ottenuti aumentando semplicemente lo spessore dello strato cartaceo, i cartoni incollati sono formati da fogli sovrapposti, nel senso che singoli fogli di carta aderiscono insieme per mezzo di un adesivo. Inizialmente, i fogli di carta venivano incollati insieme manualmente e pressati. Più tardi, veniva utilizzato un cilindro che ingommava e, più tardi ancora, le carte necessarie a fornire lo spessore e l'opacità richiesti, venivano combinate nello strato continuo. Negli Stati Uniti, questi prodotti prendono il nome di “cartoni combinati” (*combined boards*). Qualcuno suggerisce un uso più tardo del termine, che indicava generalmente un cartone formato incollando carta pregiata su carta di qualità più povera. Sembra che il cartone incollato venisse adoperato spesso per produrre cartoni ad uso artistico. Al contrario, i cartoni appiattiti (*couched boards*) sono composti da due o più strati di carta pressati insieme quando sono ancora umidi.

Il *carton-pierre* (1785), simile all'attuale cartongesso, era una miscela di pasta di carta, argilla, gesso, olio di lino e colla forte. Ser-

viva a rivestire le pareti dei bastimenti, i tetti di rimesse, ecc., ma era impiegato sovente in campo artistico.

Per quanto riguarda i *cartelami*, che raffiguravano scene a carattere sacro, si rimanda in particolare ai testi di Franco Boggero, di Stefano Vassallo e di Ugo Valbusa in questo volume.

3000 a.C.	Egitto: foglie spesse di papiro per copertine di libri
100 a.C.	Papiro riciclato utilizzabile per involucri
500 d.C.	Copti: papiro più cuoio
800	Damasco: carta da fibre di lino più amido
900	Yemen: carta più amido
1100	Persia: cassa funebre (per un falco) di cartone alla colla
1300	Carte da gioco, osteggiate dalla legge, bianche sul verso (Baviera)
1400	Ferrara: cartone alla colla silografato
1500	Carte da gioco con disegni anche sul verso
1501	Aldo Manuzio (Venezia): cartone alla colla
1580	Cartone incollato per carte da gioco
1690	Per la prima volta viene nominato un "cartone pressato"
1700	Cartone alla colla ed alla forma molto adoperato per farne scatole comuni (non artistiche)
1700	Cartone dipinto per simulare legno o metallo
1700	Stamperie (Didot, Bodoni ecc.): legature con cartoni colorati ed etichette sul dorso
1728	Norimberga: Globo in cartone
1760	Inghilterra: inizio della produrre cartone pressato per carte da gioco
1776	Le attrezzature necessarie alla fabbricazione del cartone pressato vengono contrabbandate a Trutenau
1781	L'Inghilterra vieta (pena la morte) l'esportazione del cartone pressato e dei macchinari per produrlo
1783	A Trutenau si inizia la produzione su larga scala del cartone pressato
1785	Svezia: viene brevettato il carton-pierre ("ardesia artificiale")
1792	Il IV conte di Bristol scrive una nota sul "cartone inglese". Primi usi del caolino in quantità notevole
1806	Cartone che simula l'avorio, e non ingiallisce come quest'ultimo
1830	Le macchine a vapore iniziano a sostituire i cavalli per far girare il mulino a coltelli
1849	Il cartone Londra (pressato) sostituisce il Bristol (considerato di minor qualità) in campo artistico
1850	Le macchine per carta (Fourdrinier e Dickinson) producono anche cartoni
1863	Cartoni speciali di tutti i tipi per uso artistico, sostituiti spesso dai cartoni di sostegno
1871	Nasce negli Stati Uniti d'America il cartone ondulato
1890	Cartoni generici usati per confezionare le merci
1896	Cartoni pressati personalizzati con marchi e disegni per confezionare biscotti e cereali

2. Cronologia approssimata della fabbricazione del cartone.

* Storica della Scienza e della Tecnica Istituto per la Tutela e la Conservazione delle Opere Grafiche (ITOG), Zero Branco (TV)

Bibliografia consultata:

AA.VV. 1988
AA.VV. 2002
Barruel 1863
Bockwitz 1957
Calegari 1984
Calegari 1986
Canale 1847
Cevini 1995
Duckett 1868
Gianni 1959
Jaques 1999
Lebrun 1845
Massa 2000
Monaci 2012
Pelouze-Fremy 1861
Prouteaux 1864
Tweede 2005

Abstract

Dans ce bref essai est illustrée l'histoire du carton, Différentes lignes prospectives sont suivies, insérées à l'intérieur d'un schéma global visant à la clarté, la synthèse et la compréhension collective. Pour d'évidentes raisons de place, seules les principales typologies de cartons ont été prises en considération, bien qu'elles aient donné naissance à de nombreuses ramifications, ensembles et sous-ensembles. Dès les tous débuts, différentes méthodes de préparations sont apparues, si bien que l'on s'est concentré sur ces dernières. On a décrit, pour chacune d'elles, le développement historique, les techniques de production, les modes d'emploi et, très brièvement, la partie commerciale. Un tableau hors texte illustre, quant à lui, la chronologie de la fabrication, amplement décrite dans ce volume, de ce matériau pauvre mais précieux, moins connu que le papier.

CARTELAMI DELLA LIGURIA. ANALISI DEI SUPPORTI

Stefano Vassallo^a– Ugo Valbusa^b

Premessa

Nell'ambito della ricerca intrapresa da Franco Boggero e Alfonso Sista sui *cartelami* liguri, alcuni frammenti di cartone e tela di supporto sono stati portati al Laboratorio di Analisi della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici della Liguria. Frammenti analizzati dallo scrivente in collaborazione con Paolo Calvini, per la lettura e interpretazione degli spettri FTIR, e con il tecnologo Giuseppe Firpo per quanto riguarda l'esame di alcune stratigrafie con tecnica SEM EDS, presso il Laboratorio Nanomed del Dipartimento di Fisica dell'Università di Genova

Alla serie dei campioni inoltre, trattandosi di un cartone dipinto, è stato aggiunto l'esame delle ante del seicentesco organo della basilica di Nostra Signora Assunta di Carignano.

Schede analitiche dei campioni

Oratorio di Nostra Signora della Visitazione a Canneto di Prelà (Imperia): Pittore ligure, *Elementi di Sepolcro*, secondo quarto sec. XIX¹

Il campione è costituito da un frammento di tela non dipinta. Ha un ordito in lino o canapa, un capo, Z, ed una trama in lino o canapa, un capo, Z. Dimensione dei fili, 350/500 micron. Quindi, abbiamo circa 20 fili di trama o ordito per centimetro lineare. Lo spessore della tela è 600/700 micron. Non è stato possibile documentare gli strati pittorici, perché assenti.

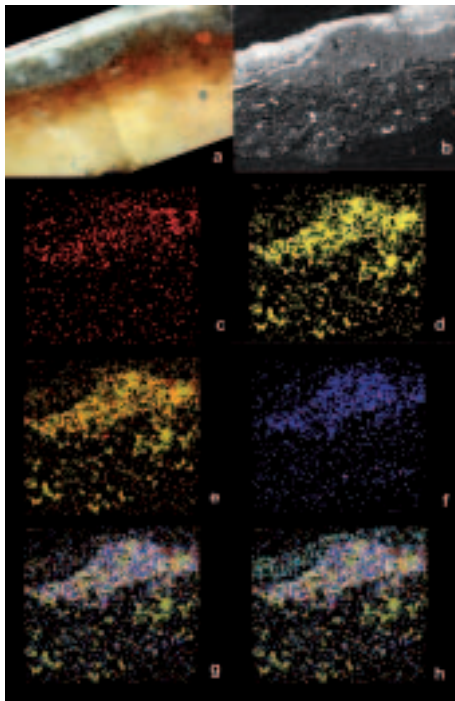
Oratorio di San Sebastiano, Coldirodi, Sanremo (Imperia): Pittore portorino (Giuseppe Massa?), *Cristo umiliato*, primo quarto sec. XVIII²

Del dipinto sono stati messi a disposizione tre campioni del cartone di supporto coperto da policromia. Sul campione "C" è stata fatta anche l'indagine SEM EDS.

Il supporto è costituito da un unico strato di cartone scuro spesso circa un millimetro, ottenuto da carta non sbiancata, con una discreta percentuale di fili di tessuto blu, e forse anche con l'intenzionale aggiunta di pigmenti. Si tratta di un cartone collato con colla di farina grezza e contenente carbonato di calcio, caolino e solfato di calcio. Prima della dipintura il cartone era stato preparato con una consistente impregnazione di legante organico, la cui natura non è stato possibile determinare con certezza, in quanto i dati disponibili (spettrometria FTIR) identificano la colla di farina ma anche la colla di tipo proteico.

Nei tre campioni troviamo uno strato di biacca, evidentemente steso su tutto il cartone, probabilmente per mascherarne la colorazione scura e per avere una base più chiara e luminosa su cui stendere le successive coloriture. Nello strato sono state anche individuate particelle di solfato di bario (barite), pigmento tipicamente ottocentesco con cui all'epoca "tagliavano" la biacca.

Essendo perimetrali, i campioni non presentano grande varietà di coloriture: si nota soltanto un'uniforme stesura scura e, in un altro caso, una coloritura rossa composta



1. Ante dell'organo di Santa Maria Assunta di Carignano, Campione 1: decoro in chiaroscuro grigio. Nell'immagine (a) si vede la sezione stratigrafica del colore: dal basso il cartone di supporto, poi più scura la apprettatura di colla con aggiunta di colore ocre preparatoria alla coloritura, quindi il colore gigio vero e proprio. Nell'immagine (b) la comparazione con l'immagine corrispondente ottenuta con il microscopio elettronico a scansione (SEM). In basso le mappe X (SEM/EDX) dell'alluminio (c) del silicio (d) dell'alluminio e del silicio sovrapposti ossia materia argillosa (e) mappatura del calcio (f) e infine la sovrapposizione delle mappature di silicio alluminio e calcio (g), quindi la medesima somma di mappature con la aggiunta del piombo (biacca) in azzurro (h) che corrisponde principalmente alla coloritura finale grigia.

da biacca e ocre. Gli strati pittorici contengono al loro interno sia gesso che carbonato di calcio, presenti come pigmento bianco e come addensante del colore. Questi strati pittorici utilizzano un legante misto, colla di farina e colla proteica. Il colore dei campioni mostra una spessa vernice scurita e alcune ridipinture.

N.S. della Neve, Curenna di Vendone (Savona): Giovanni Battista Trucco, *Manigoldo*, 1695 ca.

Per le indagini abbiamo avuto a disposizione un campione di cartone non dipinto in spessore parziale. Si tratta di un *sandwich* di più fogli di spessore irregolare, ognuno di 70/130 micron, su cui è stata fatta anche l'indagine SEM EDS.

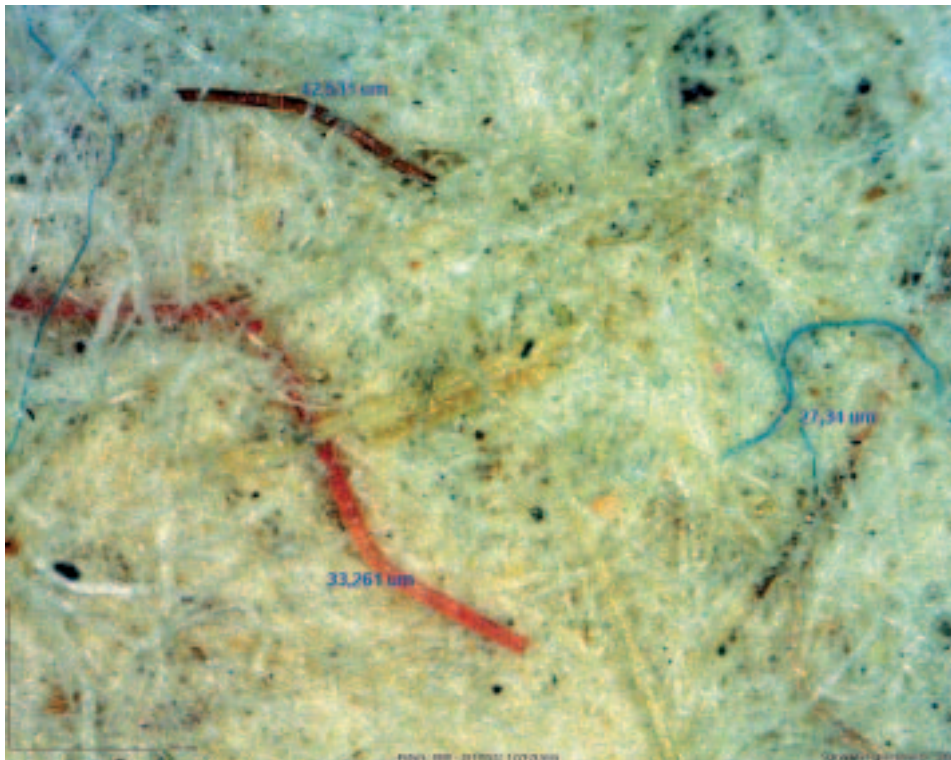
Il cartone non è integralmente sbiancato, in quanto si individuano fili di colore blu; si rilevano anche inclusioni di altre fibre vegetali. Il materiale è collato con gelatina; contiene anche solfato di calcio disposto in profondità, e in modo ineguale sulla superficie, con piccole quantità di magnesio potassio e sodio. La presenza di bande di ossalato (analisi FTIR) indica una degradazione superficiale della componente organica. Non è stato possibile identificare trattamenti preparatori del cartone preliminari alle coloriture; in superficie si trovano solo residui di polveri e strato pittorico a base di ocre, manifestato dalla presenza degli elementi silicio, alluminio, calcio, potassio e sodio.

San Bernardo, Ligo di Villanova d'Albenga (Savona): Pittore ligure, *Flagellazione*, sec. XVII⁴

Per le indagini si è avuto a disposizione un

frammento di cartone non dipinto. Il cartone, spesso fino a 3 millimetri, contiene anche fibre vegetali, che indicherebbero la realizzazione del materiale non soltanto attraverso la macerazione di tessuti, ma anche dalla lavorazione di materia vegetale grezza. Si notano sulla superficie qualche raro filo tessile di colorazione nero, rosso e blu come presenza

casuale, e le tracce di erosione da insetti. Lo spettro FTIR della carta rivela la presenza di carbonato di calcio e di una componente proteica, mentre non è rilevabile la presenza di sostanze amidacee, essendo la collatura a base di gelatina anziché di colla di farina. Il supporto è costituito da cellulosa poco cristallina, il che fa supporre l'utilizzo



2. Immagine in microscopia ottica portatile a 200X del cartone del cartelame *La flagellazione* della parrocchiale di San Bernardo in località Ligo frazione di Villanova d'Albenga. Il campione non presenta strato pittorico, si individuano delle fibre vegetali che indicherebbero la realizzazione del materiale non soltanto attraverso la macerazione di tessuti ma anche dalla lavorazione di materia vegetale grezza. Si nota sulla superficie qualche raro filo tessile di colorazione nero rosso e blu come presenza casuale.

di un impasto fibroso povero, con basso contenuto percentuale di cotone e/o lino. Esaminando un incluso vegetale, si evidenzia la presenza di fibre vegetali di bassa qualità. Alcune inclusioni ocre sono costituite da “grumi” di una collatura a base di colla di farina (glutine e sostanze amidacee). In superficie si trovano residui di strato pittorico a base di ocre, misti a sporco.

Basilica di N.S. Assunta di Carignano (Genova):
Domenico Piola e Paolo Brozzi, *Ante dell'organo*, 1656-60⁵

È stato analizzato un unico campione di cartone dipinto da un solo lato, sul quale è stata anche effettuata la verifica SEM EDS.

La materia prima utilizzata per il cartone,

spesso 1,5-2 mm, era a base cellulosica e non particolarmente raffinata. La probabile presenza di sali di ferro ne ha comportato una parziale degradazione con formazione di ossalati (ossalato di calcio). Aderita allo strato pittorico è una pellicola superficiale di cartone a macinazione più fina particolarmente impregnata di colla proteica e di inerti quali solfato di calcio e carbonato di calcio. La verifica SEM EDS ha rivelato la presenza di magnesio all'interno del cartone: pertanto la carica alcalina è stata ottenuta con grassello di calce magnesiaca (cava del monte Gazzo a Genova-Sestri Ponente). La presenza di silicio e potassio, invece, indica la presenza di residui di “terra” aggiunta deliberatamente all'impasto o presente nell'acqua di fabbricazione della carta.

Incrociando i dati SEM EDS con quelli FTIR è stato possibile identificare la natura degli strati pittorici. La coloritura preparatoria va dal rossiccio al rosa, ed è composta da terre rosse (silicati di potassio, argille e ossidi di ferro), carbonato di calcio, dolomite, gesso (solfato di calcio bii-drato), colla proteica e biacca. Una successiva stesura pittorica grigia dei decori risulta composta da una miscela di biacca e nero carbonioso.

Nelle parti sottoposte a doratura si vede un adesivo fluorescente agli UV (detto anche missione), nell'analisi sono presenti sia le proteine che le resine naturali: si ipotizza che la vernice sia l'adesivo della doratura, mentre il legante proteico faccia parte della terra rossa preparatoria.

Nella parte non sottoposta a doratura c'è una stesura pittorica grigia ad olio composta da un pigmento grigio, terra silicea

carbonato di calcio, nero carbone e ossalato di calcio.

Oratorio di Sant'Erasmo, Santa Margherita Ligure (Genova):
Pittori liguri, probabilmente di periodi diversi (fine sec XVIII e inizio sec. XIX), *Cartelame della Deposizione*

L'indagine FTIR del cartone, spesso circa 1,5 mm, mostra spettri simili a quelli di arbusti (tipo paglia), introdotti nell'impasto della carta lasciando quindi parte della componente emicellulosica-legnosa.

La fibra vegetale è stata trattata con sostanze alcaline che hanno dato origine a carbonati, in un campione sono stati trovati anche dei solfati. Incerta la presenza di una collatura con un legante organico.

L'esame microscopico della superficie evidenzia rari resti di filati blu, mentre la matrice generale è costituita da fibre e schegge di paglia che raggiungono le dimensioni di 2 millimetri. L'esame in sezione stratigrafica evidenzia nuovamente la presenza di frammenti lignei, rimasti all'interno della pasta legno. Assenti e quindi non esaminati gli strati pittorici.

Oratorio dei Dolori, Sanremo (Imperia):
Girolamo Bosio, “*Cartelami dei Dolori*”, 1772-73⁶

Per le indagini abbiamo avuto a disposizione tre campioni (A,C,D) di cartone scuro con tracce di policromia; e un campione (B) di colore chiaro, non dipinto.

I campioni sono composti da un *sandwich* di più fogli di spessore irregolare, fino a 1,3 millimetri complessivi. Si tratta di cartone non integralmente sbiancato, in quanto si individuano numerosi fili di colore rosso e blu, e la inclusione di altre fibre vegetali.

Il materiale, collato con colla di farina, contiene carbonato di calcio e, in misura minore, gesso; in alcuni punti si individuano altre sostanze organiche non meglio identificate, probabilmente facenti parte della preparazione del supporto in previsione della dipintura: in taluni casi la identificazione è resa più problematica poiché i campioni, estratti dopo il restauro, recano traccia dei polimeri utilizzati nell'intervento conservativo.

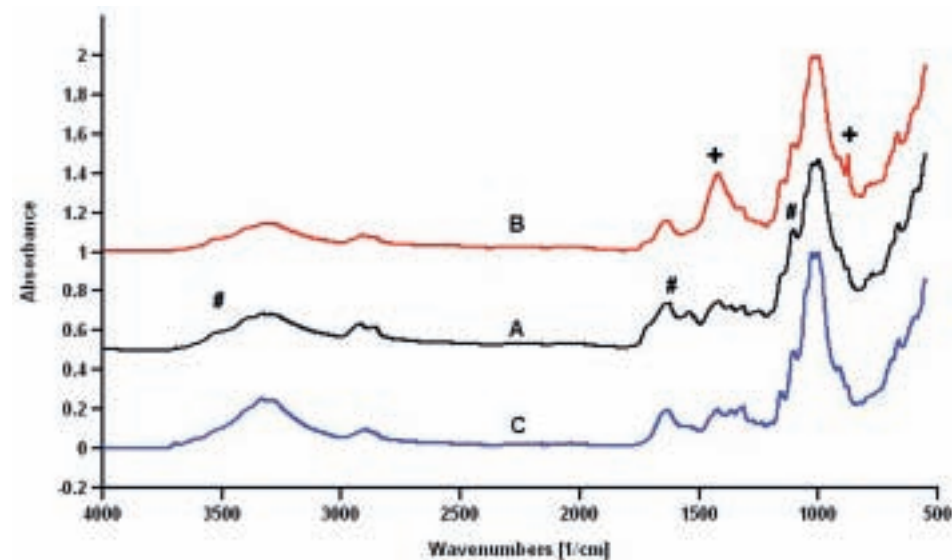
Conclusioni

Sono state analizzate complessivamente 7 opere: 5 *cartelami* veri e propri, le ante in cartone dell'organo di Carignano e una tela sagomata e dipinta.

Per quando riguarda la materia, manifattura

e tecnologia si rimanda al contributo di Elisabetta Badia. I cartoni esaminati derivano dalla lavorazione di tessuti di origine vegetale, senza particolare cura nel preventivo sbiancamento delle fibre. Si tratta pertanto di supporti di colorazione relativamente scura, inadatti a sovrapporvi trattamenti pittorici giocati per velature o trasparenze ma idonei all'applicazione di consistenti e coprenti strati pittorici a olio e/o a tempera. In un caso (Coldirodi) sembra che il cartone sia stato intenzionalmente pigmentato per scurirne la colorazione.

In alcuni casi (Curenna, Ligo, Sanremo) sono state introdotte fibre vegetali per “armare” la struttura del cartone in aggiunta alle fibre di cellulosa degli stracci, mentre nel-



4. Cartelame dell'oratorio di San Sebastiano, Coldirodi, San Remo (IM). Spettri FTIR in assorbimento del retro del cartelame. Sono contrassegnate le bande del carbonato di calcio (+) e del gesso (#).

l'esemplare ottocentesco di Sant'Erasmus l'utilizzo di fibra vegetale è prevalente. In due casi si evidenzia la realizzazione del supporto per pressatura di più cartoni di minor spessore (Curenna, Sanremo). La collatura con legante proteico è documentata nei Cartelami di Ligo e Curenna, incerta negli altri; forse in un caso la colla proteica è usata in miscela con la colla di farina (Coldirodi). In alcuni esemplari l'alterazione del legante organico ha generato la formazione di ossalati, principalmente di calcio. I cartoni mostrano l'aggiunta all'impasto di cariche inorganiche, come carbonato di calcio (Sant'Erasmus, Carignano, Ligo, Coldirodi, Sanremo) e solfato di calcio (Sant'Erasmus, Carignano, Curenna, Sanremo), dolomite (Carignano Curenna), e in un caso anche caolino (Coldirodi). Nei cartoni in cui si conservano tracce di policromia si trova un preventivo trattamento impregnante con collante organico del supporto (Carignano, Coldirodi), mentre le preparazioni colorate, quando conservate anche solo parzialmente, rivelano ovvie differenziazioni a seconda delle epoche e degli artefici. Preparazioni elaborate e differenziate presentano le ante di Carignano, giustificate anche dalla presenza di dorature, mentre il cartone di Cordirodi presenta un'uniforme preparazione bianca di biacca.

Tecniche analitiche

Su alcuni micro campioni è stata effettuata l'analisi in spettroscopia infrarossa a Trasformata di Fourier (FTIR) con uno spettrofotometro Perkin-Elmer Spectrum One dotato di accessorio ATR per l'analisi della superficie (cella a Seleniuro di Zinco e finestra in diamante del diametro di circa 1,5 mm), nell'in-

tervallo 4000-550 cm⁻¹. Le scansioni sono state effettuate in Assorbanza e ripetute 8 volte per aumentare il rapporto Segnale/Rumore⁷. La spettroscopia infrarossa analizza l'assorbimento delle radiazioni IR da parte della materia e permette l'identificazione dei gruppi funzionali tipici delle sostanze organiche e di molte sostanze inorganiche. Lo strumento è in grado di rilevare le oscillazioni e le vibrazioni molecolari indotte dalla radiazione infrarossa e presenta un grafico di radiazione assorbita (Assorbanza) o trasmessa (Trasmissione) verso la frequenza (cm⁻¹). Il grafico (comunemente indicato come spettro infrarosso) è caratteristico per ogni tipo di molecola organica, al punto tale da essere definito l'impronta digitale della molecola stessa. L'analisi stratigrafica è consistita nell'inglobare in resina bicomponente i micro campioni, che sono stati poi tagliati lucidati e quindi osservati e fotografati al microscopio ottico⁸. La microscopia ottica consente di individuare strati e particelle fino a pochi micron di grandezza: ulteriori informazioni si ricavano osservando la fluorescenza nel visibile del campione eccitato con radiazione ultravioletta, che evidenzia la presenza di concentrazioni di sostanze organiche. Tali immagini sono documentate con riprese fotografiche di tipo digitale. Presso il Dipartimento di Fisica, Laboratorio Nanomed di Genova, alcune stratigrafie sono state analizzate con l'ausilio della microscopia a scansione d'elettroni e con la spettroscopia X a dispersione d'energia (SEM/EDX) al fine di determinare la distribuzione degli elementi chimici nei campioni stratigrafici⁹. La tecnica ha consentito di confermare i dati acquisiti con tecnica FT-IR e con le sezioni stratigrafiche.

La superficie dei campioni è stata documentata con apparecchiatura microscopica portatile digitale Dino Lite Pro AM413T-FVW, che lavora sia in condizione di luce riflessa che in fluorescenza UV¹⁰.

(a) Laboratorio di Analisi e restauro della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici della Liguria.
(b) Laboratorio Nanomed del Dipartimento di Fisica dell'Università di Genova.

- 1. Restauratrice: Claudia Maritano, Carcare (Savona). Per le informazioni sul tessile, ringrazio delle preziose indicazioni la restauratrice Claudia Santamaria (Genova).
- 2. Restauratore: Riccardo Bonifacio, Bussana di Sanremo (Imperia).
- 3. Restauratore: Sabrina Baglietto, Ceriale (Savona).
- 4. Restauratore: Renato Boi, Finale Ligure (Savona).
- 5. Restauratore Nino Silvestri (Genova), lavoro concluso nel 2011; direttore dei lavori dott.ssa Paola Traversone.
- 6. Restauratore: Riccardo Bonifacio, Bussana di Sanremo.
- 7. Spettrofotometro Infrarosso a Trasformata di Fourier (Spectrum One System) della Perkin Elmer con interferometro Dynascan ad alta risoluzione. Lo strumento opera tra 7800 e 350 cm⁻¹ estendibile a 225 cm⁻¹. Utilizza un accessorio ATR Universale con Top Plate in diamante a singola riflessione e braccio con sensore a pressione.
- 8. Le osservazioni sono state effettuate con Microscopio bioculare Nikon Labophot 2 con luce polarizzata e U.V. (filtro B-2A - 480 nm). Riprese fotografiche con Fotocamera digitale Nikon Coolpix 990.
- 9. Il microscopio utilizzato è un Ultra High Resolution Field Emission Scanning Electron Microscopy (UHR-FE-SEM) con Focused Ion Beam (FIB), CrossBeam® 1540XB della Zeiss, che consente di registrare immagini ad alto ingrandimento, di analizzare la composizione chimica del campione stratigrafico e di registrarne la disposizione spaziale consentendo così di ottenere mappe elementali che forniscono una lettura più articolata della stratigrafia. Le misure SEM sono state effettuate con una tensione di accelerazione di 20 keV. Le misure EDX hanno una risoluzi-

zione spaziale di 1 micron e una risoluzione in energia di 127 eV. I campioni sono stati ricoperti da uno strato di 20 nm di cromo per renderli conduttivi mediante un High Vacuum Sputter Coater dell'Emitek (GB).
10. Risoluzione: 1280 x 1024 Pixels Ingrandimento variabile: 10x~50x, 200x (Ingrandimento continuo senza cambio di lenti) Illuminazione: 4 LED U.V. + 4 LED Bianchi.

Abstract

Cette étude a pour sujet certain fragments de supports de papier des « *Cartelami* ». Ils ont été examinés au microscope optique et électronique ainsi que par spectrophotométrie infrarouge. Les données concernent principalement la nature des supports celluloseux et, en mesure mineure, la qualité des couches de peinture déposées. Les cartons se sont avérés composés d'une ou plusieurs couches de papier fait de lambeaux de fibre végétale plus ou moins blanche, auxquelles s'ajoutaient parfois des fibres dérivant de la macération du bois. On a trouvé à l'intérieur des cartons des colants organiques principalement de type protéique et des charges inorganiques, principalement du carbonate de calcium, mais également gypse, kaolin et dolomie.

REPERTORIO DI APPARATI EFFIMERI*

Comune	Edificio di conservazione	Dimensioni dei decori altezza per larghezza in cm	Tipo di montaggio
Liguria			
Albenga (Savona)	Cattedrale di San Michele	<i>San Michele Arcangelo</i>	olio (?) su sagoma lignea; ancorato alla sommità dell'organo
Albenga (Savona), fraz. Salea	Chiesa di San Giacomo Maggiore	lunetta col <i>Calvario</i> : 125 x 215 lunetta coi <i>Simboli della Passione</i> : 133 x 285 quinte architettoniche, entrambe 214 x 106	tele dipinte a olio, su telai lignei
Albisola Marina (Savona)	Oratorio di San Giuseppe	<i>Raggiera eucaristica</i> : 160 x 206 base lignea dipinta, 65 x 65 x 65	tela dipinta a tempera, applicata su sagoma lignea (innesto a baionetta della raggiera sulla base, come in un ostensorio)
Andora (Savona)	Chiesa di San Pietro	<i>Soldato romano</i> volto a sinistra: 207 x 70 x 5 <i>Soldato romano</i> volto a destra: 207 x 70 x 4 Colonna destra: 195 x 50,5 x 2,8 Colonna sinistra: 196 x 50,5 x 3	cartone dipinto
Andora (Savona)	Chiesa di San Bartolomeo	<i>Angelo in preghiera</i> : 101 x 38,8	cartone dipinto e legno
Andora (Savona), fraz. Rollo	Oratorio di San Giovanni Battista	<i>Repositorio</i> : 99 x 115	dipinto su tela
Bardino Vecchio (Savona)	Chiesa di San Giovanni Battista	<i>Crocifissione</i> : 206 x 165	dipinto a olio su tela
Bordighera (Imperia), fraz. Borghetto San Nicolò	Oratorio dell'Annunciazione	<i>Cristo deposto</i> : 260 x 390	olio su tela
Bordighera (Imperia), fraz. Borghetto San Nicolò	Oratorio dell'Annunciazione	<i>Ultima Cena</i>	olio su tela
Borgio Verezzi (Savona)	Chiesa di San Pietro	<i>Cristo nell'Orto</i> : 232 x 165 x 6	olio su tavolato ligneo sagomato (sette tavole in abete assemblate con colla animale e vincolate con listelli inchiodati sul verso)
Borgomaro (Imperia), fraz. Candiasco	Oratorio di San Giovanni Battista	Lunetta con <i>Calvario</i> : 180 x 340 Apparato scenico con <i>Angeli</i> : 180 x 340	olio su tela
Cairo Montenotte (Savona), fraz. Rocchetta	Cappella di San Rocco	<i>Angeli</i> : 120 x 110	metallo sagomato e dipinto
Castelnuovo Magra (La Spezia)	Oratorio dei Bianchi	<i>Turco</i> con scimitarra: 177 x 80 <i>Turco</i> con alabarda: 210 x 70 <i>Giudeo reggisudario</i> destro: 150 x 80 <i>Giudeo reggisudario</i> sinistro: 156x 77	olio su lamina metallica sagomata (il <i>Cristo deposto</i> : cartapesta policroma)

* Nel raccogliere e ordinare una notevole serie di dati, il repertorio di cartelami che segue non può comunque avere ambizioni di completezza e di uniformità e si limita a documentare i risultati di una ricerca tuttora in corso.

Comune	Edificio di conservazione	Dimensioni dei decori altezza per larghezza in cm	Tipo di montaggio
Castelnuovo Magra (La Spezia)	Oratorio dei Bianchi	<i>Maddalena</i> : 153 x 84 <i>Vergine Maria</i> : 182 x 68 <i>San Giovanni Evangelista</i> : 174 x 72 <i>Pia donna</i> : 174 x76 Cassa: 56 x 193 x 56 Lesena 1: 250 x 59 Cartiglio: 86 x 50 Lesena 2: 250 x 59 <i>Cristo deposto</i> , cartapesta	olio su lamina metallica sagomata (il <i>Cristo deposto</i> : cartapesta policroma)
Castelvecchio di Rocca Barbena (Savona)	Chiesa di Nostra Signora Assunta	<i>Madonna in preghiera</i> : 40 x 30 <i>Soldato</i> con spada sguainata: 184 x 73 <i>Soldato</i> con alabarda: 183 x 75,5	?
Cengio Alto (Savona)	Chiesa della Natività di Maria	<i>Madonna con Bambino</i> : 178 x 76 + sostegno 60 cm in aggiunta	olio su tavola lignea sagomata
Ceriana (Imperia)	Chiesa dei Santi Pietro e Paolo	1 paliotto con <i>Anime purganti</i> : 211 x 441 5 sagome di <i>Anime purganti</i> : 47 x 35 7 motivi a <i>cartouche</i> intorno al tabernacolo (A) e, a coppie, sui gradi dell'altare (B,C,D): A: 93,5 x 187 B1: 69 x 147 B2: 69 x 147 C1: 66 x 84 C2: 66 x 84 D1: 48 x 87 D2: 48 x 87 1 cartelame circolare con <i>Gloria d'angeli</i> : diam. 245	Il paliotto: tempera su tela su telaio ligneo sagomato, ripiegabile su se stesso mediante cerniere e dipinto in parte sul davanti; le 5 sagome di <i>Anime</i> : tempera su cartone; le <i>cartouches</i> : olio su legno; il cartelame circolare: olio magro su tela intelaiata (telaio ripiegabile)
Cosio d'Arroschia (Imperia)	Chiesa di San Pietro	<i>Gesù flagellato</i> : 125 x 96 <i>Soldato</i> di spalle: 146 x 50 <i>Sgherro</i> : 146 x 55 <i>Sgherro</i> (manto giallo): 89 x 67 <i>Sgherro</i> (manto rosso-blu): 90 x 60 <i>Soldato romano</i> : 150 x 65 <i>Soldato romano</i> : 146 x 70	tempera su cartone
Dolcedo (Imperia)	Chiesa di San Tommaso	Repositorio con la figura di <i>Cristo deposto</i> : 50 x 106 x 33	cassa in legno dipinto a olio e dorato
Genova	Collezione privata	<i>Pace</i> : 183 x 107 <i>Fortezza</i> : 183 x107	tela intelaiata

Comune	Edificio di conservazione	Dimensioni dei decori altezza per larghezza in cm	Tipo di montaggio
Genova	Museo Diocesano (deposito della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici)	<i>Preghiera nell'Orto</i> : 440 x 335 <i>Bacio di Giuda</i> : 299 x 323 <i>Flagellazione</i> : 309 x 320 <i>Incoronazione di spine</i> e altre scene: 435 x 325 <i>Gesù spogliato e abbeverato di fiele</i> : 159 x 181 <i>Crocifissione</i> e altre scene: 459 x 462 <i>Compianto su Cristo morto</i> : 260 x 280 <i>Deposizione</i> : 155 x 175 <i>Volta Celeste</i> 300 x 480 <i>Angelo turiferario</i> sn.: 154 x 82 <i>Angelo turiferario</i> ds.: 154 x 82 "Volto Santo": 83 x 140 <i>Monaci in preghiera</i> sn.: 150 x 184 <i>Monaci in preghiera</i> ds.: 144 x182	tempera su tela 'jeans'
Genova Prà	Chiesa di Nostra Signora Assunta	<i>Sant'Antonio Abate</i> : 220 x 150	olio su tavola (sagoma) trasformata in pala d'altare
Imperia	Oratorio di San Pietro al Parasio	6 coppie (A,B,C) di <i>Alberi</i> : A: 340 x 127 B: 380 x 127 C: 400 x 127 1 "Violetta" con il trigramma (IHS) e figure di <i>Angeli in volo</i> : 325 x 209 1 "Violetta" con la <i>Fede</i> : 235 x 328 4 <i>Angeli entro cartouches</i> : 125 x 135 2 <i>cartouches</i> per il decoro dei gradi dell'altare: 94 x 168 <i>Deposizione</i> : 350 x 260 <i>Santa Maria Maddalena</i> : 140 x 70 Vergine Maria: 140 x 70 <i>San Giovanni Evangelista</i> : 186 x 115 <i>Angelo orante</i> : 85 x 58	<i>Alberi</i> : cartelami sagomati, olio su tela montati su strutture lignee. "Violette": tempera su tela, telaio ligneo sagomato ripiegabile su se stesso mediante cerniere. Elementi a <i>cartouche</i> : tela inchiodata su sagoma lignea. Tutti gli altri: cartone, tela, elementi lignei di rinforzo.
Imperia	Oratorio di Santa Croce al Monte Calvario	<i>Angeli</i> : 47 x 74	tempera su cartone
Imperia	Oratorio di Santa Croce al Monte Calvario	Paliotto con la <i>Deposizione</i>	olio su tela
Imperia	Chiesa di Santa Chiara	Lacerto di apparato	olio su tela
Imperia	Chiesa di San Giovanni Battista	<i>Angelo</i> con vessillo: 270 x 110 <i>Angelo</i> con tromba: 270 x 110	olio su tela
Isolabona (Imperia)	Chiesa Santa Maria Maddalena	<i>Compianto su Cristo morto</i> 100 x 140	tela

Comune	Edificio di conservazione	Dimensioni dei decori altezza per larghezza in cm	Tipo di montaggio
Isolabona (Imperia)	Oratorio di Santa Croce	<i>Adorazione del Santissimo</i> 100 x 140	Tela
Laigueglia (Savona)	Oratorio di Santa Maria Maddalena	Immacolata Concezione: 236,5 x 134,5 x 3	Olio su tela e cartone
Laigueglia (Savona)	Chiesa di San Matteo	" <i>Sepolcro istoriato</i> ", strutturato a teatrino con proscenio (cm 1421 x 221), composto di basamento (tre teleri), alzate destra e sinistra (2 teleri ciascuna), timpano e sottarco (7 teleri) e figure di <i>Virtù</i> a coronamento del timpano (3 sagome); fondale (540 x 602) composto di 6 teleri); quinte destra e sinistra (590 x 221) di 2 teleri ciascuna; gruppi della <i>Deposizione</i> (h 261) e dell' <i>Angelo al sepolcro</i> (h 218)	giustapposizione, su tre piani distinti, di teleri dipinti a tempera; sagome lignee rivestite, anche parzialmente, di tela (le addizioni 'naturalistiche' alle quinte, le <i>Virtù</i> sul timpano e i due gruppi)
Molini di Prelà (Imperia), fraz. Canneto Superiore	Chiesa della Visitazione di Maria	<i>Arco</i> con figure di <i>Soldati romani</i> e, nella lunetta superiore, <i>Angeli coi simboli della Passione</i> . Misure complessive: 530 x 364	3 cartelami sagomati ad olio su tela, montati su strutture lignee
Nasino (Savona)	Chiesa di San Giovanni Battista	<i>Cristo deposto</i> : 61 x 144 x 2	Carta dipinta applicata su legno, applicazioni in metallo
Pallare (Savona), fraz. Biestro	Chiesa di Santa Margherita	<i>Compianto sul Cristo Morto</i> <i>Tre Marie</i> : 124 x 94 <i>Soldato</i> con lancia: 184 x 50 <i>Soldato</i> con spada: 164 x 52 <i>Cristo deposto</i> : 80 x 184	olio su tela, il <i>Cristo morto</i> ; gli altri elementi, olio su tavola
Rapallo (Genova)	Santuario di Nostra Signora di Montallegro	<i>Madonna</i> : 100 x 80	sagoma in rame dipinta a olio
San Lorenzo al Mare (Imperia)	Collezione privata	<i>Deposizione</i> : 135 x 90	tempera su sagoma di cartone
Sanremo (Imperia)	Chiesa di San Giuseppe	<i>Angeli</i>	sagome lignee
Sanremo (Imperia)	Santuario di Nostra Signora della Costa	<i>Adorazione del Santissimo e Dolenti</i> 200 x 133	olio su tela
Sanremo (Imperia)	Oratorio di San Costanzo in San Giuseppe	<i>Angelo</i> con tromba e panno azzurro: 80 x 90 <i>Angelo</i> con panno arancio	sagome lignee
Sanremo (Imperia), fraz. Coldirodi	Chiesa di San Sebastiano	<i>Cartelame della Passione</i> : 136 x 165	tempera su cartone

Comune	Edificio di conservazione	Dimensioni dei decori altezza per larghezza in cm	Tipo di montaggio
San Remo (Imperia)	Oratorio di Nostra Signora dei Dolori	<i>Isaia</i> : 178 x 68 <i>Geremia</i> : 186 x 67 <i>Velo della Veronica</i> : frammento 1 (parte alta): 68 x 51 frammento 2 (parte bassa): 15 x 39,5 Panoplie con <i>Simboli della Passione</i> : 78 x 50	tempera su cartone
Santa Margherita Ligure (Genova)	Oratorio di Sant'Erasmo	<i>Vergine Maria</i> 157 x 62, <i>San Giovanni Evangelista</i> 164 x 67 <i>Santa Maria Maddalena</i> 111 x 94 <i>Soldato</i> 183 x 73 <i>Soldato</i> con lancia 180 x 63 <i>Soldato</i> seduto 125 x 88 <i>Ultima Cena</i> 230 x 410 ca.	tempera su cartone e tempera su tela (l' <i>Ultima Cena</i> , di mano diversa)
Sarzana (La Spezia)	Museo Diocesano	<i>Angelo</i> con calice: 93 x 59	olio su latta (appartiene al complesso di Castelnuovo Magra)
Sassello (Savona)	Chiesa di San Giovanni Battista	<i>Flagellazione</i> : <i>Manigoldo</i> : 110 x 89 x 2 Gruppo del <i>Cristo flagellato</i> : 214 x 184 x 2,4 <i>Angelo con calice</i> : 113 x 68	olio su tavola olio su cartone (l' <i>Angelo</i>)
Sassello (Savona)	Oratorio di San Rocco	<i>Vergine Maria</i> : 148 x 70 x 2,4 <i>Cristo deposto</i> : 250 x 173 x 2,4 <i>San Giovanni Evangelista</i> : 163 x 58 x 2,4	olio su tavola
Sassello (Savona)	Chiesa della Concezione	<i>Angelo</i>	olio su tavola
Savona	Duomo	<i>Volo d'Angeli</i> in adorazione dell'Eucaristia (apparato per le Quarantore) Ingombro totale: 560 x 410, Angioletto a destra: 80 x 135 Angioletto a sinistra: 65 x 117 Gruppo di angeli a sinistra: 175 x 165 Gruppo di angeli a destra: 212 x 175 Angelo a sinistra: 230 x 210 Angelo a destra: 215 x 187 Coppia di angioletti in basso: 199 x 215	olio su tela (giustapposizione di telai lignei sagomati)
Savona	Chiesa di Sant'Andrea	<i>Cristo deposto</i> : 80 x 235	tela
Stella San Giovanni (Savona)	Chiesa di San Giovanni Battista	<i>Cristo benedicente</i> : 116 x 97	olio su cartone

Comune	Edificio di conservazione	Dimensioni dei decori altezza per larghezza in cm	Tipo di montaggio
Stella San Giovanni (Savona)	Chiesa di San Giovanni Battista	<i>Angelo orante</i> con pannello rosso: 148 x 100 <i>Angelo orante</i> con pannello verde: 148 x 121	olio su cartone
Vasia (Imperia), fraz. Pantasina	Chiesa della Trasfigurazione di N.S. 2 e San Sebastiano	<i>Angeli</i> : 95 x 64	tempera su cartone.
Vendone (Savona), fraz. Curenna	Chiesa di Nostra Signora della Neve	<i>Cristo flagellato</i> : 139 x 40 <i>Manigoldo</i> con berretto: 135 x 47 <i>Manigoldo</i> con flagello: 130 x 43	tempera su cartone
Villa Faraldi (Imperia), fraz. Deglio	Chiesa di San Bernardo	<i>Soldato</i> : 186 x 70	tempera su cartone
Villanova d'Albenga (Savona), fraz. Ligo	Chiesa di San Bernardo	<i>Manigoldo</i> : 155 x 72; <i>Cristo flagellato</i> : 159 x 132; 2 quinte con <i>Soldati</i> e figure retrostanti: 193 x 66; 2 quinte con <i>Soldati</i> armati di lance: 224,5 x 6; fondale architettonico: 168 x 174; due ornati rettangolari: 123 e 128 x 32; ornato triangolare: 93 x 174; lunetta del fondale (<i>Nuvole</i>): 153 x 306; lunetta del boccascena (<i>Angeli</i>): 146, 5 x 314; colonne tortili del boccascena : 325 x 66, 5 x 157	olio su tela e cartone applicati su sagoma lignea (le figure libere); olio su tela con telaio ligneo (gli elementi del "teatrino")
Zuccarello (Savona)	Oratorio della Natività di Maria Vergine	<i>Madonna</i> : 150 x 56 <i>San Giovanni Evangelista</i> , misure non note	cartone dipinto

Emilia Romagna

Bologna	San Petronio	Sagome di <i>Santi vescovi</i>	legno dipinto (?)
Piacenza	Santa Maria di Campagna	Fondale sagomato per le Quarantore con <i>Dio Padre benedicente</i>	olio su tela e telaio ligneo

Piemonte

Barge (Cuneo)	Cappella di Santa Maria della Stazione	<i>Santa suora</i> : 160 x 85	?
Borgosesia (Novara)	Oratorio di Sant'Antonio	Lenzuolo quaresimale (<i>Fastentuch</i>) con <i>Scene della Passione</i> : 925 x 700	tela
Boves (Cuneo)	Oratorio Santa Croce	<i>Giuda</i> , 147 x 130; <i>Cristo Piangente</i> , 112 x 64; <i>Gesù coronato di spine</i> ,168 x 143;	tempera su legno, tempera su tela, tempera su tela e legno

Comune	Edificio di conservazione	Dimensioni dei decori altezza per larghezza in cm	Tipo di montaggio
Boves (Cuneo)	Oratorio Santa Croce	<i>Cristo risorto</i> , 177,5 x 88; <i>Uomo inginocchiato</i> , 96 x 66;	tempera su legno, tempera su tela, tempera su tela e legno
Castagnole Monferrato (Asti)	Chiesa della Santissima Annunziata	<i>Vergine Maria</i> , <i>San Giovanni Evangelista</i> , <i>Santa Maria Maddalena e Manigoldi</i>	cartone sagomato e dipinto
Cavallermaggiore (Cuneo)	Chiesa di Santa Teresa	Apparato con <i>l'Apoteosi di Santa Teresa</i> (m 15 x 7 ca.)	telo con supporti in legno
Dronero (Cuneo)	Cappella di Santa Brigida	<i>Flagellazione</i>	?
Dronero (Cuneo)	Cappella di San Rocco	<i>Flagellazione</i>	?
Ivrea	Oratorio di Santa Croce	<i>Gesù comunica gli Apostoli</i> 200 x 250	tela dipinta applicata su tavola sagomata
Mondovi (Cuneo)	Chiesa della Missione	Altare effimero con le figure sagomate in rame dipinto di <i>San Francesco Saverio</i> e <i>San Vincenzo de' Paoli</i> Opera di Andrea Pozzo (1642-1709)	tempera su tela e telai lignei rame dipinto (le sagome) ;
Rivoli (Torino)	Oratorio di Santa Croce	<i>Flagellatore</i> in piedi: 222 x 80 <i>Flagellatore</i> accovacciato: 115 x 120 <i>Servitore</i> di spalle: 100 x 60 <i>Servitore</i> : 107 x 60 <i>Ultima Cena</i> : 114 x 117 <i>"Misterii"</i> : dadi, gallo, guanto, corda, corona di spine, scala, chiodi.	cartone e tela incollati su legno cartone dipinto legno e metallo ricoperti da cartapesta verniciata
Valdieri (Cuneo)	Chiesa di Santa Croce	<i>San Martino</i> 190 x 70; <i>San Lorenzo</i> 165 x 70	olio su tela applicata su tavola
Vernante (Cuneo)	Santuario della Madonna della Valle	<i>Assunta</i> , 210 x 168	olio su tavola
Villafalletto (Cuneo)	Confraternita della Misericordia	Iscrizione del Mortorio, 220 x 180	tempera su tela
Voltaggio (Alessandria)	Convento dei Cappuccini	2 testine di <i>Angeli</i>	cartone dipinto

Sardegna

Bosa (Oristano)	Cattedrale di Santa Maria	<i>Salita al Calvario</i> : 410 x 325	telo
Cuglieri (Oristano)	Chiesa dei Cappuccini	<i>Marie al Calvario</i> e <i>Strumenti della Passione</i>	telo

Comune	Edificio di conservazione	Dimensioni dei decori altezza per larghezza in cm	Tipo di montaggio
Orosei (Nuoro)	Oratorio di Santa Croce	<i>Vergine Maria</i> : 153 x 56; <i>San Giovanni Evangelista</i> : 154 x 60; <i>Soldato con lancia</i> : 162 x 59, <i>Soldato</i> : 142 x 61 <i>Madonna</i> : 120 x 73	Le sagome sono in masonite, eccetto quella della Madonna, in compensato
Sagama (Nuoro)	Chiesa dell'Arcangelo Gabriele	<i>Cristo nel palazzo di Pilato</i> : 360 x 700	telo
Scano Montiferro (Oristano)	Chiesa sussidiaria di San Nicolò	<i>Ultima Cena</i> , <i>Scene della Passione</i> e <i>due soldati</i> : 530 x 344	telo

Toscana

Cortona (Arezzo)	Museo Diocesano	Pietro Lorenzetti (1325-29): <i>Crocifisso</i> h 125	legno sagomato e dipinto
Firenze	Galleria dell'Accademia	<i>Crocifisso</i>	legno sagomato e dipinto
Firenze	Galleria dell'Accademia (già presso il Monastero di Santa Maria degli Angeli)	Lorenzo Monaco (?): <i>Crocifisso</i> (1405-1410)	legno sagomato e dipinto
Firenze	Galleria dell'Accademia (già presso l'Arcispedale di Santa Maria Nuova)	<i>Crocifisso</i> (1411)	legno sagomato e dipinto
Monte San Savino (Firenze)	Santuario di Santa Maria delle Vertighe	<i>Crocifisso</i> (1414-1415)	legno sagomato e dipinto
Firenze	San Niccolò al Ceppo	<i>Vergine Dolente</i> e <i>San Giovanni Evangelista</i> (1536)	legno sagomato e dipinto
Siena	Oratorio di Sant'Antonio da Padova	Festoni per le Quarantore: due laterali 340 x 61; 145 x 260 quello centrale.	olio su legno sagomato e dipinto
Scarperia, (Firenze), fraz. Sant' Agata di Mugello	Pieve di Sant'Agata	<i>Dolenti</i> (le <i>Marie</i> e <i>Giuseppe d'Arimatea</i> ; <i>Maddalena</i> e <i>Nicodemo</i>) 147 x 72 ognuno	tempera su tela incollata e inchiodata su supporto ligneo (4 assi in pioppo)
Tavernelle Val di Pesa (Siena)	Chiesa di Santa Lucia al Borghetto	Jacopo del Casentino (1297-1349): <i>Crocifisso</i>	legno sagomato e dipinto

Marche

Urbino (Pesaro-Urbino)	Oratorio di Santa Croce	<i>Cristo crocifisso</i> , <i>San Giovanni Evangelista</i> , i due <i>Ladroni</i> , i <i>Soldati che giocano a dadi</i> , la <i>Vergine sorretta dalle Pie Donne</i> , <i>Santa Maria Maddalena</i> , <i>Longino</i> (attribuite a Giovan Battista Urbinelli, 1634-1663?)	legno sagomato e dipinto, ad eccezione di <i>Longino</i> e <i>Maria Maddalena</i> , di cartone sagomato
------------------------	-------------------------	---	---

Comune	Edificio di conservazione	Dimensioni dei decori altezza per larghezza in cm	Tipo di montaggio
--------	---------------------------	--	-------------------

Lombardia

Cremona	Cattedrale	Cristo deposto dalla croce 400 x 265	cartone sagomato e dipinto
---------	------------	--------------------------------------	----------------------------

Trentino Alto Adige

Brunico (Bolzano)	Museo Etnografico di Teodone	Sagome della Vergine e di San Giovanni Evangelista	legno
Brunico (Bolzano)	Museo Etnografico di Teodone	Sagome con Episodi della Passione di Cristo	legno
La Val / Lavallo (Bolzano)	Chiesa di Santa Barbara	Apparato scenografico del Santo Sepolcro	
Laas / Lasa (Bolzano)	Chiesa di San Sisinio	Santo Sepolcro con due Angeli	legno dipinto
Niederdorf / Villabassa, (Bolzano)	Chiesa dell'Ospedale	Apparato scenografico del Santo Sepolcro	legno dipinto
Campo di Trens (Bolzano)	Santa Maria di Trens	Apparato scenografico del Santo Sepolcro	
Schluderns / Sluderno (Bolzano)	Santa Caterina	Apparato scenografico del Santo Sepolcro	legno dipinto
Sankt Jacob / San Giacomo (Bolzano)	San Giacomo	Apparato scenografico del Santo Sepolcro	legno dipinto

FRANCIA

Alpes-Maritimes

Contes	Chiesa di Sainte-Helène de Scols	Cristo flagellato, due Manigoldi : 116 x 47	legno dipinto
Contes	Chiesa di Sainte-Marie-Magdalene	basamento per catafalque (repositorio) 122 x 225 i due grandi, 122x128 quello minore	olio su tela
Contes	Chiesa di Sainte-Marie-Magdalene	Catafalque composto di quattro pannelli: due misurano cm 40 x 130 x 52 gli altri 40 x 40; manca il pannello di copertura	olio su tavola
Nizza	Cappella del Santo Sepolcro (Penitenti Blu)	Stemma	cartone sagomato e dipinto
Nizza	Cappella del Santo Sepolcro (Penitenti Blu)	Compianto sul Cristo morto : Santa Maria Maddalena 123 x 79 Santa Maria di Cleofa (?): 186 x 80 San Giovanni Evangelista: 197x 62	legno sagomato e dipinto

Comune	Edificio di conservazione	Dimensioni dei decori altezza per larghezza in cm	Tipo di montaggio
--------	---------------------------	--	-------------------

Nizza	Cappella del Santo Sepolcro (Penitenti Blu)	Giuseppe di Arimatea: 180 x 63 Nicodemo: 82 x 80 Soldato con lancia: 211 x 80 Soldato con alabarda: 217x 83	legno sagomato e dipinto
Nizza	Cappella della Santa Croce (Penitenti Bianchi)	Due figure di Penitenti oranti: 78 x 56	metallo sbaizzato e dipinto
Peille	Chiesa di Sainte-Marie	Catafalque (repositorio): 350 x 81 x 100	olio su tela
Roquebillière	Chiesa di Saint-Michel de Gast	Vergine col Bambino e Angeli con le Anime purganti: 131 x 223; due pannelli a motivi allegorici disposti a trofeo: 101 x 100	olio su tela
Roquebillière	Chiesa di Saint-Michel de Gast	Compianto sul Cristo morto 95 x 200	olio su tela
Roquebillière	Chiesa di Saint-Michel de Gast	Paliotto per Adorazione delle Quarantore 86 x 206	olio su tela
Saorge	Chiesa del Saint-Sauveur	Catafalque (repositorio): 66 x 54 x 103 doppio pannello: 102 x 128 doppio pannello: 153 x 128	tela; legno
Sospel	Cappella della Santa Croce (Penitenti Bianchi)	Vergine Addolorata : 115 x 82 Santa Maria Maddalena : 120 x 90	olio su tavola

Pyrénées-Orientales

Bouleternère	Chiesa di Saint-Sulpice	Gerusalemme e Golgota: 250 x 135 decoro architettonico: 2 x (295 x 54)	dipinti su tela
Calmeilles	Chiesa di Saint-Félix	Coronazione di spine: 336 x 350 Flagellazione: 324 x 356 Cielo stellato: 320 x 220 Soldato romano: 289 x 120 Soldato romano: 284 x 120 Croce con strumenti della Passione e personaggi con berretto frigio: 147 x 101	tela senza telaio (si conserva arrotolata)
Camélas	Chiesa di Saint-Fructueux	Ultima Cena: 290 x 366 (tagliato)	tela su telaio
Conat	Chiesa di Saint-Jean-Baptiste	Crocifissione: 192 x 170 Soldato romano: 136 x 38 Maria Maddalena :113 x 60	dipinto su carta, armatura lignea

Comune	Edificio di conservazione	Dimensioni dei decori altezza per larghezza in cm	Tipo di montaggio
Conat	Chiesa di Saint-Jean-Baptiste	<i>Cristo deposto</i> : 54 x 140	dipinto su carta, armatura lignea
Corneilla-de-Conflent	Chiesa di Notre-Dame de l'Assomption	<i>2 Soldati romani e il Golgota</i> : 365 x 190	tela senza telaio (si conserva arrotolata)
Dorres	Chiesa di Saint-Jean l'Evangéliste	Successione di archi, con <i>Soldati romani, Getsemani, Salita al Calvario, Flagellazione, Ultima Cena, Coronazione di spine</i> (5 elementi) : 450,3 x 349 <i>Strumenti della Passione</i> (3 elementi): 294,5 x 274 <i>Attributi della Passione</i> (3 elementi): 251 x 240,5	tela su telaio
Espira-de-Conflent	Chiesa di Sainte-Marie	Successione di archi, con <i>Angeli con simboli della Passione</i> (facciata): 521x 366 <i>2 Soldati romani e simboli della Passione</i> : 482 x 320 <i>2 Soldati romani e simboli della Passione</i> : 360 x 298 <i>2 Soldati romani e simboli della Passione</i> (fondale): 355 x 285 Profondità totale: 400	tela senza telaio (ogni elemento si conserva arrotolato)
Estoher	Chiesa di Saint-Etienne	<i>2 Soldati romani e simboli della Passione</i> : 800 x 533 <i>Drappo e attributi della Passione</i> : 533 x 480 <i>Angelo che porge il calice a Cristo</i> : 313 x 345	tela senza telaio (si conserva arrotolata)
Finestret	Chiesa di Sainte-Colombe	Successione di archi, introdotta da <i>Angeli coi simboli della Passione</i> . Decoro A (pannello frontale): <i>2 Angeli e testi evangelici</i> : 470 x 430 Decoro 1: 415 x 335 (2 semi-archi, 2 pilastri). Decoro 2: 365 x 330 (2 semi-archi, 2 pilastri). Decoro 3: 170 x 335 (2 semi-archi, pilastri mancanti o inesistenti). Decoro 4: 340 x 305 (incompleto, 2 semi-archi e un pilastro). Decoro 5: 140 x 300 (incompleto, 2 semi-archi e un pilastro). Decoro 6: 120 x 230, (solo l'arco completo).	tela su telaio
Fontpédrouse	Chiesa di Sainte-Marie de Prats-Balaguer	<i>Scala Santa</i> e successione di archi; sul prospetto, <i>Soldati</i> e, nel timpano, <i>Padreterno</i> . Decoro A (<i>Padreterno, 2 Soldati</i>): 337x 297 Decoro B (arco e due pilastri): 258,5 x 234 Decoro C (arco e due pilastri: 220 x 203 Decoro D (arco e due pilastri: 188,5 x 173,5	tele su telai giustapponibili
Font-Romeu	Chiesa di Saint-Martin d'Odeillo	<i>Soldato romano</i> : 198 x 83 <i>Soldato romano</i> : 198 x 82	dipinto su tavola

Comune	Edificio di conservazione	Dimensioni dei decori altezza per larghezza in cm	Tipo di montaggio
Ille-sur-Tet	Hospice Saint-Jacques	<i>2 Soldati romani</i> : 218 x 73	dipinto su tavola
La Llagonne	Chiesa di Saint-Vincent	<i>Cristo nell'Orto</i> : 69 x 74	tela su telaio
Latour de Carol	Chiesa di Saint-Etienne	<i>Flagellazione, Coronazione di spine, Crocifissione, 2 Soldati romani, Ultima Cena</i> : 237 x 274 (lacunosa) <i>Strumenti della Passione</i> :10 x 94	tele libere (si conservano ripiegate)
Les Angles	Chiesa di Saint-Michel	<i>Soldati, Scene della Passione</i> : 304 x 432 (frammentario)	tela su telaio
Llo	Chiesa di Saint-Fructueux	<i>Scene della Passione: Ultima Cena</i> : 240,5 x 230 Soldato romano: 224 x 170,5 Soldato romano: 222 x 170 <i>Coronazione di spine e strumenti della Passione</i> : 217 x 170 <i>Cristo portacroce e strumenti della Passione</i> : 215 x 170 <i>Nuvola con teste d'angioletti</i> : 136 x 148,5	tela su telaio
Maureillas	Chiesa di Saint-Etienne	<i>Croce con simboli della Passione</i> (' <i>Croix des outrages</i> '): 180 x 130	tela libera
Nahuja	Chiesa di Saint-Jacques	Arco con <i>Simboli della Passione</i> nel timpano, e <i>Soldati</i> sui montanti (dimensioni non rilevate)	tela senza telaio (si conserva arrotolata)
Oms	Chiesa di Saint-Jean l'Evangéliste	<i>Ultima Cena</i> : 334 x 440 (lacunoso)	tela senza telaio (si conserva arrotolata); sagome in legno dipinto
Porta	Chiesa di Saint-Martial de Courbassil	Decoro architettonico: 107 x 420,5	tela su telaio
Prats de Mollo	Chiesa di Sainte-Juste et Sainte-Ruffine	<i>Cristo nell'Orto</i> : 392 x 2184, <i>Ecce Homo</i> : 392 x 218 2 decori architettonici: 392 x 66 2 medaglioni con iscrizioni: 53 x 190 2 medaglioni: diametro 61	tele su telaio; quattro dipinti su tavola
Ria-Sirach	Chiesa di Saint-Vincent de Ria	<i>Ultima Cena</i> : 276 x 152 balaustrata: 117 x 141	tela su telaio
Saint-André	Chiesa di Saint-André	<i>Calvario</i> : 250 x 310 (lacunoso)	tela su telaio, in origine libera
Villeneuve-de-la-Rivière	Chiesa di Saint-Jean l'Evangéliste	<i>Ultima Cena</i> e <i>2 Soldati romani</i> : 605 x 505	tela senza telaio (si conserva arrotolata)
Corsica			
Barrettali	Chiesa di San Pantaleone	Facciata del <i>Sepolcro</i> di Cristo, con figure di <i>Soldati</i> e <i>Simboli della Passione</i> (tendone) h 400	tela senza telaio (si conserva arrotolata)

Comune	Edificio di conservazione	Dimensioni dei decori altezza per larghezza in cm	Tipo di montaggio
Bastia	Oratorio della Concezione (Cartelame n. 1)	<i>Trasporto di Cristo al Sepolcro</i> : 4 cartelami sagomati (h 220 ca.) e 1 tela di sfondo (<i>Paesaggio</i> , 800 x 375), che al rovescio serve di sfondo per il cartelame n. 2 (cfr. <i>infra</i>). Opera di Hector Filippi (1960), copia da un dipinto di Antonio Ciseri degli anni 1864-1870	<i>isorel</i> (specie di cartone fatto da fibre di legno pestate), con rinforzi di legno sul verso
Bastia	Oratorio della Concezione (Cartelame n. 2)	<i>Cristo nell'orto</i> 4 cartelami sagomati (<i>Cristo in preghiera</i> , un <i>Angelo</i> , una <i>roccia</i> e un <i>albero</i>), e una tela di sfondo (<i>Paesaggio</i> , 800 x 375), che al rovescio serve di sfondo per il cartelame n. 1 (cfr. <i>supra</i>). Opera di Hector Filippi (1960 ca.), copia da un dipinto di Heinrich Hofmann del penultimo decennio del secolo XIX)	<i>isorel</i> (specie di cartone fatto da fibre di legno pestate), con rinforzi di legno sul verso
Bastia	Oratorio di San Carlo Borromeo (Cartelame n. 1)	<i>Pietà</i> (cartelame sagomato) Opera di Gilbert Bouchez (1865-1875 ca.)	cartone con rinforzi di legno sul verso
Bastia	Oratorio di San Carlo Borromeo (Cartelame n. 2)	<i>Personaggi della Passione</i> : cartelami sagomati (<i>Cristo alla colonna</i> , <i>Cristo che cade sotto la croce</i> , <i>Cristo deposto</i> , 4 <i>Manigoldi</i>) Opera di Armand Baffico (1937-1938)	<i>contreplaqué</i> (fogli di legno incollati)
Bastia	Oratorio di San Rocco (Cartelame n. 1)	<i>Deposizione di Cristo nel sepolcro</i> (cartelame sagomato) Opera di Albert Gillio (1957)	<i>contreplaqué</i> (fogli di legno incollati)
Bastia	Oratorio San Rocco (Cartelame n. 2)	<i>Ultima Cena</i> (cartelame sagomato, in tre pezzi) Opera di Albert Gillio (copia dal <i>Cenacolo</i> di Leonardo da Vinci)	<i>contreplaqué</i> (fogli di legno incollati)
Brando, fraz. Poretto	Chiesa della Santissima Annunziata	Sepolcro a padiglione composto di 7 elementi (<i>Cristo davanti a Pilato</i> , <i>Flagellazione</i> , <i>Discesa dalla croce</i> , <i>Compianto sul corpo di Cristo</i>). Sulla sommità del proscenio, <i>Simboli della Passione</i> . Opera di Luigi Brunetti (1850)	tele su telai lignei
Brando, fraz. Marina di Erbalunga	Chiesa di San Teramo	Sepolcro a padiglione, in tessuto	damasco rosso
Calenzana	Parte nell'oratorio della confraternita, e parte nella sacrestia della chiesa collegiata di San Biagio	Frammenti di un Sepolcro a padiglione (scene: <i>Crocefissione</i> e altri <i>Episodi della Passione</i>) Opera di Giacomo Grandi (1750-1770 ca.)	tele che hanno perso i loro telai lignei

Comune	Edificio di conservazione	Dimensioni dei decori altezza per larghezza in cm	Tipo di montaggio
Castellare di Mercurio	Chiesa parrocchiale di San Pietro	Facciata di Sepolcro <i>Compianto sul corpo di Cristo</i> , 2 <i>Soldati</i> (secolo XVIII, ridipinto nel secolo XIX)	3 tele su telai lignei (la maggiore si colloca in alto, le laterali lasciano, un passaggio centrale)
Castello di Rostino	Chiesa della Santissima Annunziata	Sepolcro a padiglione con <i>Scene della Passione</i> fine del secolo XVIII / primi del secolo XIX	tele su telai lignei
Castello di Rostino, fraz. Frasso	Chiesa dei Santi Cosma e Damiano	Facciata di Sepolcro, con 2 <i>Soldati</i> e <i>Simboli della Passione</i> (secolo XIX)	3 tele su telai lignei (la maggiore, sagomata ad arco, si colloca in alto, le laterali lasciano, un passaggio centrale)
Castiglione	Chiesa di Santa Maria del Rosario	Facciata di Sepolcro, col <i>Compianto sul corpo di Cristo</i> e 2 <i>Soldati</i> (secolo XIX)	3 tele su telai lignei (la maggiore, sagomata ad arco, si colloca in alto, le laterali lasciano, un passaggio centrale)
Ficaja	Chiesa della Santissima Concezione	Sepolcro a padiglione con: <i>Cristo nell'orto</i> , <i>Cristo davanti a Pilato</i> , <i>Flagellazione</i> , <i>Cristo alla colonna</i> , <i>Cristo che cade sotto la croce</i> , <i>Pietà</i> , <i>Croce del Calvario</i> , 2 <i>Soldati</i> , fregio del proscenio ad arco. Opera di Francesco Carli (1770-1780 ca.)	9 tele su telai lignei
Forciolo	Chiesa di San Pietro	Facciata di Sepolcro (tendone) Concepita per chiudere una capella laterale, dipinta con <i>Scene della Passione</i> (secolo XIX)	tela senza telaio
Nessa	Chiesa di San Giuseppe	Paliotto <i>Cristo deposto nel sepolcro</i> , circondato dai <i>Simboli della Passione</i> Opera di Giuseppe Antonio Orsin (1840-1860 ca.)	tela su telaio ligneo
Quenza	Chiesa di San Giorgio	Facciata di Sepolcro (tendone) Concepita per chiudere una capella laterale, dipinta con <i>Scene della Passione</i> (secolo XVIII)	tela senza telaio
Quercitello	Chiesa di San Carlo Borromeo	Paliotto <i>Cristo morto con due angeli</i> (secolo XVIII, seconda metà)	tela su telaio ligneo
San Damiano	Chiesa di San Damiano (ora nel Museo Etnografico di Corte)	Sepolcro a padiglione con: <i>Cristo nell'orto</i> , <i>Cristo davanti a Pilato</i> , <i>Flagellazione</i> , <i>Cristo che cade sotto la croce</i> , <i>Compianto sul corpo di Cristo</i> , <i>Calvario</i> ,	11 tele su telai lignei

Comune	Edificio di conservazione	Dimensioni dei decori altezza per larghezza in cm	Tipo di montaggio
San Damiano	Chiesa di San Damiano (ora nel Museo Etnografico di Corte)	2 <i>Soldati</i> e un fregio ornamentale nel proscenio, 2 fregi ornamentali di basamento. Opera di Giacomo Grandi (1757)	11 tele su telai lignei
San Martino di Lota	Chiesa di San Martino (ora presso la Confraternita)	5 cartelami sagomati <i>Cristo morto</i> , 2 <i>Angeli</i> , 2 <i>Soldati</i> (fine secolo XIX)	cartone (rinforzi in legno sul verso)
Sant' Andrea di Bozio	Chiesa di Sant' Andrea	Facciata di Sepolcro (tendone) Concepita per chiudere una capella laterale, dipinta con <i>Scene della Passione</i> Opera di A.-F. Alberti (1860-1870 ca.)	tela senza telaio
Santa Lucia di Mercurio	Chiesa di Santa Lucia	Facciata di Sepolcro con <i>Scene della Passione</i> e <i>Soldati</i> Opera di Francesco Carli (1770-1780 ca.)	2 tele su telai lignei, che si sovrappongono (l'inferiore ha una porta al centro) simulando una facciata dipinta
Santa Lucia di Moriani	Chiesa di Santa Lucia	Sepolcro a padiglione con: Cristo nell'orto, <i>Cristo che cade sotto la croce</i> , <i>Pietà</i> , proscenio con <i>Simboli della Passione</i> e fregio ornamentale; basamento ornamentale (fine secolo XVIII)	17 tele su telai lignei
Santa Reparata di Balagna	Chiesa di Santa Reparata	Frammenti di un Sepolcro dipinto <i>Cristo nell'orto</i> , <i>Cristo incontra la Veronica</i> Opera di Antonio Rossi (1710 ca.)	2 tele su telai lignei
Speloncato	Chiesa di Santa Maria Assunta	Frammenti di un Sepolcro dipinto <i>Cristo davanti a Pilato</i> , <i>Cristo alla colonna</i> , <i>Cristo nell'orto</i> , <i>Resurrezione</i> (tele intere, nella chiesa e nella sacrestia) <i>Cristo deriso</i> , <i>Cristo incontra la Veronica</i> , (tele ritagliate, inchiodate sulla bussola della porta maestra) Opera di due diversi, anonimi pittori (secolo XVIII)	6 tele su telai lignei
Volpajola	Chiesa di Santa Maria Assunta	Facciata di Sepolcro (tendone) Concepita per chiudere una capella laterale, dipinta con <i>Scene della Passione</i> (secolo XIX)	tela senza telaio

Spagna

Bossòst, Val d'Aran	Chiesa dell'Assunzione	Sepolcro a padiglione con <i>Scene della Passione</i> , e <i>Soldati</i> sui lati del prospetto	composizione di tele su telai lignei
---------------------	------------------------	--	--------------------------------------

Comune	Edificio di conservazione	Dimensioni dei decori altezza per larghezza in cm	Tipo di montaggio
Cadiz	Oratorio della Santa Cueva	Cartelame della <i>Pentecoste</i>	sagome lignee dipinte
Cheste (Valencia)	Chiesa di San Luca Evangelista	Apparato scenografico d'altare	tela
Garrotxa	Santa Maria de Segueró	Sepolcro a padiglione con <i>Scene della Passione</i> , e <i>Soldati</i> sui lati del prospetto (1747)	composizione di tele su telai lignei
La Vall de Boí, Alta Ribagorça	Chiesa Santa Eulàlia d'Erill-la-Vall	Successione di archi con decori fitomorfi e 2 <i>Soldati</i> ai lati del prospetto principale (secolo XVIII, seconda metà)	pannelli lignei sagomati (?)
Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)	Monasterio de Madre de Dios	<i>Re David</i> e <i>Profeta Malachia</i>	olio su tela incollata su tavola

BIBLIOGRAFIA

Elenco abbreviazioni

ACSMI: Archivio Concattedrale San Maurizio Imperia
ACV: Archivio Cattedrale Ventimiglia
ADAI: Archivio Diocesano Albenga-Imperia
ADCG: Archivio Capitolare del Duomo di Genova
ADN: Archives Diocèse de Nice
AMN: Archives Municipales de Nice
AOSPI: Archivio Oratorio San Pietro Imperia
APBSN: Archivio Parrocchia Borghetto San Nicolò
APC: Archivio Parrocchiale di Ceriana
APCo: Archivio Parrocchia Coldirodi
APCa: Archivio Parrocchia Calizzano
APCM: Archivio Parrocchia Cairo Montenotte
APDC: Archivio Parrocchia Diano Castello
APMP: Archivio Parrocchia Molini di Prelà
APR: Archivio Parrocchiale di Romagnano Sesia
APRC: Archivio Parrocchia Rocchetta Cairo
APS: Archivio Parrocchiale di Sassello
APSGBS: Archivio Parrocchia San Giovanni Battista Sassello
APSGS: Archivio Parrocchia San Giuseppe Sanremo
APT: Archivio Parrocchia Taggia
APT^r: Archivio Parrocchia Triora
APTS: Archivio Parrocchia Trinità Sassello
APV: Archivio Parrocchia Valloria
ASLSP: Archivio Società Ligure di Storia Patria
AVL-S: Archivio Vescovile della diocesi di Luni-Sarzana

Bibliografia

Fonti documentarie

Registro Verbali delle adunanze e deliberazioni della Congregazione del Santo Entero 1874- 1908. [Iniziato e in gran parte redatto dal prevosto don Giacomo De Paulis (Presidente dell'Ente) in APR, Carte della Congregazione del Santo Entero].

Nizza:
AMN, CC 107: *Dell'Amministrazione della Tesor.ia del Sig. Oratio Lubonis nel sindacato 1675 dell'III.mi SS.ri Conte Andrea Galeano, Giovanni Veglio, Ant.o Robiolis, Onorato Castelo, assess.re Ano.o Gio Ant.o Auda.*
AMN, CC 108: *Conto et amministrazione della tesoreria di questa III.ma Città di Nizza per me Andrea Rostagnj nel sindacato dell'III.mi ss.ri Vittorio Bonetto sig.r Deiglun, Andrea Berengaro, Giuseppe Careul, et Gio Pietro Icard sindij et Gio Batta Capello assessore di conti di Vintimiglia che ha principio li 24 giugno 1676 sino il giorno finiendo 1677.*
AMN, CC 109: 1677 *Copia di conto della Amistr. Della tesoreria del S. Steffano Castelli del sindacato delli III.mi ss.ri Gio Paulo Peirani, Gio Batta Canino, Andrea Biraco e Gioanni Sauvaigo nel anno 1677. Funerale che si deve fare per l'A R di Carlo Emanuele 2° Duca di Savoia Re di Cipro di glo. Mem. Conto dei travagli de Pittori.*
AMN, CC 124: *Conto delli travagli fatti dalli Pittori sotto e attorno l'arco trionfale dover servire nella Prima Venuta dell'A. R. S. S. Reali 1689, in Libro Della Tesoreria di me Gio Francesco Danio Dell'anno 1689 cominciato li 13 marzo finito li 24 giugno 1690, auditori de Conti furono deputati li sigg. Cap.no Gio Thomaso Rasino et Massimino Caissoto.*
AMN, CC 515: *Conto delle spese fatte per la festa e novena dell'Immacolata Concessione della Gloriosissima Vergine fatta nella Chiesa de' Molto Rev.di Padri della Compagnia di Gesù nel consolato dell'ill.mi Consoli Vassallo Domenico Giuseppe Capello de Marchesan, Angelo Cavalliero, Vincenzo Recco, Bernardino Gaudino 20 dicembre 1742.*
AMN, CC 574: *pagamento del tesoriere Lorenzo Dalmas: nota della spesa pagata all'abate Masin formare parte della pittura in architettura e far la macchina riguardo al catafalco o sia masoleo per le funeraglie del fu nostro Re Carlo Emanuele III.*

Contes:
ADN: *Conto reso all'Amministrazione della chiesa soccorsale di Sclos frazione di Contes sotto il titolo di S. Ele-*

na da Onorato Giaume Tesoriere della medesima per l'anno 1835.
ADN: *Chiesa di Ste-Marie-Madeleine de Contes, Libro dei conti della cappella di San Giuseppe.*
ADN: *Libro dei conti della Confraternita del Gonfalone di Contes.*
ADN: *Libro de Conti della Confraternita eretta sotto il titolo de S. Giuseppe nel Commune de Contes, tenuti dal Sig.r Gioanni Alardi Priore di detta Confraternita.*
ADN: *Conto della cappella della Misericordia di Contes 1839.*

Utelle:
ADN, *Conti di Ludovico Daudiero già sacristano.*

Roquebillière:
ADN, *Roquebillière, Inventari della Chiesa di Saint Michel de Gast 1860-1868-1905.*

Sospel:
ADN, *Libro anticho della Compagnia di S.ta Croce di Sospello. 1646 riconfirmato nel 1839.*
ADN, *Iesu Maria Libro della Compagnia di Corpus Domini di Sospello dove sono iscritti li... de conti e i conti de Priori di detta Compagnia cominciato del anno 1610 il 1° Genaro per noi Gio Batta Vachiero et Andrea Riccio d'essa Priori.*
ADN, *Libro o Registro Giornaliero d'entrate, e spese della Venerabile Confraternita sotto il titolo di Nostra Signora Madre della Misericordia Tenuto dal Sig. Tesoriere G. Batta Rostagni L'anno 1828.*
ADN, *Comptes de la Confrérie des Penitents Noir de Sospel a partir du 1 janvier 1861 par le Trésorier Emmanuel Bonfante 1861.*
ADN, *Conti della confraternita dei Penitenti Rossi sotto il titolo della SS.ma Trinità Libro 3° 1852-1912.*

Saorge
ADN, *Libro dei Red.ti del Suffragio e del legato della Messa in Aurora principiato il primo Novembre 1816.*
ADN, *Saorge, Inventario del 1905; Inventaire.*

Liguria
ACSMI, *Antiche memorie di Porto Maurizio (circa 1871).*
ACSMI, *Libro dei conti dei Priori della Compagnia del Santissimo Sacramento 1641 alli 20 di maggio a 1753.*
ACV, *Libro di Cassa della Cattedrale di Ventimiglia 1806.*
AOSPI, *Libro B del Ven: Oratorio di San Pietro del 1770.*

AOSPI, *Libro degli Introiti ed Esiti del Ven. Oratorio di S. Pietro Apostolo principiato li 3 7bre 1730 e finito li 6 7bre 1796.*
AOSPI, *Libro dell'Amministrazione del Ven. Oratorio di S. Pietro Apost.o incominciato li 18 7bre 1860 e terminato li 15 7bre 1889.*
AOSPI, *Libro dell'Amministrazione del Ven. Oratorio di S. Pietro incominciato nel 1889 e terminato nel 1901.*
AOSPI, *Libro della Compagnia di S.to Pietro detta dell'Unione dall'anno 1664-1665.*
AOSPI, *Libro di cassa n. 2 principiato dall'esercizio dell'anno 1823 in 1824 e finito con quello del 1833 in 1834 della M.to Ven. Confraternita di S. Pietro Apostolo di Porto.*
AOSPI, *Registro Degli Introiti ed Esiti della Ven: Confraternita di San Pietro Apostolo di Porto Maurizio principiato li 14 7bre 1796 e finito li 7 7bre 1823.*
AOSPI, *Registro 2.do Dei Verbalì e delle Elezioni annuali della M.to Veneranda Confraternita Di San Pietro Apostolo Canonicamente eretta in Porto Maurizio con Capitoli 8 giugno 1603 Principiato li 7 7bre anno 1834 e finito li 1858.*
AOSPI, *Registro dei verbali e delle Elezioni degli Ufficiali della Ven: Confraternita di S. Pietro incominciato li 5 7bre 1858 e terminato li 1911.*
AOSPI, *Registro delle Deliberazioni e dei Verbalì fatte dal Mag.co Consiglio dell' Ven: Confraternita di San Pietro Apostolo della Città di Porto Maurizio principiato li 9 Gennaio anno 1820 ultimato li 1828.*
AOSPI, *Registro n. 6 Dell'Amministrazione de' Priori Della Venerabile Confraternita dell'Unione de' Disciplinanti sotto gli auspicj Di San Pietro Apostolo Principiato nell'anno 1834 in 1835 Finito in quello di o 7bre 1860.*
APBSN, *Fascicolo sparso "Elezioni dei Priori e Spese Santissimo Sacramento 23 gennaio 1678".*
APC, *Libro de Conti Cassa S.mo Sacr.to Coldirodi.*
APC, *Libro de Conti S. Sebastiano.*
APCa, *Libro dell'amministrazione de Signori Priori del Santissimo Sacramento.*
APCa, *Libro dei conti della Compagnia del Rosario.*
APCa, *Libro de conti e crediti della compagnia del Sant.mo nome di Giesu incominciato del anno 1704 al primo di Genaro.*
APCan, *Libro de' Conti del Consiglio di Fabbrica della Chiesa Parrocchiale de' SS. AP, Simone e Giuda di Cantalupo e Ricci cominciato l'anno 1817 a' 20 luglio.*
APCar, *Libro dei conti delli amministratori della Chiesa Parrocchiale di Caramagna.*
APCM, *Libro del ricevuto, e speso per la Compagnia del Suffragio di Cairo 1776.*
APCM, *Libro in cui si contiene il Registro dell'entrata, e dell'uscita della Compagnia del Ss.mo Sacramento di Cairo, principiato nel mese di marzo dell'anno 1807.*
APDC, *Libro della Compagnia del Santissimo Sacram.to 1660.*
APMP, *Libro contenente i conti della Chiesa Parrocchiale di San Gio Batta Molini Prelà.*

APRC, *Libro dei Conti della Compagnia del Suffragio della Chiesa di Sant'Andrea di Rocchetta Cairo.*
APRC, *Libro dove si prendono li conti de maneggi de Priori della Compagnia de Disciplinanti ereta in questo Luogo sotto il titolo di S. Bernardo.*
APSGBS, *Conti della Ven.e Comp.a della Sac. Cintura.*
APSGBS, *Introiti & exiti per la parrocchia di S. Gio Batta regolati dal Priore della Comp.ia del SS.mo Sacramento.*
APSGBS, *1780 Esito.*
APSGBS, *MDCCCXLI Libro de conti della compagnia del SS Sacramento in S. Gio Batta.*
APSGBS, *Libro de conti della Ven.e Compagnia del SS:mo Corpo di Christo.*
APSGBS, *Libro dei conti della confraternita di San Giovanni Battista.*
APSGS, *Libro dei Conti della V.e Compagnia di N. S. della Speranza nella chiesa di S.to Stefano e poi dal 10 marzo 1839 in quella di San Giuseppe del protettore Cassiere principiato nel 1834.*
APSGS, *S. M. J. 1732 Libro della Beata Vergine Maria de Sette Dolori della Città di S.to Remo.*
APT, *Libro corrente 1770.*
APT, *Libro dei Conti della Confraternita della Buona Mor-te eretta in N. S. del Canneto.*
APT, *Processo verbale della fabbrica della chiesa parrocchiale ed insigne collegiata di Taggia- Dal suo primitivo cominciamento.*
APT^o, *1634 Libri della Compagnia del Santissimo Sacramento.*
APT^r, *Libro della Compagnia del Corpus Domini di Triora dove sono notati l'effetti di detta Compagnia come il debito, e credito da Massari fatto l'anno 1709 in 1710.*
APT^r, *Libro dove saranno notati li effetti della Compagnia del Corpus Domini di Triora, et il debito, e credito 1632 de Massary composto dal Not-ro Aless.ro Giauna Masaro in l'anno 1671 in 1672.*
APTS, *Libro de Conti della compagnia del SS.mo Sac.to della Parrocchia della SS Trinità.*
APTS, *Libro de conti della Compagnia di S.ta Maria del Suffragio del Sassello dal 1704 al 1738.*
APV, *Libro de conti della chiesa di Valloria incominciato l'anno 1651 durante sino al 1730.*

Manoscritti

1599

[I. Mancini], *Descrizione dell'Arco Trionfale fatto in Genova nel passaggio della Maesta della Regina Catolica, e del Serenissimo Alberto Arciduca d'Austria*, Genova, Appresso Gioseffo Pavoni, [1598] 1599.

1624-1625

G.A. Paneri, *Sacro e vago Giardinello, e succinto riepiologo delle Raggioni delle Chiese, e Diocesi d'Albenga, in*

Tre Tomi diviso, cominciato da Pier Francesco Costa Vescovo d'Albenga dell'anno 1624, ms in Biblioteca Capitolare di Albenga, Albenga 1624-1625.

1666

Descrizione del funerale fatto dalla serenissima Repubblica di Genova al catolico Filippo IV in Genova, Genova, Pietro Giovanni Calenzani, 1666.

1667

Dichiaratione dell'apparato funebre fatto nell'esequie dell' Eminentissimo, e Reverendissimo Stefano Cardinale Durazzo, già Arcivescovo di Genova, nella Chiesa Metropolitana di S. Lorenzo, Genova 1667.

1671

Anonyme 1671: Anonyme, *Breve ragguaglio delle feste in Nizza per la canonizzazione di S. Francesco Borgia*, 1671.

sec. XVIII

N. Perasso, *Chiese ed opere pie di Genova*, Archivio di Stato Genova (A.S.G.), Archivio Segreto, ms. 845, sec. XVIII.

1720

Libro dei conti 1720: *Libro dei conti della Venerabile Compagnia e Consiglio del Corpus Domini*, archivio parrocchiale di Ceriana, 1720.

1741-1814

Registro Fabbriceria Conti 1741-1814 (AVL-S, Archivio Parrocchiale di Castelnuovo Magra, contenitore 2, Varie, 4).

1762

G.C. Ratti, *Storia de' pittori scultori et architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono*, ms. 1762.

1773

Accinelli 1773: F.M. Accinelli, *Dissertazione sopra l'origine delle confraternite et oratorii, dell'istituzione delle casaccie in Genova, ne Borghi et Quartieri et in specie del Borgo di Pre compilata l'anno 1773*, Genova 1773.

1775-1805

Registro Masseria spese 1775-1805 (AVL-S, Archivio Parrocchiale di Castelnuovo Magra, contenitore 4, Varie, 8).

1760

F. Peirano, *Indice dell'Archivio di S. Nicolò del Boschetto*, A.S.G., Archivio Segreto, ms. n. 557, 1760.

1784
Libro delle elemosine 1784: *Libro delle Elemosine* della Cappella delle Anime Purganti, archivio parrocchiale di Ceriana, 1784.

1814-1838
Registro Fabbriceria Conti 1814-1838 (AVL-S, Archivio Parrocchiale di Castelnuovo Magra, contenitore Fabbri- ceria Conti, 1).

1815
Inventario di tutti i mobili, ed attrezzi della Chiesa Par- rocchiale di Santa Maria Maddalena di Castelnuovo fatto l'anno 1815 nel Mese di Gennajo dall'Ufficio dei Ope- rarj... (AVL-S, Repertorio Tancredi 1810, Castelnuovo).

1824
Degola 1824: E. Degola, *I Doveri della vita cristiana compendiatì nella orazione dominicale, commento al Pa- dre Nostro*, ms. 1824, ASV, Carte Degola, 28.

1838
Registro della Confraternita dell'Assunta 1822-1871 (AVL-S, Archivio Parrocchiale di Castelnuovo Magra).

1936
Parrocchia di Castelnuovo Magra. Questionario per la vi- sita pastorale (AVL-S, DIV. III CURIA, Visite Pastorali, I, S.E. Costantini, dal 1930).

Opere a stampa

1585
Anonimo della seconda metà del secolo XVI, *Relatione degli apparati e feste fatte nell'arrivo del Serenissimo Si- gnor Duca di Savoia con la Serenissima Infante sua Consorte in Nizza nel passaggio del suo Stato e final- mente nella entrata in Torino 1585*, in F. Varallo (a cura di), *Da Nizza a Torino. I festeggiamenti per il matrimonio di Carlo Emanuele I e Caterina d’Austria*, Torino 1992.

1586
Armenini 1586: G.B. Armenini, *De’ Veri Precetti della Pittura*, Ravenna 1586.

1627
Furttenbach 1627: J. Furttenbach, *Newes Itinerarium Italiae*, Ulm 1627.

1635
Aedo Y Gallart 1635: D. Aedo Y Gallart, *Le Voyage du Prince Don Fernande Infant d’Espagne Cardinal*, Anvers 1635.

1645
Relatione delle feste fatte in Nizza per la Natività di Ma- dama Reale del Sereniss. Prencipe Mavritio l'anno 1645. In Nizza per il Romero MDCXXXXV (M 297-3).

1666
Anonimo, *Nizza festeggiante. Relazione della venuta dell’A. R. di Carlo Emanuele II Duca di Savoia Principe di Piemonte Rè di Cipri & c. Aggiuntevi le dimostrazioni d’allegrezza fatte dalla medema Città in occasione della nascita del Principe di Piemonte*, in Nizza per Giovanni Romero con licenza de’ Superiori 1666.
Ciasca 1666: R. Ciasca, *Istruzioni e relazione degli am- basciatori genovesi*, II, Roma 1955.
Descrizione del funerale fatto dalla serenissima Republi- ca di Genova al catolico Filippo IV in Genova, Genova, Pietro Giovanni Calenzani, 1666.

1668
Franzini 1668: F. Franzini, *Roma antica e moderna*, Ro- ma 1668.

1674
Soprani 1674: R. Soprani, *Le vite de’ Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi...*, Genova 1674.

1683
Ménestrier 1683: C.F. Menestrier, *Des décorations fu- nèbres, où il est amplement traité des tentures, des lu- mières, des mausolées, catafalques, inscriptions et au- tres ornements funèbres; avec tout ce qui s’est fait de plus considérable depuis plus d’un siècle, pour le papes, empereurs, rois, reines, cardinaux...*, Paris, chez R.J.B. de la Caille, 1683.

1700
Le granatiglie dette Fiori della Passione 1700: *Le gra- natiglie dette Fiori della Passione. Ghirlanda nell’occa- sione della Solenne Fonzione dell’Entierro intrecciata, & dedicata all’Illustrissime, & devotissime Dame di Ca- sale, da Confratelli della Compagnia Disciplinante del- l’Oratorio Picciolo eretta nella Chiesa del MM. RR. PP. Di San Filippo Neri*. Casale, per gl’heredi Marta Stam- patori Ducali, 1700.

1705-1726
Petra 1705-1726: V. Petra, *Commentaria ad constitutio- nes apostolicas, seu Bullas singulas Summorum Ponti- ficum in Bullario Romano contentas*, 5 voll., Roma, Typis Josephi Nicolai de Martiis, 1705-1726.

1713
Deseine 1713: F. Deseine, *L’ancienne Rome, la princi-*

pale des villes de l’Europe, avec toutes ses magnifi- cences et ses délices, Leyde 1713.

1718
Formiguera 1718: J. Formiguera, *Alivio de pastors, y past de ovelas, ab lliadó doctrinal sobre los evangelis de les Dominicas de tot lo Any; y Festivitats de Maria Se- nyora nostra*, Barcelona, J. Surià, 1718.

1720
Libro dei conti 1720: *Libro dei conti della Venerabile Compagnia e Consiglio del Corpus Domini*, archivio par- rocchiale di Ceriana, 1720.

1760
Picconi 1760: G. Picconi, *Storia dell’apparizione e de’ mi- racoli di Nostra Signora di Misericordia di Savona. Divisa in tre Libri*, Genova 1760 (ristampa anastatica Savona 2006).

1769
Ratti 1769: C.G. Ratti, *Delle vite de’ Pittori, Scultori ed Architetti genovesi tomo secondo scritto da Carlo Giu- seppe Ratti pittore e socio delle Accademie Ligustica e Parmense in continuazione dell’opera di Raffaello So- prani*, Genova, Gravier, 1769.

1784
Libro delle elemosine 1784: *Libro delle Elemosine della Cappella delle Anime Purganti*, archivio parrocchiale di Ceriana, 1784.

1816
“Gazzetta di Genova” n. 17, 1816.

1819
“Gazzetta di Genova” n. 19, 1819.

1824
“Gazzetta di Genova” supplemento al n. 10, 1824.

1831
Cipollina 1831: G. Cipollina, *Cenni critico storici su Ri- varolo*, Genova 1831.

1833
Synodi diocesanæ 1833: *Synodi diocesanæ et privin- ciales editæ atque ineditæ* S. Genuensis Ecclesiae ac- cedunt Acta et Decreta visitationis Francisci Bossii, Ge- nuæ, Ex Typographia Archiepiscopali, 1833.

1834
D’Auton 1834: J. D’Auton, *Chroniques*, vol. II, Paris, Sil- vestre, 1834.

1845
Lebrun 1845: M. Lebrun, *Manuel du cartonnier, du car- tier et du fabricant de cartonnages*, a la Librairie Ency- clopédique de Roret, Paris 1845.

1852
Viage literario á las iglesias de España, vol. XII, Madrid 1803-1852.

1854
Giustiniani 1854: A. Giustiniani, *Annali della Repubblica di Genova illustrati con note di G.B. Spotorno*, Genova 1854.

1856
Donetti 1856: G. Donetti, *Opere varie edite ed inedite del professore Don Gaspare Donetti*, a cura di G. Rossi, Varallo 1856.

1857
Bockwitz 1857: H.H. Bockwitz, *Il cartone attraverso i se- coli*, edizioni culturali della rivista “L’Industria della Carta”, Milano 1957.
Il Santuario Santissima Trinità 1857: *Il Santuario della Santissima Trinità sopra Ronco (nella parrocchia di San Maurizio della Costa)*, Intra 1857.

1858
Varchi 1858: B. Varchi, *Storia fiorentina*, a cura di G. Mi- lanesi, Firenze 1858.

1861
Opere varie edite ed inedite 1861: *Opere varie edite ed inedite*, a cura di G. Rossi, vol. II, Biella 1861.
Pelouze, Fremy 1861: J. Pelouze, E. Fremy, *Traité de chimie*, III^{ème} édition, tome quatrième, Victor Masson et Fils, Paris 1861.

1863
Barruel 1863: M.G. Barruel, *Traité de chimie technique*, tome septième, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et C^{ie}, Imprimeurs de l’Institut de France, Paris 1863.
Blanch 1863: F. Blanch, *Rituale ecclesiae et dioecesis coelsonensis*, vol. II, Solsona, Pere Sant, 1863.

1864
Prouteaux 1864: A. Proteaux, *Guide pratique de la fa- brication du papier et du carton*, Paris, Éditeur Eugène Lacroix, 1864.

1864-1866
Alizeri 1864-1866: F. Alizeri, *Notizie dei professori di disegno in Liguria dalla fondazione dell’Accademia*, Genova 1864-1866.

1868
Brunengo 1868: F. Brunengo, *Sulla città di Savona. Dis- sertazione storica cosparsa di amenità letterarie*, 3 voll., Savona 1868-1878.
Duckett 1868: M.W. Duckett, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, seconde édition, tome quatrième, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et C^{ie}, Paris 1868.

1870
Brunengo 1870: F. Brunengo, *Sulla città di Savona. Dis- sertazione storica cosparsa di amenità letterarie*, 3 voll., Savona 1868-1878.

1872
Belgrano 1872: L.T. Belgrano, *Delle Feste e dei Giuochi dei Genovesi*, in *Archivio Storico Italiano*, s. III, v. XV, 1872, pp. 417-477.

Cotta 1872: L.A. Cotta, *Museo Novarese*, seconda edizione (1701), 1872 [Conservato in Archivio Molli, Cotta 96].

1874
Alizeri 1874: F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria*, vol. III, Genova 1874.
Merli, Belgrano 1874: A. Merli, L.T. Belgrano, *Il Palazzo del Principe Doria*, in “Atti della Società Ligure di Storia Patria”, X, 1, Genova 1874.

1878
Brunengo 1878: F. Brunengo, *Sulla città di Savona. Dis- sertazione storica cosparsa di amenità letterarie*, 3 voll., Savona 1868-1878.
Cano 1878: E. Cano, *Elogio in morte del Sommo Pon- tefice Pio IX il Grande*, Bosa 1878.
Farinetti 1878: G. Farinetti, *Ultimi studi sulle origini delle popolazioni tedesche al nord del Monte Rosa* in *Bollettino del Club Alpino Italiano*, vol. XII, n. 35, 1878.

1883
Crescini, Belletti 1883: V. Crescini, G.D. Belletti, *Laudi genovesi del secolo XIV*, in “Giornale Ligustico”, X, Ge- nova 1883, pp. 321-350.

1887
Accame 1887: P. Accame, *Frammenti di Laudi Sacre in dialetto ligure antico*, in “Atti della Società Ligure di Storia Patria”, vol. XIX, 1887, pp. 549-572.

1892
Orsi 1892: D. Orsi, *La Passione di Sordevolo. Studio di drammatica popolare*, Milano, Ricordi, 1892.

1894
Brusa 1894: A. Brusa, *Operette popolari*, marzo 1894.

1897
Gandoglia 1897: B. Gandoglia, *Storia del Comune di Noli dalle sue origini fino alla sua unione al regno di Sar- degna nel 1815*, Savona 1897.

1898
Ferretto 1898a: A. Ferretto, *Sacre rappresentazioni*, in “Giornale ligure di Arte, Storia e Letteratura”, XXIII, 1898.
Ferretto 1898b: A. Ferretto, *Contributo alla storia del teatro in Liguria. Le Rappresentazioni Sacre in Chiavari e Rapallo*, Genova 1898.
Imperiale 1898: G.V. Imperiale, *De’ Giornali di Gio. Vincenzo Imperiale...*, a cura di A.G. Barrili, in “Atti del- la Società Ligure di Storia Patria”, 1898, vol. XXIX, fasc. II.

1899
Montault 1899: X.F. De Montault, *Traité de la construc- tion, de l’ameublement et de la décoration des églises selon les règles canoniques et les traditions romaines, ave un appendice sur le costume ecclésiastique*, II t., Pa- ris, Louis Vivès, 1899.

1904
Marini 1904: R.A. Marini, *La Passione G.C. in Sordevolo* (Bollettino Stor. Bibl. Subalpino, 1904, I, II). [Provincia di Biella].

1911
Amat 1911: G. Amat, *Els Dijous i Divendres Sants a Bar- celona*, La Hormiga de Oro, Barcelona 1911.
De Simoni 1911: G. De Simoni, *Il Venerdì Santo a Ro- magnano* in “La lettura” (rivista mensile del “Corriere del- la Sera”), n. 4, 1911.

1912
Doublet 1912: G. Doublet, *Une tragedie religieuse jouée a Nice, en 1728 par les Elèves des Jésuites de cette ville, dams leur église*, in “Nice Historique”, n. 4, 1912, pp. 164-171.
Sator 1912: M. Sator, *Les tapisseries toiles peintes & broderies de Reims*, Reims 1912.

1913
D’Agnel, Isnard 1913: A. D’agnel, É. Isnard, *Inventaire du mobilier de la Cathédrale de Digne (1341)*, in “Bulletin Archéologique”, 1913, 1, pp. 118-144.
Scarsella 1913: A.R. Scarsella, *Annali di Santa Marghe- rita Ligure dai suoi primordi sino all’anno 1914, Scritti per uso dei Margheritesi Colti*, Bologna 1913.

1913-1915
Massara 1913-1915: A. Massara, *Tipi e costumi della campagna novarese*, Novara 1913-1915.

1915
Assereto 1915: G. Assereto, *Cronaca del Veneziani*, in "Bollettino Storico-Bibliografico subalpino. Supplemento Savonese", n. 2, 1915, pp. 11-81.
Bordás 1915: J. Bordas, *Un nou estil*, in "Themis", 10, 20 novembre 1915.
Sella 1915: A. Sella, *Le rappresentazioni sacre in Valsesia*, Novara 1915.

1916
Serengay 1916: D. Serengay, *Le rappresentazioni sacre in Valsesia*, Novara 1916.

1917
Cambiaso 1917: D. Cambiaso, *L'Anno Ecclesiastico e le feste dei Santi in Genova nel loro svolgimento storico*, in "Atti della Società Ligure di Storia Patria", 48, Genova 1917.

1918
Labande 1918: L.H. Labande, *Inventaires du Palais de Monaco (1604-1731)*, Monaco-Paris 1918.

1919
Bres 1919: G. Bres, *Note d'archivio*, Nizza 1919.
De Montault 1919: X.F. De Montault, *Traité de la construction, de l'ameublement et de la décoration des églises selon les règles canoniques et les traditions romaines, ave un appendice sur le costume ecclésiastique*, II t., Paris, Louis Vivès, 1899.
La semaine sainte en Roussillon 1919: "La semaine sainte en Roussillon", *Muntanyes regalades*, Perpignan 1919.

1924
Ciullini 1924: R. Ciullini, *Notizie storiche sul carro di fuoco che ogni anno s'incendia sulla piazza del Duomo, la mattina del Sabato Santo in Firenze*, Firenze 1924.

1925
Gudiol I Cunil 1925: J. Gudiol I Cunil, *El retaule major y el moniment de Setmana Santa de la Iglesia de Santa Teresa*, in "Butlletí del Centre Excursionista de Vich", maig-agost 1925, pp. 17-20.

1927
Parés 1997: G. Parés, *Gaudí, Cristiano*, in "El Propagador de la Devoción a San José", LXI, 11, 1 junio 1927.

1928
Palau 1928: A. Palau, *La Setmana Santa a Montblanch en 1928*, Barcelona 1928.

1930
Durio 1930: A. Durio, *Bibliografia del S. Monte di Varallo e della Chiesa di S. Maria delle Grazie annessa al Santuario* (1493-1929), Novara 1930.

1931
Cipollina 1931: G. Cipollina, *Cenni critico storici su Rivarolo*, Genova 1931.

1932
El Dijous Sant a Terrassa. Recull de dades retrospectives, Editat per la Confraria del Sant Crist, Premses de Joan Morral, Terrassa 1932.
Warburg 1932: A. Warburg, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*, in *Gesammelte Schriften*, I, Leipzig-Berlin 1932, pp. 280-282.

1933
Vayreda 1933: R. Vareyda, *Joan Carles Panyó. La seva vida, la seva obra i els seu temps*, Publicacions de la Sala Vayreda, Olot 1933.

1935
Cipollina 1935: G. Cipollina, *Cenni storico critici su Rivarolo*, Genova 1935.

1936
Martinengo 1936: D. e F. Martinengo, *Pio VII in Savona*, Savona 1936.

1937
Costa 1937: E. Costa, *Sassari*, Sassari 1937.

Noberasco 1937: F. Noberasco, *Il primo secolo del Santuario di N.S. di Misericordia*, Savona 1937.

1942
Codignola 1942: E. Codignola, *Carteggi di Giansenisti Liguri*, Firenze 1942.

1944
Vivaldo 1944: L. Vivaldo, *Memorie nolesi di Mons. Benedetto Solari. Contributo alla storia del Giansenismo Ligure*, in "Atti della Regia deputazione di storia Patria di Savona", Savona 1944.

1946
Gibert 1946: J. Gibert, *Girona. Petita història de la ciutat i de les seves tradicions i folklore*, Barcelona 1946.

Seymour, Swarzensky 1946: C. Seymour, H. Swarzensky, *A Madonna of Humility and Quercia's early style*, in "Gazette des beaux-arts", ser. 6, vol. 30, 1946, pp. 129-142.

1947
Brandi 1947: C. Brandi, *Giovanni di Paolo*, Firenze 1947.
Chauvet 1947: H. Chauvet, *Traditions populaires du Roussillon*, Perpignan 1947.

1951
Martinell 1951: C. Martinell, *Gaudí i la Sagrada Família comentada per ell mateix*, Barcelona 1951.

1952
Lesage 1952: R. Lesage, *Dictionnaire pratique de liturgie romaine*, Paris 1952.
Trens 1952: M. Trens, *La Eucaristía en el Arte Español*, Barcelona 1952.

1953
Bronzini 1953: G. Bronzini, *Settimana Santa* in *Enciclopedia Cattolica*, vol. XI, col. 454, Città del Vaticano 1953.
Calvini 1953: N. Calvini, *La rivoluzione del 1753 a Sanremo. Parte I: gli avvenimenti*, Bordighera 1953.
Violant I Simorra 1953: R. Violant I Simorra, *La Setmana Santa al Pallars i al Ribagorça*, Biblioteca Folklorica Barcino, vol. VII, Barcelona 1953.

1955
Ciasca 1955: R. Ciasca, *Istruzioni e relazione degli ambasciatori genovesi*, vol. II, Roma 1955.

1956
Alcover 1956: A.M. Alcover, *Corema, Setmana Santa i Pasco*, Palma 1956.

1957
Bockwitz 1957: H. Bockxitz, *Il cartone attraverso i secoli*, Milano 1957.

1959
Enrico 1959: G. Enrico, *Carte, cartoncini, cartoni*, seconda edizione, Milano 1959.

1960
Corbin 1960: S. Corbin, *La deposition liturgique du Christ au vendredi saint. La place dans l'histoire des rites et du theatre religieux*, Paris 1960.

1964
Mallé 1964: L. Mallé, *Il Sacro Monte d'Orta*, Milano 1964.

1965
Caccini, Minchilli 1965: P. Caccini, P. Minchilli, *Il Santuario della SS. Trinità a Ghiffa*, Milano, 1965.

1966
Schapely 1966: F.R. Shapely, *Complete Catalogue of the Samuel Kress Collection. Italian Paintings XIII-XV Century*, London 1966.

1967
Bellosi 1967: L. Bellosi, *Intorno ad Andrea del Castagno*, in "Paragone", XVIII, n. 211, 1967, pp. 3-18.
Langé 1967: S. Langé, *Sacri Monti piemontesi e lombardi*, Milano 1967.

1970
Baldini 1970: U. Baldini, *L'opera completa dell'Angelico*, Milano 1970.
McGowan 1970: M. McGowan, *Fêtes de cour en Savoie. L'oeuvre de Philippe d'Aglié*, in "Revue de la société d'histoire du théâtre", III, Paris, 1970, pp. 181-241.

1971
Dionisotti 1971: C. Dionisotti, *La Valsesia e il comune di Romagnano Sesia*, Torino 1971.

1973
Franchini Guelfi 1973: F. Franchini Guelfi, *Le Casacce: arte e tradizione*, Genova 1973.

Storia di Castagnole Monferrato 1973: *Storia di Castagnole Monferrato*, vol. I, *Dalle origini al 1800*, a cura di L. Gai, Asti 1973.
Rizzi 1973: G. Rizzi, *Repertorio di feste alla corte dei Savoia, 1346-1669*, Centro di studi piemontesi, quaderni, Torino 1973.

1974
Gavazza 1974: E. Gavazza, *La grande decorazione a Genova*, Genova 1974.

1975
Comoli Mandracci 1975: V. Comoli Mandracci, *Sacri Monti e territorio in ambito piemontese e lombardo*, in "Cronache Economiche", 5-6, 11-12/1975.
Il luogo teatrale a Firenze 1975: *Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi*, catalogo della mostra a cura di M. Fabbri, E. Garbero Zorzi, A.M. Petrioli Tofani; introduzione di L. Zorzi, Milano 1975.
Marchini 1975: G. Marchini, *Filippo Lippi*, Milano 1975.

1976
Fagiolo Dell'Arco 1976: M. Fagiolo Dell'Arco, "Quarant'hore, Fochi d'alegrezza, catafalchi, mascherate e

cose simili". Dall'effimero alla struttura stabile in Roma barocca, in Il Seicento, documenti e interpretazioni, "Ricerche di Storia dell'Arte", 1-2, 1976, pp. 45-70.
Grabulosa 1976: R. Grabulosa, *Joan-Carles Panyó i Figaró*, Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca 1976.
La Passione di Revello 1976: *La Passione di Revello. Sacra rappresentazione quattrocentesca di ignoto piemontese*, a cura di A. Cornagliotti, Centro Studi Piemontesi, Torino 1976.
Marino 1976: G.B. Marino, *L'Adone*, [Parigi 1623], ed. a cura di G. Pozzi, Milano 1976.

Quinzani 1976: S. Quinzani, *Passione di Cristo*, Milano 1976.
Toschi 1976: P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino 1976 (1955).

1977
Chiesa di San Nicolò del Boschetto, a cura di B. Ciliento, in "Guide di Genova", 45, Genova 1977.
Dell'Acqua, Di Giovanni, Melzi 1977: G. Dell'Acqua, M. Di Giovanni, G. Melzi, *Isola di San Giulio e Sacro Monte d'Orta*, Torino 1977.

1978
Casalini 1978: E. Casalini, *La SS. Annunziata di Firenze. Studi e documenti sulla chiesa e il convento*, Firenze 1978.
De Moro 1978: G. De Moro, *Porto Maurizio fra aristocrazia e rivoluzione (1700-1801)*, vol. I, *Porto Maurizio nel Settecento*, Oneglia 1978.
Fagiolo Dell'Arco, Carandini 1978: M. Fagiolo Dell'Arco, S. Carandini, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, Roma 1978.
Poleggi 1978: E. Poleggi, *Un documento di cultura abitativa*, in *Rubens e Genova*, catalogo della mostra, Genova 1978.
Sari 1978: A. Sari, *Cenni sull'architettura ecclesiastica a Bosa e nel suo territorio*, in *Le chiese di Bosa, Quaderni di documentazione della Pro Loco di Bosa*, Cagliari 1978.

1978-1979
Gavazza 1978-1979: E. Gavazza, *Tangenze culturali tra Genova e Bologna. A proposito di un libro sulla pittura bolognese dal 1650 al 1800*, in "Studi di storia delle arti", 2, 1978-1979, pp. 161-173.
Stoppa 1978-1979: A. Stoppa, *Il Venerdì Santo di Romagnano nei riti pasquali del Novarese* in "Novarien", 9, Associazione di Storia Ecclesiale Novarese, 1978-1979.

1979
Calenda di Tavani 1979: A. Calenda di Tavani, *Patrizi e popolani del Medio Evo nella Liguria Occidentale*, Trani 1892 (edizione anastatica Sala Bolognese, 1979).

Ivaldi 1979: A.F. Ivaldi, *Scheda per un "apparato" genovese del 1599. L'Arco trionfale per il passaggio di Margherita di Spagna e Alberto d'Austria*, in "La Berio", 3, settembre-dicembre 1979.
Lisi 1979: G. Lisi, *Il regolo. Un viaggio attraverso la cultura contadina*, Firenze 1979.
Minocci 1979: G. Minocci, *Immagini di un tempo cenni storici e cronaca*, Novara 1979.
Stoppa 1979: A. Stoppa, *Il Venerdì Santo di Romagnano Sesia*, Novara 1979.

1980
Aspetti storici 1980: *Aspetti Storici ed Artistici del Sacro Monte di Varallo. Mostra Documentaria*, Varallo 1980.
Astro 1980: C. Astro, *Fêtes et cérémonies en l'honneur des ducs de Savoie au XVIIIème siècle*, in *Recherches Régionales, Archives départementales des Alpes-Maritimes*, Nice, oct-déc. 1980, pp. 3-13.
Fagiolo 1980: M. Fagiolo, *L'effimero di Stato. Strutture e archetipi di una città d'illusione*, in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1980, pp. 13-19.
Newcome 1980: M. Newcome, *Un tempio di Nettuno di Domenico Parodi per il Principe Karl Albrecht*, in "Prospettiva", 23, ottobre 1980, pp. 79-83.
Valardo 1980: C. Valardo, *La chiesa di San Paragorio a Noli e la zona archeologica*, Savona 1980.

1981
Bruno 1981: G. Bruno, *La pittura in Liguria dal 1850 al Divisionismo*, Genova 1981.
Emminghaus 1981: J. Emminghaus, *Fastentuch*, in *Realexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, vol. 7, Stuttgart 1981.

1981-1982
Ivaldi 1981-1982: A.F. Ivaldi, *Scheda per il catafalco funebre del cardinale Stefano Durazzo a Genova*, in "Studi di storia delle arti", 4, 1981-1982, pp. 141-171.

1982
Amades 1982: J. Amades, *El costumari català. El curs de l'any*, seconda edizione, vol. II, Barcelona 1982.
De Moro 1982: G. De Moro, *Storia e tradizione nei canti della Settimana Santa a Porto Maurizio*, Imperia 1982.
Eisler 1982: W. Eisler, *Perino del Vaga - Triumphal arches for the entrance of Charles V into Genoa, 1529*, in *Il Politico di Sant'Erasmo di Perin del Vaga. Rilevamento: una proposta didattica. Problemi di restauro e di interpretazione*, catalogo della mostra (Genova, Museo dell'Accademia Ligustica, 12 maggio-30 agosto 1982), a cura di G. Rotondi Terminiello, E. Gavazza, Genova 1982.

Fagiolo Dell'Arco 1982: M. Fagiolo Dell'Arco, *Le forme dell'effimero*, in *Storia dell'arte italiana. Parte terza: situazioni momenti immagini*, vol. IV, *Forme e modelli*, Torino 1982, pp. 199-235.

Gavazza 1982a: E. Gavazza, *Gli apparati per le entrate di Carlo V a Genova*, in *Il Polittico di Sant'Erasmo di Perin del Vaga. Rilevamento: una proposta didattica. Problemi di restauro e di interpretazione*, catalogo della mostra (Genova, Museo dell'Accademia Ligustica, 12 maggio-30 agosto 1982), a cura di G. Rotondi Terminiello, E. Gavazza, Genova 1982, pp. 28-31.

Gavazza 1982b: E. Gavazza, *La cornice del polittico*, in *Il Polittico di Sant'Erasmo di Perin del Vaga. Rilevamento: una proposta didattica. Problemi di restauro e di interpretazione*, catalogo della mostra (Genova, Museo dell'Accademia Ligustica, 12 maggio-30 agosto 1982), a cura di G. Rotondi Terminiello, E. Gavazza, Genova 1982, pp. 28-31.

Genua picta. Proposte per la scoperta e il recupero delle facciate dipinte, catalogo della mostra, (Genova 15 aprile-15 giugno 1982), Genova 1982.

Ivaldi 1982a: A.F. Ivaldi, *Scheda per il catafalco funebre di Filippo IV a Genova (21 dicembre 1665)*, in "Bollettino dei Musei Civici Genovesi", 4, Genova 1982, pp. 89-101.

Ivaldi 1982b: A.F. Ivaldi, *Una macchina funebre nella chiesa dei padri Somaschi (1683). Annotazione sugli apparati effimeri genovesi di fine Seicento*, in "Atti della Società Ligure di Storia Patria", XXII, Genova 1982, pp. 227-245.

Magnani 1982: L. Magnani, *Sintesi iconografica e apparato per la città: la facciata dipinta di Palazzo San Giorgio*, in *Facciate dipinte. Conservazione e restauro*, atti del convegno, Genova 1982, pp. 201-204.

San Nicolò del Boschetto. Una proposta di recupero, in "Quaderni di indice", 3, a cura di P.D. Patrone e A. Paoletti, Genova 1982.

Stoppa 1982: A. Stoppa, *La Rimembranza della Passione di Cristo. Sacra Rappresentazione a Borgomanero nel secolo XVII-XVIII*, Borgomanero 1982 (estr. da *Della Sacra Rappresentazione nel novarese – Dal "Lazzaro resuscitato" del Pisani ad Orta alla "Rimembranza della Passione a Borgomanero"*, in "Novarien", 11, 1981, pp. 234-264).

1982-1983

De Franchi Musa 1982-1983: L. De Franchi Musa, *Trazizioni religiose*, in "U carrugiu", Levanto, p. 9.

1983

Colombardo 1983: O. Colombardo, *Cengio e i Signori Del Carretto*, Cengio-Fossano 1983.

Laciotte, Thiébaud 1983: M. Laciotte, D. Thiébaud, *L'école d'Avignon*, Paris 1983.

Martinoni 1983: R. Martinoni, *Gian Vincenzo Imperiale politico, letterato e collezionista genovese del Seicento*, Padova 1983.

Nova 1983: A. Nova, *I tramezzi in Lombardia fra XV e XVI secolo: scene della Passione e devozione francese*, in *Il francescanesimo in Lombardia: storia e arte*, Milano 1983, pp. 197-215.

Piano Naturalistico 1983: *Piano Naturalistico e d'intervento*, Torino 1983.

Preve 1983: G.C. Preve, *Laigueglia. Storia e cronache di un paese ligure*, Milano 1983.

1984

Andreoli 1984: R. Andreoli, *Storia di San Remo*, Venezia 1878 (edizione anastatica Sala Bolognese 1984).

Bellosi 1984: L. Bellosi, *Due note in margine a Lorenzo Monaco miniatore: Il 'Maestro del codice Squarcialupi' e il poco probabile Matteo Torelli*, in *Studi di Storia dell'Arte in memoria di Mario Rotili*, vol. I e II, Napoli 1984, pp. 307-314.

Bruzzone 1984: G.L. Bruzzone, *La chiesa di S. Michele in Celle Ligure, Storia ed Arte*, Savona 1984.

Il quaderno di segreti d'un regista provenzale del Medioevo. Note per la messa in scena d'una Passione, a cura di A. Vitale Brovarone, Alessandria 1984.

Ivaldi 1984: A.F. Ivaldi, *Un "teatro sacro" di Andrea Pozzo a Genova (15 novembre 1671)*, in "Teatro Archivio. Bollettino del Civico Museo dell'Attore", 7, 1984, pp. 101-118.

Marzi 1984: A. Marzi, *Sulle origini del castello di Buccione*, Comune di Orta San Giulio 1984.

Oneto 1984 G. Oneto, *Il paesaggio sacralizzato*, Alberti 1984.

1985

Chilosi 1985: C. Chilosi, *Feste ed apparati in onore di Nostra Signora di Misericordia*, in *La Madonna di Savona*, Savona 1985, pp. 255-264.

Douglas 1985: M. Douglas, *Antropologia e simbolismo*, Bologna 1985.

Faraldi Torria 1985: L. Faraldi Torria, *Leggende e tradizioni della Valle dell'Impero*, a cura di N. Drago, Imperia 1985.

Il Sacro Monte 1985: *Il Sacro Monte d'Orta e San Francesco nella storia e nell'arte della Controriforma*, atti del convegno, Orta San Giulio, Regione Piemonte, Torino 1985.

Prosperi 1985: A. Prosperi, *Intorno ad un catechismo figurato del tardo '500*, in "Quaderni di palazzo Te", n. 2, gennaio-giugno 1985, pp. 45-53.

Riserva Naturale Sacro Monte D'Orta 1985: *Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte D'Orta. Piano Naturalistico e Piano di Intervento*, a cura della Regione Pie-

monte, Assessorato ai Beni Culturali e Ambientali - Pianificazione Territoriale - Parchi Naturali, Torino 1985.

Thévenon 1985: L. Thévenon, *Jean Rocca (actif de 1608 à 1654)*, in C. Astro, L. Thévenon, *La peinture au XVII^e siècle dans les Alpes maritimes*, Nice 1985.

1986

Eliade 1986: M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino 1986.

Ferrua Magliani 1986: E. Ferrua Magliani, *Pietralata. Un Castello ed un Contado*, Sanremo 1982.

Franchini Guelfi 1986: F. Franchini Guelfi, *Theatrum sacrum: materiali e funzioni dell'apparato liturgico*, in *Apparato liturgico e arredo ecclesiastico nella Riviera Spezzina*, "Quaderni del Catalogo dei Beni Culturali", n. 5, Genova 1986, pp. 9-19.

Groulier 1986: J.F. Groulier, *Constitution et statut de la figure dans les Décorations funèbres de C. F. Ménestrier*, in *Figures de la mort*, Revue d'histoire des arts, Paris 1986.

Mitchell 1986: B. Mitchell, *The Majesty of the State. Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600)*, Firenze 1986.

1987

Bruno 1987: G. Bruno, *La pittura fra Otto e Novecento*, in *La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1987.

Eisenberg 1987: M. Eisenberg, *Lorenzo Monaco*, Princeton 1987.

Questi sono li Misteri 1987: *Questi sono li Misteri che sono sopra el Monte de Varalle (in una guida poetica del 1514)*, a cura di S. Stefani Perrone, Borgosesia 1987.

Sari 1987: A. Sari, *Cenni sull'architettura ecclesiastica a Bosa e nel suo territorio*, in *Le chiese di Bosa*, Quaderni di documentazione della Pro Loco di Bosa, Cagliari 1978, pp. 89-113.

Virdis 1987: A. Virdis, *Sos Battudos Movimenti religiosi penitenziali in Logudoro*, Sassari 1987.

1988

Allegri 1988: L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel medioevo*, Bari 1988.

Boggero, Paglieri 1988: F. Boggero, R. Paglieri, *Imperia*, Genova 1988.

Foussard, Barbier 1988: D. Foussard, G. Barbier, *Baroque niçois et monégasque*, Paris 1988.

Franchini Guelfi 1988: F. Franchini Guelfi, *Il Settecento. Theatrum sacrum e magnifico apparato*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, vol. II, *Dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1988, pp. 215-295.

Gavazza 1988: E. Gavazza, *La scultura di immagine. Marmo e stucco per la scena di celebrazione e il decoro degli*

interni, in *La scultura a Genova e in Liguria*, vol. II, *Dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1988, pp. 176-199.

Magnani 1988: L. Magnani, *Novus orbis emergat: iconografie colombiane per un arco trionfale*, in "Columbeis", III, Genova 1988, pp. 203-214.

Michelangelo a Capodimonte: il restauro del cartone per gli affreschi della Cappella Paolina a Roma, catalogo della mostra (Napoli 1988), "Quaderni del restauro", Ivrea 1988.

Zorzi 1988: L. Zorzi, *Notizia sul teatro piemontese dal secolo XIV al secolo XVI*, in "I Quaderni del Teatro Stabile di Torino", III, 1988, n. 7.

1989

Bassegoda 1989: B. Bassegoda, *Les traces de retaules barrocs. Proposta per a un primer catàleg*, in *El barroc caval*, actes de les jornades celebrades a Girona (17, 18 i 19 de desembre de 1987), Edicions dels Quaderns Crema, 1989, catàleg núm. 47, làmina 30, pp. 199-236.

Caresio 1989: F. Caresio, *Sacri Monti del Piemonte*, Torino 1989.

Castoldi, Piasentà 1989: M.T Castoldi, V. Piasentà, *Dal mito alla scena - luoghi, tempi e committenze dello spettacolo a Novara*, Novara 1989.

Il Venerdì Santo 1989: *Il Venerdì Santo - Romagnano Sesia*, Comitato Venerdì Santo, Romagnano Sesia 1989.

1990

Atzori 1990: M. Atzori, *Lunissanti*, Sassari 1990.

Bartoletti 1990: M. Bartoletti, *Carrega, Francesco, Maurizio e Tommaso*, in *La pittura in Italia – Il Settecento*, vol. II, Milano 1990.

Brunet 1990: M. Brunet, *Le Roussillon, une société contre l'État, 1780/1820*, Perpignan 1990.

Calzamiglia 1990: L.L. Calzamiglia, *Frammenti di un laudario*, Imperia 1990.

Centini 1990: M. Centini, *I Sacri Monti dell'arco alpino italiano*, Ivrea 1990.

Collu 1990: R. Collu, *L'attività grafica di Giovanni Agostino Ratti*, in "Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria", XXVI, Savona 1990 (1991), pp. 101, 111, 130-131.

Di Fabio 1990: C. Di Fabio, *Un'iconografia regia per la repubblica di Genova. La "Madonna della Città" e il ruolo di Domenico Fiasella*, in *Domenico Fiasella*, catalogo della mostra a cura di P. Donati, Genova 1990, pp. 60-84.

Gorse 1990: G.L. Gorse, *Between Empire and Republic: Triumphal Entries into Genoa During the Sixteenth Century*, in Wisch-Scott Munshower, "All the world's a stage...": *art and pageantry in the Renaissance and Baroque*, I, a cura di B. Wisch e S. Scott Munshower, Pennsylvania, State University, 1990, pp. 189-256.

Magnani 1990: L. Magnani, *Cultura laica e scelte religiose. Artisti, committenti e tematiche del sacro*, in E. Gavazza, F. Lamera, L. Magnani, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova 1990, pp. 247-398.

Marzi, Fontana, Lodari 1990: A. Marzi, F. Fontana, R. Lodari, *Speciale Sacro Monte di Ghiffa*, Piemonte Parchi 1990.

1991

Bernardi 1991: C. Bernardi, *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia, Vita e Pensiero*, Milano 1991.

Brunet 1991: M. Brunet, *Le Roussillon, une société contre l'État, 1780/1820*, Perpignan 1990.

Di Fabio 1991: C. Di Fabio, *Oreficerie e smalti in Liguria fra XIV e XV secolo*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", serie III, XXI (1991), 1, pp. 233-274.

Fontana, Lodari, Chiodini 1991: F. Fontana, R. Lodari, P. Chiodini, *Piano di Intervento (per il Sacro Monte di Ghiffa)*, Torino 1991.

Giardelli 1991: P. Giardelli, *Il cerchio del tempo. Le tradizioni popolari dei Liguri*, Genova 1991.

Il Sacro Monte Orta 1991: *Il Sacro Monte di Orta nel quarto centenario di fondazione*, in "Novarien", 1991.

Mattioli Carcano 1991a: F. Mattioli Carcano, *Cenni Storici sulla Riviera di San Giulio*, in *Ordinamenti e statuti della Comunità di Orta e San Giulio tra passato e presente*, Novara 1991.

Mattioli Carcano 1991b: F. Mattioli Carcano, *La madre del Redentore venerata nella chiesa di San Nicolao al Monte d'Orta fra storia e religione popolare*, Novara 1991.

Munar 1991: F. Munar, *Aspetes culturals de la Setmana Santa*, Universitat de les Illes Balears, Palma 1991.

Piasentà 1991: V. Piasentà, *Il Sagrato di S. Pietro al Rosario il rito del Venerdì Santo*, in *Il Sagrato, alla riscoperta di una antica area di incontro*, Diocesi di Novara, Novara 1991.

Pommier 1991: E. Pommier, *L'art de la Liberté*, Paris 1991.

Raffagni 1991: G. Raffagni, *Sacre Rappresentazioni 1949-1991*, Romagnano Sesia 1991.

1992

Bosch, Dorico 1992: J. Bosch, C. Dorico, *El monument de Setmana Santa de la Catedral de Barcelona, 1735*, in "D'Art", 17-18, 1992, pp. 253-260.

Gavazza, Rotondi Terminiello 1992: E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello, *Genova nell'età barocca*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola e Galleria di Palazzo Reale, 2 maggio-26 luglio 1992), Genova 1992.

Ivaldi 1992: A.F. Ivaldi, *Gesuiti, pittori ed "effimeri" nella*

Genova d'inizio Settecento, in *I Gesuiti fra impegno religioso e potere politico nella Repubblica di Genova*, atti del convegno (Genova, 2-3-4 dicembre 19919, Genova 1992, pp. 301-310).

Naitza 1992: S. Naitza, *Architettura dal tardo '600 al Classicismo purista*, in "Storia dell'arte in Sardegna", Nuoro 1992.

Newcome Schleier 1992: M. Newcome Schleier, *Kunst in der Republik Genua: 1528-1815*, catalogo della mostra (Schim Kunsthalle Frankfurt), Frankfurt 1992.

Sebregondi 1992: L. Sebregondi, *Crocifisso sagomato*, in *La chiesa e la città a Firenze nel XV secolo*, catalogo della mostra (Firenze, San Lorenzo, 6 giugno-6 settembre 1992) a cura di G. Rolfi, L. Sebregondi, P. Viti, schede nn. 5-6, Milano, p. 99.

Varallo 1992: F. Varallo, *Da Nizza a Torino. I festeggiameti per il matrimonio di Carlo Emanuele I e Caterina d'Austria*, Torino 1992.

1993

Biavati, Sommariva 1993: G. Biavati, G. Sommariva, *L'antico presepe genovese*, Imperia 1993.

Ciseri 1993: I. Ciseri, *Scenari festivi*, in *San Lorenzo. I documenti e i tesori nascosti*, catalogo della mostra (Firenze 25 settembre-12 dicembre 1993), Venezia 1993, pp. 69-91.

Gorse 1993: G.L. Gorse, *Entrate e trionfi: Cerimonie e decorazioni alla Villa di Andrea Doria a Genova*, in *Disegni genovesi dal Cinquecento al Settecento*, atti del convegno (Firenze 1989), Firenze 1993.

Grimaldi 1993: P.C. Grimaldi, *Il calendario rituale contadino. Il tempo della festa e del lavoro fra tradizione e complessità sociale*, Milano 1993.

L'alba del vero, catalogo della mostra a cura di G. Bruno, Genova 1993.

Vacchetta 1993: G. Vacchetta, *La Compagnia di Gesù di Mondovì (1939)*, Cuneo 1993.

1994

Bertelli 1994: C. Bertelli, *Il ciclo figurativo*, in *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, a cura di G. Cavallo, Roma 1994, pp. 68-69.

Boccardo 1994: P. Boccardo, *Domenico Parodi nel secondo decennio del '700*, in "Bollettino dei Musei Civici Genovesi", XVI, nn. 47-49, gennaio-dicembre 1994.

Boskovitz 1994: M. Boskovitz, *Su Don Lorenzo pittore camaldolese*, in "Arte cristiana", LXXXII, 1994, pp. 351-364.

Cavallo 1994: G. Cavallo, *Oltre l'Exultet*, in *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, a cura di G. Cavallo, Roma 1994.

De Pasquale, Giacobbe 1994: A. De Pasquale, A. Giacobbe, *Edifici religiosi a Ceriana*, Imperia 1994.

Nova 1994: A. Nova, *Hangings, curtains, and shutters of sixteenth-century lombard altarpieces*, in E. Borsook, F. Superbi Gioffredi, *Italian Altarpieces 1250-1550*, Oxford 1994, pp. 177-189.

Rovira, Ramon, Dasca 1994: J. Rovira, S. Ramon, A. Dasca, *Introducció a la Setmana Santa de Tarragona*, Virgili (Biblioteca Tarraconense, 9), Tarragona 1994.

Sacri Monti in Piemonte 1994: *Sacri Monti in Piemonte. Itinerari nelle aree protette di Belmonte, Crea, Domodossola, Ghiffa, Orta, Varallo*, Torino 1994.

Santi 1994: B. Santi, *Festoni* (scheda n. 97), in *Panis Vivus. Arredo e testimonianze figurative del culto eucaristico dal VI al XIX secolo*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, Magazzini del Sale, 21 maggio-26 giugno 1994), Siena, pp. 201-202 (con bibliografia).

1995

Boggero 1995: F. Boggero, *Un aggiornamento*, in *Restauri in Provincia di Imperia. 1986-1993*, a cura di F. Boggero e B. Ciliento, Genova 1995, pp. 21-22.

Boggero, Cervini 1995: F. Boggero, F. Cervini, *Crocifissi liguri tardomedievali nella Liguria di Ponente*, in *Restauri in provincia di Imperia 1986-1993*, a cura di F. Boggero e B. Ciliento, Genova 1995.

Bresc-Bautièr 1995: G. Bresc-Bautièr, *Pierre Puget (Marsiglia 1620-1694): un artista francese e la cultura barocca a Genova*, Milano 1995.

Di Nola 1995: A.M. Di Nola, *La morte trionfata. Antropologia del lutto*, Roma 1995.

Gorse 1995: G.L. Gorse, *Committenza e ambiente alla "corte" di Andrea Doria a Genova*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, atti del convegno a cura di A. Esch, C.L. Frommel, (Roma 1990), Torino 1995.

Mattioli Carcano 1995: F. Mattioli Carcano, *La signoria di San Giulio, in Percorsi, storia e documenti artistici del Novarese: Orta e la sua Riviera*, Novara 1995.

Mattioli Carcano, De Filippis 1995: F. Mattioli Carcano, E. De Filippis, *Il romito e la manutenzione del Sacro Monte*, Ente Parco, 1995 in *Sacri Monti: fede, arte cultura della Controriforma*, a cura di L. Vaccaio e F. Ricciardi, Milano 1991.

Omodeo Zorini 1995: M. Omodeo Zorini, *Il labaro del Venerdì Santo e Confraternita della Addolorata in Stendardi e Confraternite nel Novarese*, Novara 1995.

Shell 1995: J. Shell, *Pittori in bottega*, Torino 1995.

1997

Migliorini 1997: C.G. Ratti, *Storia de' pittori scultori et architetti liguri e de' forestieri che in Genova operarono secondo il manoscritto del 1762*, a cura di M. Migliorini, Genova 1997.

Per li pellegrini 1997: *Per li pellegrini et persone devote,*

guida al Sacro Monte d'Orta, di Didimo Patriofilo (1777), a cura di F. Mattioli Carcano, L. Cerutti, Ornava 1997. **S. Antonio Abate 1997:** S. Antonio Abate. S. Stefano Protomartire. *Un oratorio urbano in Borgosesia*, Società Valsesiana di cultura, Borgosesia 1997.

Von Weleden 1997: L. Von Welden, *La Riviera d'Orta* (1834), a cura di F. Mattioli Carcano, L. Cerutti, Ente Parco, 1997.

1998

Bava 1998: A.M. Bava, *L'entrata di Carlo Emanuele I in Savigliano, in Realismo caravaggesco e prodigio barocco, da Molineri a Taricco nella Grande Provincia*, a cura di G. Romano, Savigliano 1998, pp. 40-49.

Benassai 1998: P. Benassai, *Francesco Curradi*, in *Il Seicento a Prato*, a cura di C. Cerretelli, R. Fantappiè, Prato 1998, pp. 40-43.

Costums de la Setmana Santa reusenca. Desplegable de l'exposició del mateix nom. Palau Bofarull del 19 al 29 de març de 1998 [coordinació: Anna Figueres i Salvador Palomar; documentació i textos: Salvador Palomar i Ferran Sugranyes], Agrupació d'Associacions de Setmana Santa de Reus [etc.], Reus 1998.

Gnech 1998: R. Gnech, *Les Pénitents Blancs de Sospel*, Monaco 1998.

Newcome 1998: M. Newcome, *Gregorio De Ferrari*, Torino 1998, schede R16 e D79.

Nigaglionni 1998: M.E. Nigaglionni, *L'iconographie du Maure dans la peinture corse de la période baroque*, in *Moresca, image et mémoire du Maure*, catalogue de l'exposition (Musée régional d'anthropologie de la Corse, 10 juillet-30 décembre 1998), Corte 1998, pp. 69-88.

Poleggi 1998: E. Poleggi, *Gli alloggiamenti pubblici nel "secolo dei Genovesi" (1530-1664)*, in *Una reggia repubblicana. Atlante dei Palazzi di Genova 1576-1664* a cura di E. Poleggi, Torino 1998, pp. 15-39.

Rossi 1998: L. Rossi, *La quadreria del Palazzo Vesco-vile di Savona*, Savona 1998.

Ruiu 1998: S.F. Ruiu, *Venerdì santo a Cuglieri*, in "Sardegna Mediterranea" n. 3, 1° sem. 1998, pp. 47-49.

Soler 1998: R. Soler, *La influència de l'escenografia teatral barroca en els espais sagrats. Uns exemples a Mataró*, in "Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria", 61, Mataró, abril 1998, pp. 7-14.

1999

El siglo de los Genoveses e una lunga storia di arte e splendori nel palazzo dei Dogi, catalogo della mostra a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio (Genova, Palazzo Ducale, 4 dicembre 1999-4 luglio 2000), Milano 1999. **Chilosi 1999:** C. Chilosi, *La scultura*, in *Il Museo del Santuario di N.S. Di Misericordia*, a cura di G. Rotondi Terminiello, Savona 1999, pp. 145-154.

Frontini 1999: E. Frontini, *Testimonianze di fede e arte*, in "Sestante", Promoturismo, Novara 1999.

Gardone 1999: D. Gardone, *Memorie di successi notabili avvenuti a Savona nel sec. XVIII*, a cura di G. Farris, Savona 1999.

Galassi 1999: M.C. Galassi, *Marcello Sparzo plastificatore per Giovanni Andrea Doria*, in *Giovanni Andrea Doria e Loano. La chiesa di Sant'Agostino*, Loano 1999, pp. 77-94.

I parchi 1999: *I Parchi in Piemonte, Ambiente e itinerari*, Cuneo 1999.

I sacri monti 1999: *I Sacri Monti raccontati* a cura di F. Mattioli Carcano, L. Cerutti, Ente Parco, Orta 1999.

Mattioli Carcano 1999: F. Mattioli Carcano, *La comunità di Orta alle origini del Sacro Monte di San Francesco*, in *Gerusalemme e i Sacri Monti*, Università Cattolica, Milano 1999.

Mattioli, Zerla, Molinari 1999: F. Mattioli, W. Zerla, A. Molinari, *Luoghi di sguardi*, Omegna 1999.

Pacini 1999: A. Pacini, *La Genova di Andrea Doria nell'Impero di Carlo V*, Firenze 1999.

Shulla 1999: J. Shulla, *A brief survey of paper board and some of the literature describing it with some definitions of marketing terms for mount boards used in conservation*, in "The Paper Conservator", vol. 23, 1999.

Sommariva 1999: G. Sommariva, "Coronazioni" e solenni esequie, visite e "segni d'allegrezza": il potere in scena alla corte dei Dogi, in *El siglo de los Genoveses e una lunga storia di arte e splendori nel palazzo dei Dogi*, catalogo della mostra a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio (Genova, Palazzo Ducale, 4 dicembre 1999-4 luglio 2000), Milano 1999, pp. 130-145.

Zanelli 1999: G. Zanelli, *Genova e Savona nel primo Cinquecento*, in E. Parma, *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, Genova 1999, pp. 26-55.

Zanelli 1999: G. Zanelli, *Scheda biografica di Giovanni Succa da Serravalle* in E. Parma, *Il Cinquecento*, Genova 1999, p. 413.

2000

Boggero 2000: F. Boggero, *Uno dei pochi 'cartelami', autentica rarità dei Sepolcri*, in "Il Secolo XIX", 21 aprile 2000.

Botta 2000: M. Botta, *Giovanni David*, in E. Gavazza, L. Magnani, *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Genova 2000.

Caerimoniale episcoporum 2000: *Caerimoniale episcoporum* (1600), a cura di A.M. Triacca-Manlio Sodi, Città del Vaticano 2000.

Caredda 2000: G.P. Caredda, *La Pasqua dei Sardi*, Cagliari 2000.

D'Amico 2000: E. D'Amico, *Caltanisetta e il suo territorio: la cultura tessile*, in *Magnificenza nell'arte tessile*

della Sicilia Centro-meridionale, a cura di G. Cantelli, Regione Siciliana, 2000, pp. 77-102.

Ghio 2000: L. Ghio, *Dal centro al territorio*, in E. Gavazza, L. Magnani, *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Genova 2000, pp. 369-382.

Il Sacro Monte 2000: *Il Sacro Monte di Ghiffa. Arte e storia nella Riserva Naturale della SS. Trinità*, Alberti-Verbania 2000.

Magnani 2000: L. Magnani, *Natura e artificio decorativo*, in E. Gavazza, L. Magnani, *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Genova 2000, pp. 137-206.

Paolocci 2000: C. Paolocci, *San Giovanni Battista nella vita sociale e religiosa a Genova e in Liguria tra medioevo ed età contemporanea*, atti del convegno (Genova, 16-17 giugno 1999), Genova 2000.

Sista 2000: A. Sista, *Apparati effimeri della Settimana Santa nel Ponente ligure*, in "La Casana", XLII, 1, 2000, pp. 32-39.

Sommariva 2000: G. Sommariva, "... ne mai si vidde la più bella né artificiosa inventino...". Note sugli apparati per cerimonie sacre a Genova tra XVII e XVIII secolo, in M. Cataldi Gallo, *Arte e lusso della seta a Genova dal '500 al '700*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale e Palazzo Spinola, 11 novembre 2000-11 febbraio 2001), Torino 2000.

Vila 2000: P. Vila, *La Setmana Santa a Girona*, Ajuntament de Girona, Institut d'Estudis Gironins (Monografies Girona ciutat), Girona 2000.

Vivaldo 2000: L. Vivaldo, *Memorie nolesi di Mons. Benedetto Solari. Contributo alla storia del Giansenismo Ligure*, in "Atti della Regia Deputazione di Storia Patria di Savona", 26, Savona 1944.

2001

Atlante dei sacri monti 2001: *Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei*, a cura di A. Barbero, Novara 2001.

Caronell 2001: M. Carbonell, *Arca del monument de Dijous Sant*, in *Petras Albas*, Ajuntament de Barcelona 2001, pp. 118-120.

Carta 2001: M. Carta, *Oratorio di S. Croce*, in *Il centro storico di Orosei* (a cura di A. Ingegno), Viterbo 2001, p. 39.

Casula 2001: A. Casula, M. Carta, *Oratorio di S. Croce. Opere d'arte, in Il centro storico di Orosei*, a cura di A. Ingegno, Viterbo 2001, pp. 39-40.

Chilosi 2001: C. Chilosi, *Il rinnovamento sette-ottocentesco della veste decorativa*, in *Un'isola di devozione a Savona. Il complesso monumentale della cattedrale dell'Assunta*, a cura di G. Rotondi Terminiello, Savona 2001.

Collu 2001: R. Collu, *Il Palazzo vescovile e gli apparati di Pio VII*, in *Un'isola di devozione a Savona. Il complesso monumentale della cattedrale dell'As-*

sunta, a cura di G. Rotondi Terminiello, Savona 2001, p. 315-333.

De Filippis, Mattioli Carcano 2001: E. De Filippis, F. Mattioli Carcano, *Guida al Sacro Monte di Orta*, Ente Parco, Omegna 2001.

Freuler 2001: G. Freuler, *Zum Frühwerk des Lorenzo Monaco*, in *Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt, G. Bonsanti, Venezia 2001, pp. 211-222.

Milano 2001a: E. Milano, *Le ultime reliquie del dramma sacro in Piemonte*, in *Un giardino di folklore. Tradizioni, leggende e canti popolari della Provincia di Cuneo*, a cura di A. Borra, Centro Studi Storico-etnografici Museo Storico-Etnografico "A. Doro", Rocca de' Baldi 2001, pp. 247-258.

Milano 2001b: E. Milano, *Le feste della primavera. Note di folklore*, in *Un giardino di folklore. Tradizioni, leggende e canti popolari della Provincia di Cuneo*, a cura di A. Borra, Centro Studi Storico-etnografici Museo Storico-Etnografico "A. Doro", Rocca de' Baldi 2001, pp. 299-305.

Paret 2001: J. Paret, *Resultats de l'aplicació d'una nova modalitat d'estructura metàl·lica per al muntatge de retaules*, Barcelona, Rescat, Butlletí del Servei de Restauració de Béns Mobles, 2001, n. 10.

Parma 2001: *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra a cura di E. Parma (Mantova, 17 marzo-10 giugno 2001), Milano 2001.

Rovira 2001: P. Rovira, *Monument de Setmana Santa de l'església parroquial de Santa Maria de Segueró*, Barcelona, Rescat, Butlletí del Servei de Restauració de Béns Mobles, 2001, n° 9.

2002

Marcantonio Franceschini: i cartoni ritrovati, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 27 luglio-25 agosto 2002) a cura di G. Testa Grauso, Cinisello Balsamo 2002. **Bonzano 2002:** U. Bonzano, *L'Osteria della Meliana e Blue-Jeans al Boschetto*, Genova 2002.

Collu 2002: R. Collu, *Pio VII al Santuario di Savona nel 1815, in Il prigioniero itinerante. Da Venezia a Savona: Pio VII nel bicentenario dell'elezione (1800-2000)*, atti del convegno (Savona 2-4 marzo 2000), a cura di F. Molteni, Savona 2002, pp. 431-471.

D'Afflitto 2002: C. D'Afflitto, *Lorenzo Lippi*, Firenze, 2002.

Donati 2002: P. Donati, *Pittura in Provincia della Spezia*, Sarzana 2002.

Giazzi 2002: C. Giazzi, *La Nota istorica di Agostino Bianchi, parroco della Cattedrale di Savona*, in *Il prigioniero itinerante. Da Venezia a Savona: Pio VII nel bicentenario dell'elezione (1800-2000)*, atti del convegno (Savona 2-4 marzo 2000), a cura di F. Molteni, Savona 2002, pp. 473-485.

Paret 2002: J. Paret, "Resultats de l'aplicació d'una nova

modalitat d'estructura metàl·lica per al muntatge de retaules (II): Estructura modular d'alumini anoditzat per al muntatge del Retaule de Santa Maria Magdalena del Monestir de Santes Creus". Barcelona, Rescat, Butlletí del Servei de Restauració de Béns Mobles, n. 11, 2002. **Pera, Rovira 2002:** I. Pera, P. Rovira, *Novenari d'ànimes de l'església parroquial de Santa Maria de Segueró*, Barcelona,Rescat, Butlletí del Servei de Restauració de Béns Mobles, 2002, n. 11.

Scanu 2002: M.A. Scanu, *Emilio Scherer*, Nuoro 2002.

Spada 2002: A.F. Spada, *Le chiese di Bosa*, Sestu 2002.

Stagno 2002: L. Stagno, *Sovrani spagnoli a Genova: apparati trionfali e "hospitaggi" alla corte dei Doria*, in *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, J.L. Colomer, C. Di Fabio, Genova-Cinisello Balsamo 2002, pp. 73-87.

Tozzi 2002: S. Tozzi, *Incisioni barocche di feste e avvenimenti*, Roma 2002.

Van Gennep 2002: A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, Torino 2002.

2003

Acordon 2003: A. Acordon, *Due novità del patrimonio artistico chiavarese: una tavola di Luca Cambiaso e una tela del "ritrovato" Gio Stefano Rossi*, in *Il Museo Diocesano di Chiavari. La comunicazione della fede attraverso l'arte*, a cura di G. Algeri, Genova 2003, pp. 11-16.

Alvarez Gonzales 2003: M. Alvarez Gonzales, *Il cantiere dell'effimero nel Piemonte del tardo Cinquecento: apparati per il viaggio nuziale di Carlo Emanuele I di Savoia e Catalina Micaela (15856)*, in "Schifanoia. Notizie dell'Istituto di studi rinascimentali di Ferrara", 24/25 (2003), pp. 267-273.

Boggero 2003: F. Boggero, *Oratorio di San Pietro al Parasio*, in *Mete d'autore in provincia di Imperia*, a cura di M.T. Verda Scajola, Genova 2003, pp. 212-213.

Brugo 2003: C. Brugo, *Il Venerdì Santo di Romagnano*, Romagnano Sesia 2003.

Cardini 2003: F. Cardini, *Il libro delle feste. Risacralizzazione del tempo*, Ventimiglia 2003.

Cataldi Gallo 2003: M. Cataldi Gallo, scheda in *GenovaanversaevicerversaA*, catalogo della mostra a cura di M. Cataldi Gallo e A. Figus (Mode Museum, Anversa), Gand 2003, p. 90.

Damiano 2003: S. Damiano, *La Valle Vermenagna, in Cantieri e documenti del Barocco. Cuneo e le sue valli*, a cura di G. Romano, G. Spione, catalogo della mostra (Cuneo, 4 maggio-22 giugno 2003), Savigliano 2003.

Fagiolo 2003: M. Fagiolo, *La scena della gloria: il trionfo del barocco nella teatralità dei Gesuiti*, in *Ignazio e l'arte dei Gesuiti*, a cura di G. Sale S.I., Milano 2003, pp. 209-222.

Goria 2003: C. Goria, *L'immagine della "città ducale" tra*

tarda maniera e naturalismo moderno, in *Cantieri e documenti del Barocco. Cuneo e le sue valli* a cura di G. Romano, G. Spione, catalogo della mostra (Cuneo, 4 maggio-22 giugno 2003), Savigliano 2003, pp. 36-38.

Libri di Fabbriceria del Sacro Monte 2003: *Libri di Fabbriceria del Sacro Monte di San Francesco d'Orta* a cura di P.G. Longo, F. Mattioli Carcano, Ente Parco, 2003.

Ripart 2003: L. Ripart, *Ultimes itinérances. Les sépultures des princes de la Maison de Savoie entre Moyen-Age et Renaissance*, actes du colloque *L'itinérance des seigneurs (XIV-XVIème siècles)*, Lausanne 2003.

Sangla 2003: M.H. Sangla, *Aux origines de la conscience patrimoniale en Roussillon, le déplacement du mobilier religieux pendant la Révolution française, 1789-1793*, mémoire de Dea, sous la direction de Monsieur le Professeur Bruno Tollon, Université de Toulouse le Mirail 2003.

Sartori 2003: S. Sartori, *Il Settecento a Cuneo: interventi decorativi nelle chiese*, in *Cantieri e documenti del Barocco. Cuneo e le sue valli*, a cura di G. Romano, G. Spione, catalogo della mostra (Cuneo, 4 maggio-22 giugno 2003), Savigliano 2003, pp. 71-100.

Weigert 2003: L. Weigert, "Velum Templi: painted cloths of the Passion and the making of Lenten ritual in Reims", in "Studies in Iconography", 24, 2003, pp. 199-229.

Winde, Zänker 2003: J. Winde, J. Zänker, *Sacri Monti. L'architettura dei Sacri Monti in Piemonte e Lombardia*, Regione Piemonte, Ponzano Monferrato 2003.

2004

A case study: characterisation of blue panels of the XVI century with micro-analytical techniques, in "Journal of Cultural Heritage", 5, 2004, pp. 319-321.

Aliverti 2004: M.I. Aliverti, *Visits to Genoa: the printed sources*, in *Europa triumphans: court and civic festivals in early modern Europe*, a cura di J.R. Mulryne, H. Watanabe-O'Kelly, M. Shewring, London 2004, pp. 222-235.

Benassai 2004: P. Benassai, *Palazzo degli Alberti*, Prato 2004.

Bitossi 2004: C. Bitossi, *A republic in search of legitimization*, in *Europa triumphans: court and civic festivals in early modern Europe*, a cura di J.R. Mulryne, H. Watanabe-O'Kelly, M. Shewring, London 2004, pp. 236-241.

Boccardo 2004: P. Boccardo, *Gio. Vincenzo Imperiale, in L'età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 20 marzo-11 luglio 2004) a cura di P. Boccardo, Milano 2004, pp. 279-285.

Butler 2004: S. Butler, *Alpi e Santuari* (1881), a cura di P.F. Gasparetto, Casale Monferrato 2004.

Caresio 2004: F. Caresio, *Sacri Monti del Piemonte. Patrimonio mondiale dell'umanità*, Torino 2004.

Cervini 2004: F. Cervini, *Teoria della morte e senso della vita negli affreschi di Tommaso e Matteo Biasacci*, in *Montegrazie. Un Santuario del Ponente ligure*, a cura di F. Boggero, Torino 2004, pp. 84-106.

Collu 2004: R. Collu, *L'opera grafica*, in *Giovanni Agostino Ratti, pittore, incisore ceramista* a cura di G. Buscaglia, Albenga 2004.

Fontana 2004: P. Fontana, *Patriziato e santità. La principessa Violante Lomellini Doria (1632-1708)*, Roma, 2004.

Il Sacro Monte Varallo 2003: *Il Sacro Monte di Varallo "Patrimonio dell'Umanità"* (Unesco- Parigi 4 Luglio 2003), Sacro Monte di Varallo, Varallo Sesia, 2004.

La Sacra Selva, 2004: *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra a cura di F. Boggero e P. Donati (Genova, Museo di Sant'Agostino, 17 dicembre 2004-13 marzo 2005), Milano 2004.

Magnani 2004: L. Magnani, *Temporary architecture and public decorazion: the development of images*, in *Europa triumphans: court and civic festivals in early modern Europe*, a cura di J.R. Mulryne, H. Watanabe-O'Kelly, M. Shewring, London 2004, pp. 250-260.

Poleggi 2004: *L'invenzione dei rolli. Genova città di palazzi*, catalogo della mostra a cura di E. Poleggi (Genova, Palazzo Tursi, 29 maggio-5 settembre 2004), Milano 2004.

Rituale Romanum 2004: *Rituale Romanum*, (1614), a cura di Manlio Sodi, J. J. Flores Arcas, Città del Vaticano, 2004.

Sanguineti 2004: D. Sanguineti, *Domenico Piola e i pittori della sua "casa"*, Soncino 2004.

Sista 2004a: A. Sista, *Il Cartelame*, in *Ceriana. Un borgo di mille anni*, Imperia 2004.

Sista 2004b: A. Sista, *La decorazione dei palazzi urbani del secolo XVIII nell'estremo ponente ligure e il ruolo dei Carrega*, atti del convegno *Atlante tematico del Barocco nell'Italia settentrionale. Le residenze della nobiltà e dei ceti emergenti: il sistema dei palazzi e delle ville*, (Milano 12-12 dicembre 2003), in "Arte Lombarda", n. 142, 3, Milano 2004, pp. 27-34.

Stagno 2004a: L. Stagno, *L'"hospitaggio" a Genova di Massimiliano re di Boemia e di altri Asburgo della linea imperiale*, in *Genova e l'Europa Continentale. Opere, artisti, committenti, collezionisti* a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Genova-Cinisello Balsamo 2004, pp. 116-133.

Stagno 2004b: L. Stagno, *Emblemi di potere. Apparati trionfali e "complimenti" in Genova per la Regina d'Ungheria (1630) ed altri sovrani*, in *Il linguaggio dell'immagine, l'immagine del linguaggio (testo, scrittura, e immagine dal punto di vista linguistico)*, Salerno 2004, pp. 26-53.

Vila 2004: P. Vila, "Catriques" o "pica-soles" de Setmana

Santa, "L'Avenç. Revista d'Història i Cultura", 293, juliol-agost 2004, pp. 61-63.

2005

Bacci 2005: M. Bacci, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Bari 2005.

Creixell 2005: R.M. Creixell, *Arca del monument del Dijous Sant*, in *Pedralbes. Els tresors del Monestir*, Ajuntament de Barcelona 2005, p. 172.

253° Venerdì Santo 2005: *253° Venerdì Santo. Rappresentazione popolare della Passione di Cristo – Romagnano Sesia 24-25-26 marzo 2005*, Inserto redazionale ai settimanali diocesani n. 11 del 19 marzo 2005, Comitato Venerdì Santo, Romagnano Sesia 2005.

Garriga 2005: J. Garriga, *Ecce Homo*, in *Pedralbes. Els tresors de Monestir*, Ajuntament de Barcelona 2005, pp. 158-159.

Gentile 2005: G. Gentile, *Sculture per le processioni e gli apparati rituali*, in *Sculture nel Piemonte del Settecento "Di differente e ben intesa bizzarria"*, a cura di G. Dardanello, Torino 2005.

Harris 2005: J. Harris, *The Monochrome Passion Cycle of San Nicolò del Boschetto in Genoa: Contexts, Contents and Contemplation*, MA Dissertation Courtauld Institute of Art, London 2005.

Quericioli 2005: M. Quericioli, *I Sacri Monti*, Roma 2005.

Ries 2005: J. Ries, *Tempo storico e tempo mitico secondo Mircea Eliade*, in *Interrompere il quotidiano. La costruzione del tempo nell'esperienza religiosa*, a cura di N. Spineto, Milano 2005, pp. 203-212.

Sebregondi 2005: L. Sebregondi, *San Jacopo in Campo Corbolini a Firenze: percorsi storici dai templari all'ordine di Malta all'era moderna*, Firenze 2005.

Spione 2005: G. Spione, *Teatri di Santi nelle chiese*, in *Sculture nel Piemonte del Settecento "Di differente e ben intesa bizzarria"*, a cura di G. Dardanello, Torino 2005.

Stagno 2005: L. Stagno, *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria*, Genova 2005.

Sullivan 2005: L.E. Sullivan, *La disintegrazione dei mondi primordiali*, in *Interrompere il quotidiano. La costruzione del tempo nell'esperienza religiosa*, Milano 2005, pp. 45-46.

Tripps 2005: J. Tripps, *Scene di teatro sacro nelle miniature fiamminghe del Quattrocento. Riflessioni sull'opera dei fratelli Limbourg e dei loro contemporanei*, in *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*, atti del convegno *Attorno ai gruppi lignei della Deposizione* (Milano, 15-16 maggio 2003), a cura di F. Flores D'Arcais, Milano 2005, pp. 111-124.

Twede 2005: D. Twede, *The Origins of Paper Based Packaging*, in 12th Conference on Historical Analysis and Research in Marketing (CHARM), in "The Future of Mar-

keting's Past", vol. 12, Proceedings Editor Leighann C. Neilson, University of Guelph 2005.

2006

Bellosi 2006: L. Bellosi, *Crocifisso sagomato*, in *Lorenzo Monaco: Dalla tradizione gottesca al Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di D. Parenti, A. Tartuferi (Firenze, Galleria dell'Accademia 9 Maggio-24 settembre), scheda n. 45, Firenze 2006, pp. 239-240

Bollati 2006: M. Bollati, *Crocifisso dipinto sagomato*, in *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione gottesca al Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di D. Parenti, A. Tartuferi (Firenze, Galleria dell'Accademia 9 Maggio-24 settembre 2006), Firenze 2006, pp. 308-309.

Carta 2006: M. Carta, *Corfarias di Orosei. Dalle pratiche devozionali ai riti solenni della Settimana Santa*, Nuoro 2006.

Doppler 2006: S. Doppler, *Les décors de la Semaine sainte en Roussillon (19e-20e siècles)*, Mémoire de Master 2, Université de Grenoble, 2006, non publié.

Freuler 2006: G. Freuler, *Crocifisso sagomato*, in *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione gottesca al Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di D. Parenti, A. Tartuferi (Firenze, Galleria dell'Accademia 9 Maggio-24 settembre 2006), Firenze 2006, pp. 118-119.

Nigaglioni 2006: M.E. Nigaglioni, *Le sepolcru de l'église paroissiale de San Damiano* (Castagniccia, Corse, France), in *Monuments et décors de la Semaine sainte en Méditerranée*, actes des Premières Rencontres Méditerranéennes sur les décors de la Semaine sainte (Perpignan, 23, 24, 25 novembre 2006) Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail 2009, pp. 177-180.

Olcese Spingardi 2006: C. Olcese Spingardi, *I Magliane. Mecenateismo e collezionismo nella storia di una famiglia del secondo Ottocento tra Genova e Napoli*, in *Ottocento in salotto. Cultura, vita privata e affari tra Genova e Napoli*, catalogo della mostra a cura di C. Olcese Spingardi (Genova-Nervi, Galleria d'Arte Moderna, 4 marzo-4 giugno 2006), Firenze 2006, pp. 23-39.

Parenti 2006: D. Parenti, *Croce dipinta sagomata*, in *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione gottesca al Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di D. Parenti, A. Tartuferi (Firenze, Galleria dell'Accademia 9 Maggio-24 settembre 2006), Firenze 2006, pp. 175-176.

Plesh 2006: V. Plesh, *Painters and Priests*, University of Notre Dame 2006.

Simari 2006: M.M. Simari, *Alluvionati e non alluvionati. Depositi di opere d'arte vecchi e nuovi. Il nuovo deposito della palazzina Poggi*, in *A quarant'anni dall'alluvione. Restauri 2002-2006*, Firenze 2006, pp. 107-113.

Sista 2006a: A. Sista, *Il patrimonio artistico: storie di devozione*, in *Il Santuario di Santa Croce al Monte Calvario e la Confraternita della SS. Trinità per il riscatto*

degli schiavi, a cura di A. Sista, Imperia-Chiusanico 2006, pp. 118-119.

Sista 2006b: A. Sista, *I cartelami di Sanremo e dintorni*, in *Monuments et décors del al semaine sainte en méditerranée. Arts, rituels, liturgies*, a cura di M. Albert-Lorca, C. Aribaud, J. Lugand, J.B. Mathon, in *Monuments et décors de la Semaine sainte en Méditerranée*, actes des Premières Rencontres Méditerranéennes sur les décors de la Semaine sainte (Perpignan, 23, 24, 25 novembre 2006) Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail 2009, pp. 169-172.

Staderini 2006: A. Staderini, *Croce dipinta sagomata*, in *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione gottesca al Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di D. Parenti, A. Tartuferi (Firenze, Galleria dell'Accademia 9 maggio-24 settembre 2006), Firenze 2006, pp. 175-176.

Viridis 2006: F. Viridis, *Artisti ed artigiani in Sardegna in età Spagnola*, Serramanna 2006.

2007

Balasch, Mata 2007: E. Balasch, S. Mata, *Lluís Bonifàs i Jaume Fontanet al monestir de Vallbona de les Monjes. L'urna del monument de Dijous Sant*, in *L'època del Barroc i els Bonifàs*, actes de les Jornades d'Història de l'Art a Catalunya (Valls, 1-3 juny 2006), Universitat de Barcelona-Universitat Autònoma de Barcelona-Universitat de Girona, Barcelona 2007, pp. 157-163.

Benassai 2007: P. Benassai, in *Pietro Tacca: Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, catalogo della mostra a cura di F. Falletti (Carrara 5 maggio-19 agosto 2007), Firenze 2007, pp. 184-185.

Boggero 2007: F. Boggero, *La Liguria dei 'cartelami'*, in *Le Capitali della Festa*, a cura di M. Fagiolo, vol. II, *Italia Settentrionale*, Roma 2007, pp. 180-183.

Bozano 2007: U. Bozano, *Il principe di Molfetta Gio Filippino Spinola Sepolto nell'Abbazia di S. Nicolò del Boschetto*, Genova 2007.

Branca 2007: M. Branca, *Il "Crocifisso" di Pietro Tacca e i "Dolenti" di Francesco Curradi dal monastero di Santa Maria Maddalena de' Pazzi di Careggi: considerazioni in margine al restauro*, in *Pietro Tacca: Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, catalogo della mostra a cura di F. Falletti (Carrara 5 maggio-19 agosto 2007), Firenze 2007, pp. 201-202.

Carraretto 2007: M. Carraretto, *Les pratiques autour des monuments: quelques résultats de l'enquête orale*, in *Monuments et décors de la Semaine sainte en Méditerranée*, actes des Premières Rencontres Méditerranéennes sur les décors de la Semaine sainte (Perpignan, 23, 24, 25 novembre 2006) Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail 2009, pp. 305-312.

Eliade 2007: M. Eliade, *Immagini e Simboli*, Milano 2007.

Fagiolo 2007: M. Fagiolo, *Le Capitali della Festa. Atlante*

tematico del Barocco, a cura di M. Fagiolo, Roma 2007.

Gabrielli 2007: E. Gabrielli, *Cosimo Rosselli*, Torino 2007.

Gavazza 2007: E. Gavazza, *Una festa da ballo per mare a Genova nel 1716*, in *Le capitali della festa. Atlante tematico del Barocco*, vol. II, *Italia settentrionale*, a cura di M. Fagiolo, Roma 2007, pp. 163-165.

La mort du prince 2007: *La mort du prince et la mise au tombeau*, actes des colloques organisés par le Centre de recherche du château de Versailles (Cracovie, 14-16 octobre 2007).

Le Capitali 2007: M. Fagiolo, *Le Capitali della Festa. Atlante tematico del Barocco*, a cura di M. Fagiolo, Roma 2007.

Leonardi, Magnani, Manzitti, Priarone, Stagno 2007: A. Leonardi, L. Magnani, A. Manzitti, M. Priarone, L. Stagno, *La città di Luca Cambiaso*, Genova 2007.

Magnani 2007: L. Magnani, *Apparati festivi e immagine della città*, in *Le Capitali della Festa. Atlante tematico del Barocco*, a cura di M. Fagiolo, vol. II, *Italia settentrionale*, Roma 2007, pp. 116-139.

Montigiani 2007: V. Montigiani, *La "grande applicazione al naturale" nei "Crocifissi" di Pietro Tacca*, in *Pietro Tacca: Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, catalogo della mostra a cura di F. Falletti (Carrara 5 maggio-19 agosto 2007), Firenze 2007, pp. 86, 89-90, 182-183.

Ostorero 2007: N. Ostorero, *Apparati funebri alla Corte dei Savoia nel Seicento*, in *Le Capitali della Festa. Atlante tematico del Barocco*, vol. II, a cura di M. Fagiolo, Roma 2007, pp. 103-106.

Pacini 2007: P. Pacini, *La creazione e la diffusione delle immagini di Maria Maddalena de' Pazzi*, in *Maria Maddalena de' Pazzi: santa dell'amore non amato*, a cura di P. Pacini, Firenze 2007, pp. 40-41.

Priarone 2007a: M. Priarone, Scheda 15, in *Le Capitali della Festa. Atlante tematico del Barocco*, a cura di M. Fagiolo, vol. II, *Italia settentrionale*, Roma 2007, p. 148.

Priarone 2007b: M. Priarone, *La festa alle Scuole Pie di Genova per la canonizzazione di Giuseppe Calasanzio nel 1768*, in *Le Capitali della Festa. Atlante tematico del Barocco*, a cura di M. Fagiolo, vol. II, *Italia settentrionale*, Roma 2007, pp. 166-171.

Sista 2007a: A. Sista, *Il cartelame dell'oratorio della Madonna dei Sette Dolori di Sanremo (IM)*, in *Le Capitali della Festa. Atlante tematico del Barocco*, a cura di M. Fagiolo, vol. II, *Italia settentrionale*, Roma 2007, pp. 184-186.

Sista 2007b: A. Sista, *Ancora sulla Bottega dei Carrega a Porto Maurizio e dintorni nel XVIII secolo*, in "Ligures", 5 (2007), pp. 125-138.

Stagno 2007: L. Stagno, *Feste barocche e "segni di al-*

legrezza”: le nozze Doria-Pamphilj nel 1671 nel Palazzo del Principe a Genova, in *Le Capitali della Festa. Atlante tematico del Barocco*, a cura di M. Fagiolo, vol. II, *Italia settentrionale*, Roma 2007, pp. 149-162.

Vervat 2007: M. Vervat, *Il “Crocifisso” di Pietro Tacca e i “Dolenti” di Francesco Curradi dal monastero di Santa Maria Maddalena de’ Pazzi di Careggi: il restauro; aspetti tecnici*, in *Pietro Tacca: Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, catalogo della mostra a cura di F. Falletti (Carrara 5 maggio-19 agosto 2007), Firenze 2007, pp. 204-205.

Weppelmann 2007: S. Weppelmann, *Lorenzo di Niccolò e la bottega del “Maestro del 1416”*, in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica intorno a Lorenzo Monaco*, Livorno 2007, pp. 106-121.

2008

Architectures éphémères 2008: *Architectures éphémères et monumentalité*m, actes des colloques organisés par le Centre de recherche du château de Versailles, (Madrid, 27-29 novembre 2008).

Bartoletti 2008: M. Bartoletti, *La famiglia Carlone e Alas-sio, in La collegiata di Sant’Ambrogio in Allassio. Cinque secoli di storia e arte*, a cura di M. Bartoletti, F. Boggero, Milano 2008, pp. 90-99.

Bisceglia 2008: A. Bisceglia, *Opere d’Arte dal Territorio. Restauri 2005-2007*, Firenze 2008.

Cataldi Gallo 2008: M. Cataldi Gallo, *Il corredo tessile, in La collegiata di Sant’Ambrogio in Allassio. Cinque secoli di storia e arte*, a cura di M. Bartoletti, F. Boggero, Milano 2008.

Cataldi Gallo 2008: M. Cataldi Gallo, *Passione in blu. I teli con storie della passione del XVI secolo a Genova*, Genova 2008.

Carta 2008: M. Carta, *Dai baroni Guiso alla Galte di Grazia Deledda. Tessere di vita sociale, politica e religiosa della Civitas Gatellina*, Nuoro 2008.

Fontana 2008: P. Fontana, *Memoria e santità. Agiografia e storia nell’ordine delle annunziate celesti tra Genova e l’Europa in antico regime*, Roma 2008.

Francois 2008: M.C. Francois, *I Granduchi medicei, la Corte e la Compagnia del SS. Sacramento di Santa Felicità*, in “Bollettino Amici di Palazzo Pitti”, 2008, pp. 32-44.

Fusconi 2008: G. Fusconi, *Appunti sulle vicende edilizie della chiesa, in La collegiata di Sant’Ambrogio in Allassio. Cinque secoli di storia e arte*, a cura di M. Bartoletti, F. Boggero, Milano 2008, pp. 24-31.

Giacobbe 2008: A. Giacobbe, *Appunti sulla pittura ad Allassio tra XVII e XVIII secolo: edifici sacri minori, artisti, opere*, in *La collegiata di Sant’Ambrogio in Alas-sio. Cinque secoli di storia e arte*, a cura di M. Bartoletti, F. Boggero, Milano 2008, pp. 150-157.

GV 19, 25-42: CEI, *La Sacra Bibbia, Nuovo Testamento, Vangelo secondo Giovanni*, Roma 2008, 19, vv. 25-42

Mercader 2008: S. Mercader, *Descubiertas las esculturas del antiguo Monumento de Setmana Santa de la catedral de Barcelona (1735)*, in “Imagen y Apariencia”, actes en xarxa del Congrès Internacional celebrat a la Facultat de Lletres de la Universitat de Múrcia 2008.

Rituale Romanum... (1614), a cura di M. Sodi, J.J. Flores Arcas, Città del Vaticano 2004.

Scano 2008: M.G. Scano, *Storia dell’Arte Moderna in Sardegna*, Cagliari 2008.

2009

Albert-Lorca 2009: M. Albert-Lorca, *Entre reposoir eucharistique et sépulcre*, actes du colloque, *Monuments et décors de la Semaine sainte en Méditerranée: arts, rituels, liturgies*, sous la direction de M. Albert-Lorca, C. Aribaud, J. Lugand, J.B. Mathon, Toulouse 2009, pp. 255-262.

Araldi di Balme, Varallo 2009: C. Araldi di Balme, F. Varallo, *Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Seicento*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 7 aprile 2009-5 luglio 2009), Milano 2009.

Aribaud 2009: C. Aribaud, *Le monument, objet introuvable: enquête lexical et liturgique*, actes du colloque, *Monuments et décors de la Semaine sainte en Méditerranée: arts, rituels, liturgies*, sous la direction de M. Albert-Lorca, C. Aribaud, J. Lugand, J.B. Mathon, Toulouse 2009, pp. 263-304.

Badoglio 2009: S. Badoglio, *Cengio Alto. La Parrocchia-le: la visita e non solo*, Cengio 2009.

Bartoletti 2009: M. Bartoletti, *Considerazioni sull’attività di Giovanni Cambiaso in Luca Cambiaso. Ricerche e restauri*, atti del convegno (Moneglia 11-12 maggio 2007), Moneglia 2009, pp. 219-242.

Bertolino, Bertolotto, Zanone Poma 2009: *Culto divino e culto del bello – Gli arredi restaurati di Santa Croce di Rivoli*, a cura di C. Bertolino, C. Bertolotto, E. Zanone Poma Rivoli 2009.

Boggero, Righetti 2009: F. Boggero, V. Righetti, *Cartelami di Liguria*, in *Monuments et décors de la Semaine sainte en Méditerranée*, actes des Premières Rencontres Méditerranéennes sur les décors de la Semaine sainte (Perpignan, 23, 24, 25 novembre 2006) Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail 2009, pp. 173-176.

Brunet 2009: S. Brunet, *‘Le Corps ou le Sang’. Monuments de la Semaine sante, dévotion eucharistique et Réforme catholique dans les Pyrénées centrales sous l’Ancien Régime*, in *Monuments et décors de la Semaine sainte en Méditerranée*, actes des Premières Rencontres Méditerranéennes sur les décors de la Semaine sainte (Perpignan, 23, 24, 25 novembre 2006) Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail 2009, pp. 19-31.

Carraretto 2009: M. Carraretto, *Les pratiques autour du monument. Quelques résultats de l’enquête orale*, in *Monuments et décors de la Semaine sainte en Méditerranée*, actes des Premières Rencontres Méditerranéennes sur les décors de la Semaine sainte (Perpignan, 23, 24, 25 novembre 2006) Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail 2009, pp. 305-313.

Cataldi Gallo 2009: M. Cataldi Gallo, *Passione in blu. I teli con storie della Passione del XVI secolo a Genova*, Genova, 2009, con bibliografia precedente

Culto divino 2009: *Culto divino e culto del bello – Gli arredi restaurati di Santa Croce di Rivoli*, a cura di C. Bertolino, C. Bertolotto, E. Zanone Poma, Rivoli 2009.

Doppler 2009: S. Doppler, *Les décors de la Semaine sainte aux XIXe et XXe siècles dans le département des Pyrénées-Orientales: les sources manuscrites*, in *Monuments et décors de la Semaine sainte en Méditerranée*, actes des Premières Rencontres Méditerranéennes sur les décors de la Semaine sainte (Perpignan, 23, 24, 25 novembre 2006) Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail 2009, pp. 223-238.

Duhem 2009: S. Duhem, *Architectures triomphales et mise en scène des arma christi*, in *Monuments et décors de la Semaine sainte en Méditerranée*, actes des Premières Rencontres Méditerranéennes sur les décors de la Semaine sainte (Perpignan, 23, 24, 25 novembre 2006) Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail 2009, pp. 203-216.

Eliade 2009: M. Eliade, *Il sacro e il profano*, Torino 2009.

Feretti 2009: G. Feretti, *Mariages princiers dans la Maison de Savoie*, in *Claude-François Ménestrier, les jésuites et le monde des images*, acte du colloque (Grenoble, octobre 2005), Grenoble 2009, pp. 263-288.

Giocanti 2009: H. Giocanti, *La restauration des monuments d’Epira-de-Confient et Finestret*, in *Monuments et décors de la Semaine sainte en Méditerranée*, actes des Premières Rencontres Méditerranéennes sur les décors de la Semaine sainte (Perpignan, 23, 24, 25 novembre 2006) Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail 2009, pp. 181-192.

Isnart 2009: C. Isnart, *Pratiques rituelles de la Semaine sainte et dynamiques contemporaines. Le reposoir de l’archiconfrérie des pénitents noirs de Tende (Alpes-Maritimes)*, in *Monuments et décors de la Semaine sainte en Méditerranée*, actes des Premières Rencontres Méditerranéennes sur les décors de la Semaine sainte (Perpignan, 23, 24, 25 novembre 2006) Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail 2009, pp. 323-335.

Mathon 2009: B. Mathon, *Sauvegarde et valorisation d’un patrimoine en déshérence*, in *Monuments et décors de la Semaine sainte en Méditerranée*, actes des Premières Rencontres Méditerranéennes sur les décors de la Semaine sainte (Perpignan, 23, 24, 25 novembre 2006) Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail 2009, pp. 19-31.

2006) Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail 2009, pp. 135-139.

Natta 2009: F. Natta, *Spunti per una drammaturgia del rito nel Ponente Ligure*, atti del convegno *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria dall’epoca medievale al Novecento* (Imperia 15 maggio 2008) a cura di F. Natta, Pisa 2009, pp. 11-49.

Nigaglioni 2009: M.E. Nigaglioni, *Le sepolcru de l’église paroissiale de San Damiano (Castagniccia, Corse, France)*, in *Monuments et décors de la Semaine sainte en Méditerranée*, actes des Premières Rencontres Méditerranéennes sur les décors de la Semaine sainte (Perpignan, 23, 24, 25 novembre 2006) Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail 2009, pp. 177-180.

Parès 2009: F. Parès, *Els monuments de Setmana Santa a Catalunya: el convent de Santa Teresa e i la catedral de Vic*, in *Monuments et décors de la Semaine sainte en Méditerranée*, actes des Premières Rencontres Méditerranéennes sur les décors de la Semaine sainte (Perpignan, 23, 24, 25 novembre 2006) Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail 2009, pp. 159-168.

Paret 2009: J. Paret, *Conservació-restauració del Monument de Setmana Santa de l’església parroquial de Santa Maria de Seguerò (Garrotxa)*, in *Monuments et décors de la Semaine sainte en Méditerranée*, actes des Premières Rencontres Méditerranéennes sur les décors de la Semaine sainte (Perpignan, 23, 24, 25 novembre 2006) Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail 2009, pp. 193-196.

Sangla 2009: M.H. Sangla, *Les Monuments des Pyrénées-Orientales dans les sources imprimées du XIXe siècle*, in *Monuments et décors de la Semaine sainte en Méditerranée*, actes des Premières Rencontres Méditerranéennes sur les décors de la Semaine sainte (Perpignan, 23, 24, 25 novembre 2006) Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail 2009, pp. 167-172.

Sista 2009: A. Sista, *I cartelami di Sanremo e dintorni*, in *Monuments et décors de la Semaine sainte en Méditerranée*, actes des Premières Rencontres Méditerranéennes sur les décors de la Semaine sainte (Perpignan, 23, 24, 25 novembre 2006) Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail 2009, pp. 239-252.

Sista 2009: A. Sista, *I cartelami di Sanremo e dintorni*, in *Monuments et décors de la Semaine sainte en Méditerranée*, actes des Premières Rencontres Méditerranéennes sur les décors de la Semaine sainte (Perpignan, 23, 24, 25 novembre 2006) Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail 2009, pp. 167-172.

Solà 2009: X. Solà, *Els monuments de Setmana Santa en les visites pastorals a l’època moderna als bisbats de Girona i Vic*, in *Monuments et décors de la Semaine sainte en Méditerranée*, actes des Premières Rencontres Méditerranéennes sur les décors de la Semaine sainte (Perpignan, 23, 24, 25 novembre 2006) Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail 2009, pp. 217-221.

Van Damme 2009: S. Van Damme, *Le père Ménestrier, la Savoie et la nébuleuse Guichenon*, in *Claude-François Ménestrier, les jésuites et le monde des images*, acte du colloque (Grenoble, octobre 2005) Grenoble 2009.

2010

Apparati Effimeri 2010: *Apparati Effimeri in Val Bormida e Dintorni*, atti del convegno *L’entroterra e il suo patrimonio artistico. Esperienze di valorizzazione e restauro*, (Millesimo, 19 aprile 2009), a cura di G. Balbis, C. Prestipino, A. Sista, Millesimo 2010.

Balbis, Prestipino, Sista 2010: G. Balbis, C. Prestipino, A. Sista, *Comunità Montana Alta Valle Bormida*, Millesimo 2010, pp. 27-56.

Boggero 2010: F. Boggero, *Décors éphémères de la Semaine Sainte en Corse et en Ligurie*, in *Les confréries de Corse. Una société idéale en Méditerranée*, catalogue de l’exposition temporaire au Mesée de la Corse (Ajaccio, 11 juillet-30 décembre 2010), Ajaccio 2010, pp. 276-285.

Branca 2010: M. Branca, *Il ‘Cristo di Compagnia’, la Vergine e san Giovanni: storia e restauro*, in *Presentazione del restauro dei dipinti su tavole sagomate raffiguranti Cristo crocifisso e i Dolenti della Compagnia del SS Sacramento di Santa Felicità*, Firenze 2010.

Carta 2010a: M. Carta, *Antologia storica sulla villa di Orosei dalla metà del Quattrocento alla metà del Novecento*, Nuoro 2010.

Carta 2010b: M. Carta, *Le confraternite di S. Croce e delle Anime di Galtelli*, Nuoro 2010.

Francois 2010: M.C. Francois, *Il Cristo con i Dolenti nella chiesa Granducale di Santa Felicità*, in *Presentazione del restauro dei dipinti su tavole sagomate raffiguranti Cristo crocifisso e i Dolenti della Compagnia del SS Sacramento di Santa Felicità*, Firenze 2010.

Mathon 2010: J.B. Mathon, *La conservation et la restauration des décors éphémères de la Semaine sainte*, in *Les confréries en Corse, une société idéale en Méditerranée*, catalogue d’exposition, CTC, Musée de la Corse, Albiana 2010, pp. 286-299.

Pfeiffer S. J. 2010: H. Pfeiffer S. J., *Andrea Pozzo a Mondovì*, Milano 2010.

Piroci 2010: A. Piroci, *Le collezioni artistiche*, in *Tesori in prestito. Il museo della Verna e le sue raccolte*, a cura di S. Gatta, Firenze, 2010, pp. 13-35.

Santana 2010: G. Santana, *Les ‘matraques de campanar’ en el paisatge sonor de la Setmana Santa a Catalunya*, in “Revista d’Etnologia de Catalunya”, 35, 2010, pp. 172-180.

Sierra 2010: A. Sierra, *Abans e dempús de Trento. Era pintura murau ena Val d’Aran en temps deth Renaixement: Unha, Artes e Salardú*, in *Miscellanèa en aumenatge a Melquíades Calzado de Castro*, Vielha 2010, pp. 311-340.

Sista 2010: A. Sista, *Apparati effimeri in Val Bormida e dintorni*, atti del convegno *L’entroterra e il suo patrimonio artistico. Esperienze di valorizzazione e restauro* (Millesimo, 19 aprile 2009) a cura di G. Balbis, C. Prestipino,

A. Sista, *Comunità Montana Alta Valle Bormida*, Millesimo 2010, pp. 29-56.

Violant I Simorra 2010: R. Violant I Simorra, *La Setmana Santa al Pallars i al Ribagorça*, Biblioteca Folklorica Barcino, vol. VII, Barcelona 1953.

Sista 2010: A. Sista, *I cartelami della Valle Bormida e dintorni*, a cura di G. Balbis, C. Prestipino, A. Sista, atti del convegno *L’entroterra e il suo patrimonio artistico. Esperienze di valorizzazione e restauro* (Millesimo, 19 aprile 2009) a cura di G. Balbis, C. Prestipino, A. Sista, *Comunità Montana Alta Valle Bormida*, Millesimo 2010.

Yeguas 2010: J. Yeguas, *Pintura e escultura aranesa des sègles XVI, XVII e XVIII*, in *Miscellanèa en aumenatge a Melquíades Calzado de Castro*, Institut d’Estudis Aranesi, Vielha 2010, pp. 409-441.

2011

Azon 2011: M. Azón, *Col·leccions d’etnologia: Conservació preventiva*. Col·lecció Museus Documentació Barcelona Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya, Juliol de 2011.

Bisceglia 2011: A. Bisceglia, *Restauri in Mugello. I Dolenti di Luigi Ademollo nella Pieve di Sant’Agata*, in *Sant’Agata: una santa, una pieve, una comunità del Mugello*, a cura di L. Brunori Cianti, Firenze 2011, pp. 55-57.

Brunori Cianti 2011: L. Brunori Cianti, *La Cappella del Crocifisso nella Pieve di Sant’Agata*, in *Sant’Agata: una santa, una pieve, una comunità del Mugello*, a cura di L. Brunori Cianti, Firenze 2011, pp. 49-53.

Encenas 2011: C.A. Encenas, *Mariage Princier. Honoré III et Marie-Catherine de Brignole-Sale*, in “Annales Monégasques”, n. 35, 2011, pp. 37-68.

Genevese 2011: V.E. Genevese, *Statue vestite e snodate. Un percorso*, Pisa 2011.

La Scuola Edile, 2011: *La Scuola Edile di Imperia. Immagini e documenti di ieri e di oggi, le prospettive di domani nel 50° anniversario*, Imperia 2011.

Leopardi 2011: A. Leonardi, *Della vita privata dei genovesi tra ‘600 e ‘700. Lo spazio domestico nella Repubblica di Genova e la sua proiezione europea*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Verona, anno accademico 2010-2011, tutor Prof. B. Aikema.

Magnani 2011: L. Magnani, *Andrea Pozzo a Genova e in Liguria. Contatti, relazioni, esperienze artistiche intorno alla sede genovese della Compagnia*, in *Andrea Pozzo*, atti del convegno internazionale (Valsolda 17-19 settembre 2009), a cura di A. Spiriti, Varese 2011, pp. 130-134.

Magnani 2011: L. Magnani, *Committenza e collezionismo della famiglia Grillo a Genova*, in *Clelia Grillo Borromeo Arese. Un salotto letterario settecentesco tra arte, scienza e politica*, a cura di A. Spiriti, vol II, Firenze 2011, pp. 23-25.

F.F. Mancini, *Sagome in legno e sacre rappresentazioni nell'Umbria del Seicento*, in "Studi Medievali e Moderni", XV, 1-2, 2011.

Mercader 2011: S. Mercader, *L'antic Monument de Setmana Santa de la catedral de Barcelona (1735)*, in "Analecta Sacra Tarraconensia", 84, 2011, pp. 101-208.

Spano 2011: G.M. Spano, *La casa dei disciplinanti di Santo Dalmatio in Lavagnola. L'oratorio e il suo patrimonio artistico*, Savona-Lavagnola 2011.

Stagno 2011: L. Stagno, *Committenze artistiche per il matrimonio di Anna Pamphilj e Giovanni Andrea III Doria Landi (1671)*, in S. Leone, *The Pamphilj and the Arts: Patronage and Consumption in Baroque Rome*. Chestnut Hill, MA, McMullen Museum of Art, Boston College; Chicago 2011, pp. 39-59.

Von Schlosser 2011: J. Von Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, a cura di M. Bussagli, Milano 2011 (ed. or. *Geschichte der Porträtbildneri in Wachs*, Wien 1911).

2012

Barelli 2012: H. Barelli, *Le Capitole ardent à l'immortelle mémoire...*, in *Nice et son comté, 1590-1680*, tome I, Mémoires millénaires, Nice 2012, pp. 361-466.

Cataldi Gallo 2012: M. Cataldi Gallo, *Passione in blu. I teli con storie della Passione del XVI secolo a Genova*, seconda edizione, Genova 2012.

CRBMC 2012: CRBMC, Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya: *catàleg d'activitats 2003-2010*. Barcelona. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya 2012.

Giachino 2012: L. Giachino, *Nice sur le bûcher, l'apparat funèbre de Charles-Emmanuel II à Nice*, in *Nice et son comté, 1590-1680*, tome I, Mémoires millénaires, Nice 2012.

Mercader 2012: S. Mercader, *Apunts sobre l'antic Monument de Setmana Santa de la catedral de Barcelona (1735-c. 1876)*, in "Revista Digital d'Història", 2012, www.historica.cat.

Stagno 2012: L. Stagno, *L'attività di Filippo e Domenico Parodi per i Doria principi di Melfi*, in "Rivista d'Arte", V, vol. II, 2012, pp. 353-386.

In c.d.s.

Mathon 2006: J.B. Mathon, *Inventaire et examen-diagnostic des monuments des Pyrénées-Orientales*, Perpignan, Conseil Général, 2006, 21 vol., non publié.

Actes des colloques organisés par le Centre de recherche du château de Versailles, *La mort du prince et la mise au tombeau*, Cracovie, 14-16 octobre 2007; *Architectures éphémères et monumentalité*, Madrid, 27-29 novembre 2008; *Funérailles princières et opinion publique (XVI-XVIIIème siècle)*» Versailles, 26-28 novembre 2009. A paraître.

Carraretto 2007: M. Carraretto, *Des «monuments» et de la Semaine Sainte dans les Pyrénées-Orientales, ethnographie*, Perpignan, Conseil Général, 2007, non publié.

Cozzo, Raviola 2007: P. Cozzo, B.A. Raviola, *Le dernier voyage. Stratégies dynastiques et cérémonies funèbres entre la famille des Gonzague et des Savoie (XVI-XVIIème siècles)*, in *La mort du prince et la mise au tombeau*, actes du colloque organisés par le Centre de recherche du château de Versailles (Cracovie, 14-16 octobre 2007). A paraître.

Funérailles princières 2009: *Funérailles princières et opinion publique (XVI-XVIIIème siècle)* in actes des colloques organisés par le Centre de recherche du château de Versailles, (Versailles, 26-28 novembre 2009).

Referenze fotografiche

ORENGO: 1: Maria Giovanna Merello, Laboratorio Regionale di Restauro, Regione Liguria.

FAGIOLO: 1 Marcello Fagiolo.

INTRODUZIONE: 1 Maria Giovanna Merello, Laboratorio Regionale di Restauro, Regione Liguria.

CERVINI: 1-3: Fulvio Cervini.

TRANCHINA: 1 Alfonso Sista; 2 Daria Vinco (Soprintendenza BSAE Liguria); 3 foto d'epoca.

FONTANA: 1-2 Paolo Fontana.

GALLO: 1-8: Daria Vinco (Soprintendenza BSAE Liguria).

MARTINI: 1-4 foto Daria Vinco (Soprintendenza BSAE Liguria), ricostruzione virtuale Guido Rosato (Soprintendenza BSAE Liguria); 5-9 Daria Vinco (Soprintendenza BSAE Liguria).

MAGNANI: 1-5, 7 Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso; 6, 8 Lauro Magnani.

STAGNO: 1 Berlin, Staatliche Museum, Kunstbibliothek; 2 London, Courtauld Institute of Art; 3 Genova, Autorità Portuale; 4 Laura Stagno.

BOGGERO (Materiali e tecniche): 1 Franco Boggero; 2 Sabrina Baglietto; 3 Maria Giovanna Merello, Laboratorio Regionale di Restauro, Regione Liguria; 4-5 Franco Boggero; 6 Angela Acordon; 7 Renato Boi, Finale Ligure (ricostruzione virtuale Daria Vinco, Soprintendenza BSAE Liguria); 8 Mairie de San-Damiano / Fondazione ENAIP Lombardia; 8 Confréries de Brando (ricostruzione virtuale Daria Vinco, Soprintendenza BSAE Liguria); 9-11 Claudia Maritano; 12 Daria Vinco (Soprintendenza BSAE Liguria). BARTOLETTI: 1 Massimo Bartoletti; 2 Rosalina Collu / Bacchetta; 3 Valentina Cirabisi; 4 Alfonso Sista; 5 Alfonso Sista (ricostruzione virtuale Daria Vinco, Soprintendenza BSAE Liguria); 6 Federica Molinari.

SISTA (Val Bormida); 1 Simone Badoglio; 2 Alfonso Sista; 3-5 Claudia Maritano; 6 Maria Giovanna Merello, Laboratorio Regionale di Restauro, Regione Liguria.

BOGGERO (Albenga-Imperia): 1 Fondazione ENAIP Lombardia; 2 Franco Boggero; 3 Alessandro Fellegara; 4 Alfonso Sista (ricostruzione virtuale Daria Vinco, Soprintendenza BSAE Liguria); 5 Gianni Languasco; 6 Alessandro Fellegara; 7 Sabrina Baglietto; 8 Cesare Pagliero; 9-10 Daria Vinco, Soprintendenza BSAE Liguria; 11 Soprintendenza BSAE Liguria; 12 Franco Boggero.

MASI: 1-7 Chiara Masi; 8 Soprintendenza BSAE Liguria. SISTA (Imperia): 1 Sista; 2 Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso.

SISTA (Ventimiglia): 1 Sista; 2-6 Riccardo Bonifacio.

DI MARCO: 1 Riccardo Bonifacio; 2 foto d'epoca; 3 Elisabetta Piccioni; 4-6 Roberta di Marco.

ACORDON: 1-8 Angela Acordon.

LEGAT: 1-10 Alessia Legat.

SISTA (Cuneo): Ufficio Beni Culturali-Diocesi di Cuneo, fotografo Lorenzo Mascherpa.

LISCIA: 1-5 Dora Liscia; 6 Lia Brunori.

CASULA: 1-8 Alma Casula.

NIGAGLIONI: 1-4, 6 Michel-Edouard Nigaglioni; 5 Archivio fotografico famiglia Filippi.

SISTA (Nizza): 1, 3, 5, 7, 10 Karine Valensi, photographe aux Archives départementales des Alpes-Maritimes; 6 Michel Graniou, photographe, Archives départementales des Alpes-Maritimes; 2, 11 Maria Teresa Donetti.

BOTTARO: 1-5 Alain Bottaro.

SANGLÀ: 1-3 CG 66 / CCRP / Dinh Thi Tien - Image Maker ©.

PARES: 1 Pérez Rosas; 2-5 Fina Parès; Galdric Santana; 7 Arxiu Comercial del Baix Camp; 8 Arxiu del Temple de la Sagrada Família.

BOGGERO (Restauri): 1-4, 7-8 Soprintendenza BSAE Liguria; 5, 9, 11-12 Riccardo Bonifacio; 6 Giovanna Scicolone, Fondazione ENAIP Lombardia (ricostruzione virtuale Daria Vinco, Soprintendenza BSAE Liguria); 10 Riccardo Bonifacio (rielaborazione Daria Vinco, Soprintendenza BSAE Liguria); 13-14, 19 Franco Boggero; 15-16 Claudia Maritano; 17 Renato Boi (rielaborazione Daria Vinco, Soprintendenza BSAE Liguria); 18 Federica Molinari; 20 Cesare Pagliero.

MATHON: 1-9 CG 66 / CCRP / Dinh Thi Tien - Image Maker ©.

PARET PEY: 1 Paret Pey; 2 Carles Aymeric, CRBMC.

BADIA: 1-2 Elisabetta Badia.

VASSALLO, VALBUSA: 1 Giuseppe Firpo; 2-4 Ugo Valbusa e Stefano Vassallo.

PRESENTAZIONI	5
ITINERARI PER LA VALORIZZAZIONE DEI CARTELAMI: COSTRUZIONE DI UNA RETE DI OFFERTA TURISTICO CULTURALE INTEGRATA <i>Maria Teresa Orengo</i>	8
LA CULTURA DEI CARTELAMI NELL'EUROPA DELLE FESTE: TRA ARTE, EFFIMERO E SCENOGRAFIA <i>Marcello Fagiolo</i>	10
INTRODUZIONE <i>Franco Boggero, Alfonso Sista</i>	14
PERSONE ARTIFICIALI E IMMAGINI VIVE. LE RADICI MEDIEVALI DEI CARTELAMI <i>Fulvio Cervini</i>	16
I CARTELAMI: LO SPAZIO DEL SACRO RIPROPOSTO <i>Marina Tranchina</i>	20
LA DEVOZIONE E L'OBBROBRIO. RITI E CONFLITTI ATTORNO ALLA SETTIMANA SANTA NELLA GENOVA BAROCCA <i>Paolo Fontana</i>	30
I TELI DI GENOVA CON STORIE DELLA PASSIONE <i>Marzia Cataldi Gallo</i>	36
I TELI DELLA PASSIONE: UNA PROPOSTA PER LA LORO OSTENSIONE AL BOSCHETTO <i>Paola Martini</i>	44
LA FORZA DELL'EFFIMERO: APPARATI E RAPPRESENTAZIONI DELLA DEVOZIONE E DEL TRIONFO RELIGIOSO <i>Lauro Magnani</i>	50
LA FORZA DELL'EFFIMERO: APPARATI E RAPPRESENTAZIONI DEL POTERE A GENOVA <i>Laura Stagno</i>	62
I CARTELAMI LIGURI: MATERIALI E TECNICHE <i>Franco Boggero</i>	70
“PIÙ MAGNIFICA, CHE SI PUÒ”. UNA TRACCIA PER LA CONSUETUDINE DEGLI APPARATI FESTIVI A SAVONA <i>Massimo Bartoletti</i>	80
APPARATI EFFIMERI DI CARTONE E DI LEGNO IN VAL BORMIDA E DINTORNI <i>Alfonso Sista</i>	88
I CARTELAMI DELLA DIOCESI DI ALBENGA-IMPERIA <i>Franco Boggero</i>	94
IL SEPOLCRO “DEI BIANCHI” DI CASTELNUOVO MAGRA: UN “CASO” NELL'ESTREMO LEVANTE LIGURE, E MOLTE TRACCE DOCUMENTARIE <i>Chiara Masi</i>	104
“PITTURE SUI CARTELAMI DA ILLUMINARSI ALLA NOTTE”: APPARATI EFFIMERI A IMPERIA E DINTORNI <i>Alfonso Sista</i>	110
I CARTELAMI DELLA DIOCESI DI VENTIMIGLIA <i>Alfonso Sista</i>	116
GLI EFFIMERI DELLA CHIESA DEI SANTI PIETRO E PAOLO A CERIANA <i>Roberta di Marco</i>	122

CARTELAMI NELLA RIVIERA DI LEVANTE: IL CASO DI SAN GEROLAMO DELLA CERVARA, DI SANTA MARGHERITA LIGURE E DEI PITTORI ROSSI <i>Angela Acordon</i>	128
DECORI E APPARATI PIEMONTESI <i>Alessia Legat</i>	134
DI ALCUNI APPARATI EFFIMERI IN TERRA CUNEESE <i>Alfonso Sista</i>	142
APPARATI EFFIMERI PER LE CHIESE TOSCANE IN ETÀ MODERNA <i>Dora Liscia Bemporad</i>	146
GLI APPARATI EFFIMERI E LE PARALITURGIE DELLA SETTIMANA SANTA IN SARDEGNA <i>Alma Casula</i>	154
QUATRE SIÈCLES DE REPOSOIRS DE LA SEMAINE SAINTE EN CORSE: SEPOLCRI ET CARTELAMI (XVII-XIX SIÈCLES) <i>Michel-Edouard Nigaglioni</i>	162
CARTELAMI, ARCHI TRIONFALI, CATAFALCHI E APPARATI PER CANONIZZAZIONI A NIZZA E NEL SUO CONTADO TRA XVI E XIX SECOLO: PRIMI SPUNTI DI RICERCA <i>Alfonso Sista</i>	170
IL CAMPIDOGLIO ARDENTE : UN APPARAT DE COUR EN PAYS NICOIS <i>Alain Bottaro</i>	182
LES MONUMENTS DU ROUSSILLON : UN ÉTAT DE LA QUESTION IMPOSSIBLE ? <i>Marie-Hélène Sangla</i>	190
MONUMENTS I ALTRES ELEMENTS DEL RITUAL DE SETMANA SANTA A CATALUNYA <i>Fina Parès</i>	196
RESTAURI DI CARTELAMI LIGURI <i>Franco Boggero</i>	206
LA CONSERVATION-RESTAURATION DES MONUMENTS DU JEUDI SAINT EN ROUSSILLON : UN ÉTAT DE LA QUESTION <i>Jean-Bernard Mathon</i>	220
REVISIÓ CRÍTICA DE LA CONSERVACIÓ-RESTAURACIÓ DEL “MONUMENT” DE SETMANA SANTA DE L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE SANTA MARIA DE SEGUERÓ (GARROTXA) <i>Josep Paret Pey</i>	226
CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DELLA FABBRICAZIONE DEL CARTONE NEI SECOLI <i>Elisabetta Badia</i>	230
CARTELAMI DELLA LIGURIA. ANALISI DEI SUPPORTI <i>Stefano Vassallo– Ugo Valbusa</i>	236
REPERTORIO DI APPARATI EFFIMERI	242
BIBLIOGRAFIA	258

Finito di stampare nel mese di ottobre 2012
da Grafiche G7 Sas, Savignone (Ge)
per Sagep Editori Srl, Genova