

FULVIO CERVINI

ARTE E COMMITTENZE PRIVATE A TAGGIA
NEL SEICENTO E NEL SETTECENTO

Prima di entrare nel vivo dell'argomento bisognerà premettere che gli studi sui rapporti fra i ceti dirigenti e le espressioni artistico-architettoniche coeve nella Liguria di età moderna, se per Genova hanno senz'altro raggiunto un livello di approfondimento più che soddisfacente — non fosse altro che per la mera imponenza quantitativa del fenomeno e della documentazione⁽¹⁾ — restano tuttora abbastanza disertati per quanto concerne più specificamente la «provincia», a parte forse i centri maggiori, che del resto non sempre hanno beneficiato di indagini condotte con sistematicità⁽²⁾. Una «provincia» in realtà percorsa, e non soltanto sulla costa, da fremiti di una vitalità che può estrinsecarsi in scelte artistiche e culturali non di rado distanti, se non addirittura alternative, rispetto a quanto si viene elaborando nella capitale della Repubblica.

Occuparsi in questa sede di una cittadina relativamente «minore» dell'immediato entroterra nell'estremo Ponente potrebbe dunque venire giustificato da almeno due ordini diversi di considerazioni. In primo luogo, come vedremo tra poco, c'è da soppesare la pregnanza qualitativa di molti episodi monumentali ed artistici legati alle fortune delle casate più in vista dell'epoca ed arricchiti da una rete piuttosto diramata di contatti e rapporti intrattenuti da alcuni committenti anche al di fuori del contesto strettamente locale; d'altro canto, proprio per la varietà e la complessità delle situazioni riscontrate, il cui complesso contempla in effetti parecchie varianti possibili, quello di Taggia potrebbe avere l'ambizione di configurarsi come un «caso-campione» efficacemente rappresentativo, se non dell'intera regione, almeno delle zone più occidentali del dominio genovese, pur riconoscendo le peculiarità proprie della congiuntura sociale, economica, e culturale del centro che abbiamo preso in esame: e ciò tanto dal punto di vista degli sviluppi della cultura figurativa in sede locale, almeno tra Seicento e Settecento, quanto per ciò che riguarda il ruolo ed il significato della committenza privata in una provincia non sempre «provinciale».

La seconda metà del Cinquecento è certo un periodo di relativa stasi costruttiva sul fronte delle fabbriche private e religiose anche in ragione del notevole sforzo dispiegato dalla comunità per far fronte alle incursioni barbaresche e per dotarsi quindi di un'articolata cinta muraria rinforzata da torri circolari e culminante in una ridotta che insiste sui ruderi di fortificazioni medievali, nel punto più alto della città⁽³⁾. Agli albori del diciassettesimo secolo questa sorta di paralisi comincia, sia pure lentamente, a modificarsi con alcuni timidi tentativi di espansione al di fuori della cortina cinquecentesca e con l'apertura di qualche cantiere di proporzioni ragguardevoli. Certo, sono ancora le strutture difensive, non meno delle opere di arginatura del torrente, a godere di un'attenzione scrupolosa anche grazie all'apporto di qualificati specialisti: nel 1621, ad esempio, è l'ingegnere Sebastiano Ponzello ad occuparsi di alcune perizie tanto sulle mura quanto sul sistema idrico⁽⁴⁾. Ma la costruzione del convento dei Cappuccini tra il 1610 ed il 1614 viene a rappresentare del resto il primo sostanzioso intervento — in linea con la temperie controriformistica — destinato ad incidere in senso «moderno» su un sistema urbanistico di impronta ancora bassomedievale. Già nelle vicende legate alla fondazione emerge con risalto il ruolo assunto da alcune famiglie che fino al termine del Settecento, ed ancora in piena Restaurazione, manterranno una posizione di preminenza nella vita politica e culturale cittadina. Tra i primi deputati alla sovrintendenza della fabbrica, in collaborazione con i religiosi dell'Ordine, figurano un Asdente, un Curlo e un Vivaldi, mentre a leggere retrospettivamente la seconda deputazione di fabbricieri eletta nel 1610 pare di assistere ad una ragionata spartizione di poteri fra le casate che più incisivamente condizioneranno le scelte artistiche e architettoniche in città: Giovanni Tommaso Lercari, Domenico Asdente, Giovanni Lombardi e Giovanni Battista Pastorelli⁽⁵⁾. Proprio Giovanni Lombardi — un ricco uomo d'affari stabilitosi a Roma secondo una tradizione da allora abbastanza diffusa tra i membri di questa famiglia con non trascurabili conseguenze anche per le aperture più propriamente culturali — fonda, già nel 1611, la prima cappella gentilizia nella nuova chiesa cappuccina⁽⁶⁾, anticipando le iniziative dei Vivaldi, che costruiscono la Cappella di San Francesco di Paola nel 1673⁽⁷⁾, e dei Curlo, che fondano nel 1696 la Cappella di Sant'Antonio da Padova⁽⁸⁾. Già fin dall'ultimo scorcio del Quattrocento, in ogni caso, quando vengono costruite e dotate le cappelle nella grande chiesa domenicana all'estremità opposta dell'abitato, la spartizione degli altari tra i notabili più autorevoli e benestanti (i Curlo, i Reghezza, gli Asdente, gli

Ardizzone) equivale di fatto ad un riconoscimento del prestigio acquisito e ad una divisione del potere economico e politico⁽⁹⁾.

Sta di fatto che, anche a prescindere dalla povertà voluta dell'insediamento cappuccino, la città stenta per molti decenni ad assumere un vero volto coerentemente «barocco». A Taggia le iniziative di maggior respiro progettuale si concentrano in realtà in un lasso di tempo comprendente l'ultimo quarto del Seicento ed il primo quarantennio del Settecento: è allora che vengono edificati o restaurati i più sontuosi palazzi, è allora che si procede ad intense campagne di rinnovamento dell'arredo sacro, è allora che sembrano acquistare vera rilevanza le quadrerie e le collezioni di oggetti preziosi; ed è ancora in questo periodo che sembra effettivamente possibile seguire l'attività capillare di un tessuto connettivo di *capi d'opera* e *fabri murarii* prevalentemente locali, mentre le testimonianze archivistiche in tal senso non aprono molti spiragli per tutta la prima metà del XVII secolo: nel Ponente è il Settecento il secolo del Barocco. Naturalmente le ragioni di quello che può sembrare un ritardo, specie se si presume che la modernizzazione degli edifici religiosi debba essere stata una conseguenza immediata dei dettami tridentini e post-tridentini, possono essere molteplici, a cominciare dall'accresciuta stabilità economica nella zona tra i due secoli, a fronte di un primo Seicento, a quanto sembra, ancora paralizzato dagli spettri di guerre e carestie. Varrà comunque la pena rilevare che il tradizionale volto «barocco» della maggior parte dei centri, maggiori o minori, della Liguria occidentale è essenzialmente un volto settecentesco e *rocaille*⁽¹⁰⁾; e che un dato come questo offre un singolare riscontro parallelo a ciò che alcune indagini recenti hanno appurato per quanto concerne la storia socio-religiosa del periodo in aree limitrofe, come lo stesso Piemonte⁽¹¹⁾: sembra possibile, in altre parole, e anche sulla base delle stesse testimonianze monumentali, rivedere seriamente la tradizionale periodizzazione della Controriforma spostandone considerevolmente in avanti il baricentro.

Un fenomeno assolutamente tipico del periodo, e significativo per cogliere le forme della devozione laicale, è rappresentato del resto dall'erezione a spese private di numerose chiese e cappelle *extra moenia*, secondo dislocazioni e modalità mai gratuite, ma da vagliare di volta in volta. In genere connotate da un'architettura estremamente sobria e poco disposta a concessioni ornamentali, queste piccole costruzioni danno peraltro un'idea della pratica costruttiva corrente e delle esigenze normali della committenza in un periodo segnato da un'attività edilizia piuttosto sostenuta. Abbastanza precoce, e rappresentativa della tipologia, è ad esempio

la chiesa di San Benedetto Revelli, fatta costruire nel 1646 dal medico tabiese Stefano Rossi, professore all'Università di Pavia e poeta dialettale⁽¹²⁾: frutto di un gesto di «divozione», non diversamente da quanto accade nel 1680 per la fondazione, da parte di Dionisio Novaro, di una cappella oggi scomparsa dedicata alla Maddalena in regione Batterexe vicino a San Domenico⁽¹³⁾, o nel 1698, quando Giovanni Vincenzo Boeri ottiene licenza dal vescovo Giorgio Spinola per erigere una chiesa, pure non più esistente, nella terra di Merella⁽¹⁴⁾. E la prima preoccupazione dei fondatori è del resto quella di dotare adeguatamente il nuovo luogo di culto, come si incarica di fare Francesco Roggero nel 1758⁽¹⁵⁾ per la cappella campestre nel proprio appezzamento del Canello.

È d'altra parte chiaro che il possesso di una chiesa, se costituisce senz'altro una sorta di ipoteca per la salvezza dell'anima e un gesto di apparentemente disinteressata beneficenza, può rappresentare anche una discreta fonte di reddito. Su un piano più sofisticato, la fioritura dei luoghi di culto suburbani sembra inoltre configurarsi come un motivo di convergenza di parecchie istanze nate dalla costola del movimento controriformista: il desiderio di venire incontro alle esigenze della pietà religiosa laica, la volontà di moltiplicare i punti di riferimento culturali ortodossi — e quindi di normalizzare il territorio in senso cattolico — la necessità di provvedere ai bisogni devoti della popolazione rurale⁽¹⁶⁾. Il fenomeno è abbastanza generalizzato nel Ponente e non può neppure considerarsi limitato ai dintorni del centro dove il committente vive. Nel Settecento gli Asdente di Taggia possiedono a Molledo inferiore nell'entroterra di Porto Maurizio (oltre a terre, case, magazzini e molini), ben tre chiese, due dedicate all'Immacolata Concezione e una a Sant'Andrea⁽¹⁷⁾: quasi certamente lo stesso Sant'Andrea fondato nel 1666 dal rettore di Molledo, un edificio importante per la diffusione in loco della tipologia a pianta centrale⁽¹⁸⁾. Queste presenze diramate e non eccezionali delle famiglie tabiesi fuori dalla valle Argentina confermano del resto le grandi potenzialità insite nell'accumulo di beni immobili: ricordiamo ancora che alla fine del Seicento la cospicua eredità di Piero Antonio Ardizzone comprende case e terreni non solo nelle valli del Prino e di Prelà, ma anche in valle Impero, a Lucinasco e Bestagno⁽¹⁹⁾, e che gli stessi Asdente vengono investiti nel 1703 della contea di Luceram nel nizzardo⁽²⁰⁾.

Il grande rinnovamento edilizio sembra prendere simbolicamente avvio dalla riedificazione della chiesa parrocchiale dei Santi Giacomo e Filippo — sul sito del preesistente edificio che doveva presentarsi

in forme tre-quattrocentesche⁽²¹⁾ — a partire dal 1675⁽²²⁾: la consacrazione avviene nel 1689, a lavori probabilmente non ancora ultimati. Il committente e principale sostenitore finanziario di un'impresa ambiziosa come questa è un ecclesiastico tabiese, quel Girolamo Gastaldi, cardinale di Santa Pudenziana e di Sant'Anastasia, committente delle chiese romane di Santa Maria di Montesanto e Santa Maria dei Miracoli in piazza del Popolo, che morendo nel 1685 non riuscirà a vedere l'opera compiuta⁽²³⁾. La parrocchiale di Taggia è un'architettura ancora abbastanza tradizionalista tanto nell'apparato ornamentale quanto nell'organizzazione dello spazio risolta piuttosto staticamente — una lunga navata con sette cappelle per parte ed un coro molto profondo — sulla cui paternità non si è ancora fatta piena luce. Sappiamo tuttavia che fin dal 1675 e ancora al principio del secolo seguente, quando si dichiara responsabile della fabbrica, risulta presente sul cantiere Girolamo Arlotti, un capomastro di Riva Ligure particolarmente attivo in zona tra i due secoli, i cui interventi delimitabili sono del resto improntati ad una dignitosa asciuttezza che non concede molto alle modulazioni lineari ed alle animazioni spaziali⁽²⁴⁾. Mentre nella parrocchiale l'Arlotti si limitò probabilmente a realizzare un progetto elaborato da un architetto di fiducia del Cardinale, forse da riconoscere nel romano Giuseppe Arcucci⁽²⁵⁾, nell'oratorio della Santissima Trinità della Confraternita dei Rossi, intorno al 1690, il capo d'opera rivese assume forse responsabilità più esplicitamente direttive, specie nella risoluzione della severa facciata timpanata, che vede il concorso di botteghe locali anche per le finiture a stucco⁽²⁶⁾. Proprio nel rinnovamento architettonico dell'oratorio un decisivo impulso viene dal priore di quegli anni, non a caso un Lombardi, Desiderio Antonio, che nello stesso torno di tempo ricorre alle medesime maestranze per numerosi lavori nel proprio palazzo e in costruzioni minori, rurali o di servizio⁽²⁷⁾.

Parallelamente viene intrapresa con una deliberazione del parlamento del 1693, la grande campagna per la ricostruzione della chiesa parrocchiale di San Maurizio nella vicina Riva, fino alla fine del '700, è bene ricordarlo, il principale scalo marittimo di Taggia. I lavori si protraggono abbastanza a rilento, visto che ancora nel 1717 si cercano fondi per rendere l'edificio officiabile⁽²⁸⁾, e che il delicato apparato di stucchi sulla facciata viene probabilmente compiuto per ultimo, a prescindere dalla decorazione delle singole cappelle (in genere tardiva nella formulazione attuale); ma fino al 1709 almeno è ancora l'Arlotti ad incaricarsi della direzione dei lavori, conferendo alla chiesa del borgo marinaro un impianto

planimetrico e spaziale chiaramente derivato da quello dei Santi Giacomo e Filippo di Taggia⁽²⁹⁾.

Sono forse le famiglie e le *parentelle* più influenti ed economicamente attrezzate, tuttavia, a caratterizzare la crescita urbana col peso di interventi sostanziosi e qualificanti. Il meccanismo è in principio piuttosto lento, e subisce un'accelerazione solo nell'ultimo quarto del secolo; e d'altro canto risultano dapprima ancora attive maestranze presumibilmente ereditarie delle tradizioni litotomiche bassomedievali, come il *Bernardus de Jacobis quondam Antoni Magister Antelami de Lavinia*, che troviamo impegnato a fabbricare due *crotte* nel 1611⁽³⁰⁾. Si tratta in primo luogo di ridefinire e rinnovare le vecchie abitazioni medievali, come quelle poste fin dal Tre-Quattrocento a fiancheggiare la porticata via Soleri — tradizionalmente nota come Pantano — fino allo scadere del secolo scorso principale arteria della viabilità, dei commerci e della rappresentatività cittadina. Si concentrano in particolare lungo questo rettilineo le abitazioni delle famiglie di origine locale, che tra Sei e Settecento vengono ristrutturate tenendo conto della base porticata bassomedievale e, in una certa misura, delle volumetrie originarie. Nel testamento del 1723 Giovanni Battista Asdente ricorda come abbia «ridotta la casa, che prima era composta di due antiche, ad una sola con fabbricarla alla moderna»⁽³¹⁾ in un lasso di tempo che ricade forse nel secolo precedente, come sembrano indicare gli elementi ancora leggibili sulla facciata. Che queste architetture, attualmente piuttosto povere di esuberanze ornamentali, dovessero in origine ostentare prospetti ben diversamente congegnati sembra testimoniato dalla facciata di palazzo Pastorelli, l'unica che abbia conservato dei lacerti di una decorazione ad affresco che doveva probabilmente emulare i più aulici modelli di facciate dipinte genovesi⁽³²⁾.

In genere al di fuori del tessuto propriamente medievale, in aree di più recente urbanizzazione, si collocano invece le presenze più significative dei casati di origine genovese, come i Lercari, che in piazza delle Confrarie erigono un singolare palazzo articolato in due blocchi distinti uniti da un sovrappasso, in costruzione nel 1676 e definito «nuovo» vent'anni dopo: il fatto che, appunto nel 1696, a stimare i beni immobili di Nicolò Lercari vengano deputati i *fabri murarii* Nicolò Ferro di Taggia e Domenico Nuvolone di Castellaro lascia presumere che in precedenza essi potessero aver preso parte ai lavori dell'impegnativa fabbrica⁽³³⁾. E di architettura ambiziosa certamente si tratta, non soltanto per i differenti prospetti che guardano su compagini urbanistiche diverse, ma anche per il corredo

decorativo a stucco tardoseicentesco, ancora alla ricerca di una paternità ma accostabile per cultura alle contemporanee realizzazioni dei Marvaldi nelle valli di Oneglia e di Porto Maurizio (gli stucchi superstiti dei saloni interni sono invece settecenteschi, di gusto rococò).

Meno limpida, non tanto in facciata quanto nella decifrazione degli spazi interni, appare la situazione del Palazzo Lombardi, interessato nell'ultimo decennio del Seicento da vari lavori di ristrutturazione ai quali prende parte, fra gli altri, ancora Girolamo Arlotti, parallelamente impegnato nella costruzione di magazzini e muraglie nelle proprietà che la stessa famiglia amministrava a Riva⁽³⁴⁾. Proprio nel piccolo centro marinaro i Lombardi innalzano un'imponente seconda dimora che alla consueta tipologia della facciata principale coniuga questa volta un atrio monumentale e arioso: è in questo palazzo ancora poco documentato, passato nell'Ottocento ai Carrega ed attualmente sede municipale — e del resto sproporzionato rispetto alle dimensioni delle più modeste dimore sei-settecentesche di Riva — che i Lombardi ospitano nel 1714 la regina di Spagna, Elisabetta Farnese, in viaggio da Parma e Madrid⁽³⁵⁾. Alla cappella privata di uno dei due palazzi Lombardi si riferisce con ogni probabilità un progetto per un altare la cui destinazione è suggerita peraltro tanto dalle dimensioni quanto da talune scelte tipologiche, come la cornice ovale prevista per il dipinto: non è improbabile pensare alla cappella nuova del palazzo di Taggia, che viene benedetta nel 1712⁽³⁶⁾. Il disegno, reperito fra le carte superstiti dell'Archivio Lombardi, è firmato Marvaldi. Che si possa effettivamente trattare del capo d'opera e stuccatore Giacomo Filippo Marvaldi, che per tutto il primo quarantennio del Settecento coordina l'attività di quella famiglia di costruttori e decoratori entrata nella storiografia artistica da circa un decennio grazie soprattutto alle ricerche di Nadia Pazzini e Rinangelo Paglieri⁽³⁷⁾, sembra confermato dal crescente favore incontrato dall'artista sulla piazza tabiese anche e soprattutto per quanto concerne importanti commissioni pubbliche.

Proprio per i Lombardi, nel 1718, compie le stime di due case a Riva⁽³⁸⁾; nel 1720, per conto dei Padri del Comune, si incarica di collaudare due archi nuovi del lungo ponte a sedici arcate sul torrente Argentina, in costruzione a partire dal 1675⁽³⁹⁾; ancora negli anni venti porta a compimento la fabbrica del convento femminile domenicano di Santa Caterina, iniziata dopo il 1705 da Giovanni Battista Oreggia di Molini di Prelà, quindi proseguita da Nicolò Ferro e da Giovanni Battista Oreggia del Maro, secondo una

successione di interventi in cui è difficile distinguere il peso dei vari contributi⁽⁴⁰⁾; nel 1733 realizza per incarico del Comune l'imponente altar maggiore in stucco, tuttora esistente, nel «tempio civico» di San Benedetto⁽⁴¹⁾ e quindi affianca, dal 1737 almeno, Angelo Oreglia nella direzione dei lavori per la notevole chiesa a pianta centrale del convento femminile di Santa Teresa, oggi in stato di completo abbandono⁽⁴²⁾. Ancora nel 1742 è a Taggia per uno dei suoi ultimi lavori, la stima di una casa d'abitazione sempre nell'ambito del cantiere di Santa Teresa⁽⁴³⁾.

Giacomo Filippo Marvaldi reca localmente il contributo di un «pensiero urbanistico» capace di aggregare al nucleo medievale della città addizioni di grande e inedito impatto visivo, come nel caso di Santa Caterina; e quindi il peso di una esperienza costruttiva e decorativa collaudata e consumata, in grado di vivacizzare in senso moderatamente barocco un linguaggio corrente che predilige comunque superfici inarticolate e asciutte e volumi larghi e massicci. Una tendenza, quest'ultima, che sembra riconfermata in quella che rimane comunque l'architettura più ambiziosa e solenne nella Taggia sei-settecentesca, e si pone fra le più rappresentative del periodo nell'estremo Ponente: il Palazzo Curlo, per la cui costruzione i fratelli Giovanni e Giovanni Girolamo ottengono la licenza nel 1707 trasferendosi dalla precedente abitazione medievale nel Pantano⁽⁴⁴⁾. È un edificio, a dispetto della rimarchevole qualità di un'impostazione progettuale che doveva comprendere un prospetto e due ali con logge (una soltanto delle quali venne effettivamente realizzata), che permane ancora piuttosto misterioso per quanto concerne le maestranze. Nel 1723 due *fabri murarii* locali, Antonio Filippo Filippi e il meglio documentato Giovanni Battista Fossati, rilasciando una deposizione circa un edificio inglobato nella nuova fabbrica, ci comunicano implicitamente di aver partecipato o di stare partecipando all'edificazione del palazzo⁽⁴⁵⁾, ma sembra più verosimile pensare ad un intervento in qualità di semplici capimastri, realizzatori di un disegno redatto da un architetto partecipe di una cultura che può definirsi in un certo senso «locale», ma che mostra di sapersi distinguere per alcune soluzioni particolarmente pregnanti, come lo sviluppo in altezza della loggia e soprattutto la formula del grande atrio da cui si alzano due rampe di scale, rischiarate da una finestratura generosa nel diffondere la luce da sud a ogni piano. La stessa facciata a paravento, per la sua tensione di superficie appena animata dal cornicione, dall'unico balconcino e dal sontuoso portale, richiama singolarmente, reinterprestandoli però alla luce di problematiche contemporanee, modelli genovesi del secolo

precedente, come Palazzo Durazzo-Pallavicini di via Balbi, costruito da Bartolomeo Bianco nel 1618⁽⁴⁶⁾, per non parlare delle più recenti architetture conventuali progettate da un Pietro Antonio Corradi anche nel Ponente⁽⁴⁷⁾. Il palazzo rimase incompiuto, ma verso la fine del Settecento i Curlo costruirono un'altra residenza in campagna presso la riva sinistra dell'Argentina — con una cappella gentilizia insolitamente munita di un prospetto esterno autonomo — in una regione rimasta ancor oggi sostanzialmente integra dal punto di vista ambientale.

Eppure Giovanni Battista Fossati non doveva certo essere, almeno nella zona, un maestro di secondo piano, se fra l'altro nel 1721 compare a fianco di Angelo Oreglia come responsabile della fabbrica di Santa Teresa, se nel 1733 viene pagato per vari lavori in casa Lombardi e se ancora nel 1742 collabora col Marvaldi nel già ricordato estimo di un'abitazione⁽⁴⁸⁾. Sono capimastri come il Fossati, come il già ricordato Giovanni Battista Oreggia del Maro⁽⁴⁹⁾, come Giovanni Battista Nuvolone — di un'attiva famiglia di *fabrimurarii* di Castellaro — che nel 1711 edifica per Francesco Saverio Lercari la scomparsa chiesa rurale di San Francesco Saverio a Levà⁽⁵⁰⁾; come il sanremese Giovanni Martini, che nel 1710 costruisce due magazzini ad Arma di Taggia⁽⁵¹⁾ e due nuove ali per l'Ospedale⁽⁵²⁾; come Domenico Anfossi, che nel 1722 e nel 1730 si occupa ancora di ampliamenti all'Ospedale⁽⁵³⁾: sono questi nomi misconosciuti, che dicono per ora pochissimo, a rappresentare, impegnati come sono in numerosi cantieri anche minimi per una committenza privata spesso non troppo esigente, la salda base artigiana di un fervore edilizio e urbanistico in cui potevano rispecchiarsi tanto le necessità pratiche delle famiglie più «popolari» quanto le velleità celebrative dei committenti più autorevoli. È significativo, del resto, che i capi d'opera, i muratori, gli scalpellini e i fabbricanti di mattoni di Taggia riescano a dar vita nel 1728 ad una compagnia d'altare posta sotto la protezione dei Santi Quattro Coronati⁽⁵⁴⁾: un'iniziativa che in zona ha un riscontro, per quel che ne sappiamo, soltanto a Sanremo, e che può comunque ribadire il grado di coesione e la vitalità corporativa delle maestranze schiettamente locali.

Il gioco della competizione fra i diversi casati si disputa naturalmente su molti altri terreni, a cominciare da quello dell'aspetto sociale della vita religiosa. Il luogo deputato della rappresentatività sacralizzata è senza dubbio la cappella gentilizia, la cui decorazione necessariamente composita — pala d'altare, marmi, iscrizioni, lastre tombali, stucchi, a volte affreschi — è spesso finalizzata non solo

ad una ostentazione di sfarzo, ma soprattutto ad una celebrazione mirata della famiglia. I sepolcreti, ad esempio, sono generalmente coperti da botole marmoree terragne con una breve epigrafe che circonda lo stemma del casato. Ma per meglio esaltare il rango e le virtù degli illustri defunti, i Curlo introducono sulle pareti laterali della propria cappella in San Domenico un monumento tombale a sarcofago, sormontato dal busto di Gerolamo Curlo, vescovo di Ventimiglia e visitatore apostolico in Corsica, morto nel 1616⁽⁵⁵⁾, e un secondo busto con epigrafe del preposito della parrocchiale Roberto Curlo, così commemorato nel 1671 dagli eredi Giovanni e Gerolamo: una disposizione abbastanza inconsueta nel Ponente, che offre d'altra parte un buon punto di partenza per lo studio di una ritrattistica concepita da una committenza privata per una collocazione pubblica⁽⁵⁶⁾. Il peso di una presenza come questa va d'altronde rapportato al fatto che i Curlo tenevano nel contempo altre due cappelle nelle principali chiese cittadine — quella di San Ludovico in parrocchiale, e quella di Sant'Antonio ai Cappuccini — e che ciò non escludeva una presenza vivace anche in sede oratoriale, come sembra dimostrato dal dono, nel 1680, di due energiche statue marmoree di *San Girolamo* e di *San Rocco* per l'altar maggiore dell'Oratorio dei Bianchi, da parte rispettivamente di Giovanni Girolamo e Giovanni Maria Curlo.

Il peso di committenti privati autorevoli è tutt'altro che irrilevante anche nel rinnovamento delle cappelle maggiori o di compagnie d'altare. Sono i Pasqua, ad esempio, con la mediazione di Prospero Lombardi, che si adoperano nel 1651 per un completo rifacimento degli apparati marmorei della cappella maggiore in San Domenico, contattando a Genova l'officina di Rocco Pellone e Giovanni Battista Ferrandino⁽⁵⁷⁾; e sono un Asdente e un Ardizzone, in qualità di priore e sottopriore della Compagnia del Rosario eretta nella stessa chiesa, ad incaricare nel 1665 Francesco Mazzetti, Giorgio Scala e Carlo Solaro della realizzazione di una macchina d'altare che rimane forse il più eloquente e ambizioso tentativo locale di modernizzare una cappella in senso «barocco» secondo tipologie che peraltro in Genova sono in quegli anni tipiche di posizioni dignitosamente conservatrici⁽⁵⁸⁾.

Il dono di reliquie, arredi sacri ed opere d'arte, più che un'assicurazione sulla salvezza dell'anima, tende d'altronde a divenire uno strumento di visualizzazione e di autogratificazione del potere dei notabili⁽⁵⁹⁾. Alcune famiglie — soprattutto i Curlo, ma anche i Lombardi e i Lercari — controllano capillarmente le confraternite alternando i propri membri nelle cariche più importanti e creando

i presupposti per un afflusso di opere destinate certo al pubblico «consumo», ma pur sempre filtrate attraverso canali tipici della committenza privata. Le donazione di reliquie di santi, spesso contenute entro custodie preziose, è certo un fenomeno già ben vivo nella prima metà del Seicento, ma assume rilevanza particolare e proporzioni più consistenti proprio fra i due secoli, quando si viene a creare una vera e propria via di penetrazione di oggetti d'arte sontuaria necessariamente prodotti altrove: a Genova, certo, ma soprattutto a Roma⁽⁶⁰⁾. In tal senso l'episodio forse più ragguardevole per lo storico dell'arte e dell'oreficeria è rappresentato dal dono alla parrocchiale di Taggia, nel 1676, di un formidabile ostensorio da parte del marchese Giovanni Battista Cassana, tabiese di nascita ma ambasciatore dei Cantoni Elvetici presso la corte di Spagna. Il sensazionale oggetto, di produzione verosimilmente madrilena, montava in oro e argento dorato 1318 pietre preziose, di cui due grandi topazi, 388 diamanti, 429 smeraldi e 499 perle: una profusione di materiali a cui doveva certo corrispondere una fattura squisitamente raffinata che oggi possiamo soltanto congetturare, visto che l'opera scomparve durante le requisizioni della Repubblica Ligure⁽⁶¹⁾. In ogni caso, la presenza di un oggetto come questo, con il corollario di suppellettili liturgiche che pur dopo spoliazioni, vendite e furti le chiese cittadine ancora possiedono, autorizza a porre il problema dell'incidenza che simili oggetti d'importazione, in un'epoca in cui anche la produzione di oreficerie ed argenti liturgici si andava in qualche modo internazionalizzando, potevano avere nel panorama figurativo e culturale ponentino⁽⁶²⁾. C'è sempre un buon margine per gli apporti esterni, se in certi momenti il pur vivo sostrato locale non sembra in grado di soddisfare richieste particolarmente esigenti: è ad esempio sintomatico che già nel 1612 i Cappuccini si rivolgano ad un intagliatore di Savigliano, Vincenzo Germano, per il tabernacolo e la grande cornice dell'ancona con l'*Immacolata Concezione* per l'altar maggiore della nuova chiesa conventuale, segno di una probabile inadeguatezza delle botteghe specializzate ponentine⁽⁶³⁾.

D'altra parte i canali di penetrazione di oggetti artistici e materiali preziosi in genere non avevano necessariamente bisogno del pretesto devozionale, e tanto più se si indirizzavano al fabbisogno privato e domestico: le intense relazioni marittime intrattenute da commercianti di Taggia, attraverso lo scalo di Riva, con Genova e Roma, si fondavano in larga misura sull'esportazione di prodotti selezionati, come la seta filata proprio a Taggia, e sull'importazione, oltre che di opere d'arte vere e proprie, anche di tessuti pregiati,

di vasellame, di gioielli, di argenti⁽⁶⁴⁾. Una delle famiglie più attive in tal senso è quella dei Lombardi, la cui divisione dei componenti e degli affari tra Taggia e Roma attiva del resto una non indifferente vivacità culturale, rivolta anche e soprattutto a quanto si stava allora elaborando, in pittura e in scultura, negli ambienti romani.

Domenico Maria Lombardi, nelle sue vesti di banchiere, committente e mediatore⁽⁶⁵⁾, si incarica di mantenere i contatti con gli acquirenti rimasti in patria — il cugino Desiderio Antonio, ma anche i Lercari, i Littardi di Porto Maurizio — e di spedire tele e sculture destinate a conformare il gusto ponentino ai modelli medi allora in voga nell'Urbe. È vero che per la cappella dei Littardi nella chiesa di Santa Chiara a Porto Maurizio il Lombardi procura nel 1715 una *Santa Caterina da Bologna* di Sebastiano Conca⁽⁶⁶⁾, ma resta il fatto che, a parte alcuni episodi che sembrano denotare una certa attenzione al barocco e al neobarocco, i modelli prediletti si inseriscono piuttosto in una linea moderata, si potrebbe dire di marattismo corrente e spesso irrigidito: in questa chiave può interpretarsi la donazione alla parrocchiale di Taggia, nel 1730 e da parte di Domenico Maria, di due statue marmoree raffiguranti i Santi Giacomo e Filippo, che Bartolomeo Pincellotti scolpì in forme neo-berniniane ma come depurate del vorticoso *pathos* virtuosistico delle fonti⁽⁶⁷⁾; e alla stessa stregua va interpretato il rapporto prolungato con un pittore come Giovanni Odazzi, che nel 1716/17 esegue un ritratto del cardinale tabiese Nicolò Maria Lercari (ora nella sacrestia della parrocchia) e una grande pala d'altare con *San Francesco di Paola, San Felice da Cantalice e San Pasquale Baylon in adorazione del Sacramento* per la cappella Lercari, già Vivaldi, nella chiesa cappuccina di Taggia, più altri ritratti, perduti, di membri delle famiglie Lombardi e Lercari⁽⁶⁸⁾; e che nel 1726 consegna finalmente la pala, commissionata già da alcuni anni, per la cappella di palazzo Lombardi, con *Dio Padre, la Vergine e i Santi Francesco e Domenico*, attualmente irreperibile⁽⁶⁹⁾. Il dipinto era stato commissionato in origine a Pietro Bianchi, un pittore romano che pare fosse rappresentato, a detta del Ratti⁽⁷⁰⁾, anche nella collezione del Cardinal Lercari, successivamente trasferita nel palazzo avito di Taggia dove già gli inventari di fine Seicento testimoniano di una fastosa esuberanza decorativa — dagli arazzi fiamminghi ai busti marmorei all'antica — e di una ricchissima quadreria in cui sono rappresentati tutti i generi tradizionali della pittura sei-settecentesca, dal quadro di devozione da stanza alle bambocciate, dalle prospettive alle marine⁽⁷¹⁾.

Nel 1723 lo stesso Nicolò Maria Lercari, prima della nomina

cardinalizia ma dopo essere divenuto Priore dell'Arciconfraternita del Gonfalone, volle gratificare, secondo la tradizione, anche le confraternite aggregate come quella dei Bianchi di Bussana, cui fece pervenire la superba pala della *Nascita di San Giovanni Battista* di Mattia Preti, reperita probabilmente durante un'operazione di «aggiornamento» degli altari di qualche chiesa romana⁽⁷²⁾. Ma l'arrivo relativamente tardo della tela non aiuta a comprendere se e con quali conseguenze i pregnanti suggerimenti di un'opera come questa siano stati recepiti dal *milieu* cultural-figurativo ponentino in un momento in cui sembrava prevalere un più pronunciato orientamento classicistico.

Delle raccolte di palazzo Lercari, come d'altronde di tutte le collezioni private tabiesi che gli inventari o i testamenti lasciano intuire cospicue pur mancando in genere il riscontro qualitativo o attributivo, poco o nulla rimane sul posto dopo le vendite ottocentesche di quelle che in molti casi non dovevano essere affatto delle mere quadrerie di provincia⁽⁷³⁾.

Prendiamo ad esempio la collezione di Domenico Asdente come viene descritta dall'inventario del 1752. I «quadri grandi», quasi tutti di soggetto sacro, sono undici, tra i quali «Una famiglia che dispensa limosina a poveri», «Un pastore che dorme con vari bovi intorno», «Una veduta di Luceram», «Un armato collo scudo di Medusa» e «Un'ancona vecchia di legno rappresentante vari Santi», molto probabilmente l'opera di un primitivo. Trenta sono i dipinti «di mediocre gradezza», principalmente ritratti, vedute e soggetti di genere bucolico; e addirittura novantasei i «quadri piccioli», in gran parte ritratti di santi, ma con diciotto raffigurazioni di apostoli, otto di fiori, otto di fiori e frutta, quattro di frutta, due paesaggi fluviali, e una misteriosa serie di diciotto che «rappresentano non so che»⁽⁷⁴⁾: se il regesto dice poco o nulla su qualità, gusto e stile, sappiamo per certo che in casa Asdente era possibile attraversare tutti i luoghi comuni della retorica espressiva sei-settecentesca, dall'ascesi devota alla libera contemplazione ricreativa.

Lorenzo Reghezza, un ricco uomo d'affari di Taggia morto nel 1698 a Genova, dove risiedeva da molti anni pur amministrando case, terre e proprietà nella città natale, redige nel 1689 due inventari della propria collezione che, sfuggendo all'asettica monotonia delle registrazioni notarili, contengono anche i nomi degli autori — reali o presunti — di un corposo gruppo di opere che torna quindi assai utile, pur nella difficoltà attuale di identificazione dei singoli pezzi, per orientarsi nei meandri del gusto della committenza e del collezionismo «minore» dell'ultimo Seicento⁽⁷⁵⁾. In primo luogo è

significativa l'alta percentuale di copie dichiarate: dal Cambiaso, da Tiziano, da Guido Reni, da Ribera, da Van Dyck (più tre incisioni derivate da Rembrandt), ma anche da Bernardo Carbone, mentre un *Ritratto di Doge* di Tintoretto sarà stato più verosimilmente un Domenico Tintoretto o un dipinto di scuola; ma conferiscono spessore a questa raccolta piuttosto eclettica, e comunque esplicitamente orientata su Genova, il ritratto dello stesso Reghezza, eseguito da Bernardo Carbone, uno studio di teste di Castellino Castello, un *Incendio di Troia* dato al Barocci, un *Suicidio di Catone* del Grechetto, una testa di *San Pietro* di Bernardo Strozzi, una *Maddalena* del Procaccini (probabilmente Giulio Cesare), un *Colombo in India* di Gio Andrea Carlone, *Tre Santi domenicali* di Gregorio de Ferrari, due prospettive di Viviano Codazzi, diverse sculture in piccolo formato di Filippo Parodi, un rilievo di Giacomo Antonio Ponsonelli.

Proprio la menzione di almeno un'opera del Ponsonelli acquista in tale contesto maggiore risalto dal momento che fra lo scultore carrarese e l'imprenditore ponentino doveva sussistere un effettivo rapporto di amicizia, se è vero, come ha notato Venanzio Belloni⁽⁷⁶⁾, che nel 1682 e nel 1688 Reghezza e la moglie Bianca Maria tengono a battesimo due figli del Ponsonelli, Filippo e Benedetto. La funzione mediatrice presumibilmente svolta dal Reghezza dovrebbe del resto contribuire e spiegare la presenza reiterata e qualitativamente sostanziosa di opere del Ponsonelli a Taggia: già il Ratti attribuiva a Giacomo Antonio due importanti statue marmoree nel convento di San Domenico, la *Madonna col Bambino* sull'altare del Rosario, ed il *San Pio V in preghiera*, ritenute da Belloni anteriori al 1698, l'anno della morte di Reghezza. Recenti riscontri documentari provano invece che la *Madonna* è anteriore almeno al 1709 — e quindi in tal senso potrebbe legittimarsi un intervento del Reghezza presso i massari della Compagnia del Rosario per caldeggiare la commissione a Ponsonelli — mentre il *San Pio V* è fermamente datato al 1720-21. Che nel 1720 Ponsonelli a Taggia ci sia di persona è comprovato dal fatto che i confratelli Rossi lo contattano per la realizzazione di una cassa processionale lignea che sembra non aver avuto seguito dopo i primi accordi, mentre nel 1723 l'oratorio rivale dei Bianchi gli pagherà due *Angeli* ancora collocati sull'altar maggiore⁽⁷⁷⁾.

Il ricorso ad uno scultore della notorietà e della qualità di Ponsonelli per lavori di figura impegnativi è tanto più significativo in quanto la committenza locale, soprattutto a livello di oratori e di compagnie d'altare ma con significative ingerenze da parte delle

singole famiglie, si era finora orientata — ma prevalentemente per la scultura di quadro — verso botteghe sì genovesi, ma di origine, ed in un certo senso di cultura, generalmente lombardo-ticinese: è il caso ad esempio di Daniele Solaro, che riceve nel 1683 la commissione per l'altare del Corpus Domini in parrocchia, o del luganese residente a San Remo Giovanni Andrea Manni (che ora conosciamo meglio grazie alle meticolose indagini di Massimo Bartoletti), impegnato a più riprese sul fronte oratoriale nel primo ventennio del '700, o ancora, oltre la metà del secolo, del genovese Agostino de Ferrari⁽⁷⁸⁾. Il quadro, finora abbastanza unilaterale, andrebbe dunque corretto tenendo conto della presenza e della circolazione in ambito privato di sculture che denotino una più o meno consapevole «scelta barocca» da parte dei committenti: si è detto di Reghezza, ma occorre rammentare, ad esempio, che Giovanni Battista Pastorelli, guarda caso il committente di Daniele Solaro per l'altare del Sacramento, possedeva, nell'ultimo decennio del Seicento, una specchiera con cornice dorata e intagliata su disegno di Filippo Parodi⁽⁷⁹⁾.

Esiste quindi, anche a livello locale, la possibilità di incontri diretti con ambiti creativi spregiudicati e qualificati: alle maestranze disponibili in zona ci si rivolge per i grandi cantieri, e — soprattutto a Settecento inoltrato — per la scultura di quadro destinata agli altari, che pure sembrava nel Seicento ancora appannaggio quasi esclusivo delle botteghe genovesi. Per gli oggetti più ricercati d'arte sontuaria e soprattutto per una produzione pittorica più aggiornata e smaltiziata si guarda verso l'esterno, sia a Roma, vista la particolare situazione di alcune famiglie tabiesi, sia, naturalmente, a Genova. A testimoniare di una certa oculatezza — seppure discontinua nel tempo — nelle scelte di una committenza che non è chiaro se sia di volta in volta privata o conventuale (in questi casi, probabilmente, l'uno e l'altro), restano ad esempio, sul versante genovese, il notevole bozzetto giovanile di Gioacchino Assereto, preparatorio per un'*Incoronazione della Vergine* non identificata, ora nel Museo di San Domenico⁽⁸⁰⁾; oppure l'enigmatico *Miracolo di Soriano* nei depositi dello stesso convento, pala danneggiata — ma con brani di una qualità che indirizzano verso il Fiasella o Giovanni Battista Casone — proveniente da una delle due cappelle possedute dagli Asdente, dove la vide ancora al principio dell'Ottocento il Lotti, che per via dell'ambientazione a lume notturno aveva formulato il nome nientemeno che di Gerrit van Honthorst⁽⁸¹⁾; o ancora la pala di *Santa Rosa da Lima*, *San Vincenzo Ferrer* e *San Ludovico Bertrando* di Gregorio De Ferrari nella cappella domenicana che fu degli

Ardizzone⁽⁸²⁾; o infine la *Vergine con i Santi Antonio da Padova e Fedele da Sigmaringen* che Giuseppe Palmieri consegnò dopo il 1729 per l'altare della Cappella Curlo nella chiesa cappuccina⁽⁸³⁾.

Questa tendenza, beninteso, non è affatto unitaria. Tommaso Calvi è un maggiorenne del posto che nel 1719 si permette il lusso di regalare ai curatori della propria eredità una *Battaglia* di Salvator Rosa⁽⁸⁴⁾; per stimare la sua consistente quadreria, che per esplicita disposizione testamentaria deve venire messa all'asta unitamente ad altri beni mobili dopo la sua morte — e così accadrà nel 1728⁽⁸⁵⁾ — gli esecutori contattano a San Remo, l'anno dopo, Giuseppe Massa⁽⁸⁶⁾, un pittore milanese ancora poco noto alla storiografia artistica, che già il Ratti menzionava nel novero degli artisti portorini in qualche modo vicini, come Francesco Bruno, a Gregorio De Ferrari; e a Porto Maurizio, dove morirà nel 1738, il Massa lascia, a parte alcune opere ricordate dalle fonti ma perdute, alcuni affreschi in Santa Chiara eseguiti in collaborazione con Imperiale Bottino ed una pala con *La Vergine e le Anime Purganti* ora alla Pinacoteca Civica di Imperia⁽⁸⁷⁾. Il fatto che il pittore appaia, sia pure debolmente, legato al Calvi può soprattutto contribuire a far chiaro su un importante e poco noto ciclo pittorico tabiese, costituito da sei grandi tele con i *Cinque misteri gaudiosi* e *La fuga in Egitto*, appese nella navata della parrocchiale sopra le cappelle laterali. I dipinti furono donati alla collegiata da Tommaso Calvi nel 1714⁽⁸⁸⁾: il riscontro dello stile, di una fluidità risolta tutta in superficie che ben si accorda con quello delle poche opere conosciute dell'artista milanese, induce ad un'attribuzione che andrebbe certo verificata con confronti esaurienti (la collocazione e lo stato di conservazione del ciclo ne rendono del resto difficoltoso un esame analitico), ma che potrebbe confermare da un lato l'esistenza di un rapporto privilegiato e continuativo fra artista e committente risolto in sede prettamente locale, e dall'altro restituirebbe al Massa una fisionomia senza dubbio meno sbiadita di quella che la scarsa tradizione biografico-critica ci ha tramandato.

Mi pare che forse valga la pena giungere ad un termine molto provvisorio non con delle conclusioni, ma con delle problematizzazioni, con degli spunti di indagine che converrà applicare pure ad altri centri del Ponente per godere di un minimo di beneficio comparativo. In primo luogo appare indubitabile quanto, a vari livelli, la crescita urbana e l'aggiornamento architettonico e decorativo di chiese, cappelle e palazzi siano stati condizionati — e spesso incisivamente — dalla politica culturale dei clan familiari locali e perfino, in un certo senso, dalla loro stessa struttura

organizzativa (la *parentella*). Che poi la più o meno antica autoctonia della famiglia debba essere inequivocabilmente sinonimo di conservatorismo, a fronte di una maggiore apertura consentita alle famiglie genovesi o comunque di insediamento recente (Lombardi, Lercari) non regge ad una verifica caso per caso: i Reghezza sono un'antica famiglia del luogo, ma la cosa non ha certo impedito a Lorenzo frequentazioni artistiche a livelli anche elevati. Piuttosto appare evidente la distinzione fra il coinvolgimento delle maestranze locali, che nella maggior parte dei casi resta confinato all'architettura e alla decorazione con incursioni di quasi forestieri come Giacomo Filippo Marvaldi, e la richiesta di opere più qualificate all'esterno secondo binari abbastanza ben individuabili, il cui riconoscimento però non deve farci dimenticare quanto sia importante verificare se e in quale misura si sia ad un certo punto instaurato un dialogo tra gli oggetti importati, portavoci di un certo gusto e di una certa cultura, e l'attività quotidiana degli artisti e dei committenti ponentini, questi ultimi a volte capaci di denotare un orizzonte d'attesa sufficientemente largo. A quale ricezione possono essere andate incontro le opere romane spedite nel primo quarto del Settecento? E quale gusto possono aver modellato, al di là di un generico eclettismo, le raccolte delle famiglie patrizie, eterogenee ma in un certo modo anch'esse romanizzanti? E con quali esiti, per lo storico, questi fermenti possono essere contestualizzati ponendoli in relazione anche con altre manifestazioni della vita culturale contemporanea, dalla consistenza delle biblioteche alla qualità dell'insegnamento, dai trattenimenti musicali alla circolazione di libri e idee? Sono domande cui non è certo possibile rispondere esaurientemente adesso, ma che dovremo continuare a porci per restituire una definizione senza dubbio meno sfocata e più sfaccettata alla cultura figurativa e alla questione dei rapporti artisti-committenza anche nei luoghi geograficamente più decentrati della regione, ma a loro volta nodi di altre periferie: e mi si passi, almeno per una volta, questo palleggiamento storiografico fra centro e margini, a dire il vero, oggi, un po' troppo di moda per fornire modelli di spiegazione veramente efficaci.

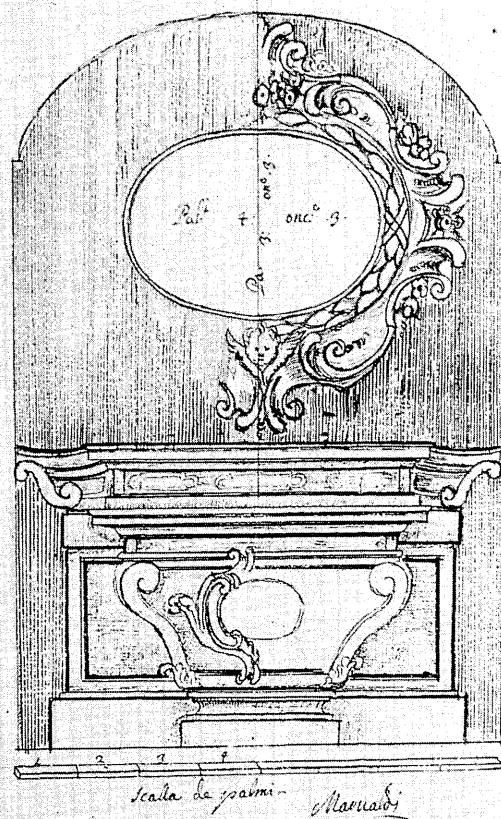


Taggia, Palazzo Pastorelli. Particolare della facciata dipinta.



Taggia, Palazzo Lercari. Prospetto da Nord-Ovest.

Altare del padro Giovanni Brivio in orio bodeu



Taggia, Archivio Lombardi. Giacomo Filippo (?) Marvaldi, progetto per un altare.



Taggia, palazzo Curlo. Facciata da Nord-Ovest.



Taggia, chiesa dei Cappuccini, cappella Lercari. Giovanni Odazzi, I Santi Francesco di Paola, pasquale Baylon e Felice da Cantalice in adorazione del Santissimo Sacramento.



Taggia, convento di San Domenico. Giovanni Battista Casone (?), Miracolo di Soriano, già nella cappella Asdente (foto Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Liguria).



Mi è doveroso rivolgere in questa circostanza i miei ringraziamenti sinceri a tutti coloro che mi sono stati di aiuto nello svolgimento delle ricerche. Sono riconoscente ad Alberto Abidotti, Massimo Bartoletti, Riccardo Bonifacio, Bruna Cartacci, Bruno Cilento, Maria Teresa Donetti, Alessandro Giacobbe, Giampiero Lajolo, Giuseppe Ghu, Padre Onorio Ghu, Don Santino Guglielmi, Aldo Macario, Angiola Maria Martini, Saverio Napolitano, Rinangelo Paglieri, Gianna Vesentini, Marco Zurla, il personale della Sezione Archivio di Stato di San Remo e dell'Archivio di Stato di Imperia.

(1) Mi limito ad una rassegna dei titoli più recenti e significativi sull'argomento: E. POLEGGI, *Strada Nuova. Una lottizzazione del Cinquecento a Genova*, Genova 1972; *Rubens e Genova*, catalogo della mostra (Genova 1977-78), Genova 1977; L. MAGNANI, *Uno «spazio privato» nella cultura genovese tra XVI e XVII secolo*, in «Studi di Storia delle Arti», 2, 1978-79, pp. 113-129; A.F. IVALDI, *Divagazioni sui Durazzo mecenati di «prestigio»*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., XIX, 1979, pp. 313-331; *Genua Picta. Proposte per la scoperta e il recupero delle facciate dipinte*, catalogo della mostra (Genova 1982), Genova 1982; AA.VV., *Facciate dipinte. Conservazione e restauro*, atti del convegno (Genova 1982), Genova 1984; D. PUNCUH, *Collezionismo e commercio di quadri nella Genova sei-settecentesca. Note archivistiche dai registri contabili dei Durazzo*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», XLIV, 1984, 1, pp. 164-218; G. DORIA, *Investimenti della nobiltà genovese nell'edilizia di prestigio (1530-1630)*, in «Studi Storici», 27, 1986, 1, pp. 5-55; L. MAGNANI, *Committenza e arte sacra a Genova dopo il Concilio di Trento: materiali di ricerca*, in «Studi di Storia delle Arti», 5, 1983-85 (ma 1986), pp. 133-184; IDEM, *Il tempio di Venere. Giardino e villa nella cultura genovese*, Genova 1987; AA.VV., *Il palazzo dell'Università di Genova. Il Collegio dei Gesuiti nella strada dei Balbi*, Genova 1987; AA.VV., *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1988, *passim* (in particolare cfr. E. PARMA ARMANI, *Gli ordini religiosi e la committenza laica*, pp. 41-44; P. BOCCARDO, *Scultura antica e «moderna» e collezionismo fra XVI e XVII secolo*, pp. 87-101; F. FRANCHINI GUELF, *Il Settecento. Theatrum Sacrum e magnifico apparato*, pp. 213-239); E. GAVAZZA - F. LAMERA - L. MAGNANI, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova 1990. Qualche spunto in merito anche nei saggi della seconda edizione di AA.VV., *La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1987.

(2) Cfr. ad esempio L. MAGNANI, *Due culture nell'entroterra di Albenga*, in «Indice», 1977, 3, pp. 27-29; AA.VV., *Arte a Savona nel '600*, Atti del III Convegno Storico Savonese, «Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria», n.s., XIII, 1978-79; M. RICCHEBONO - C. VARALDO, *Savona*, Genova 1982; J. COSTA RESTAGNO, *Albenga*, Genova 1985; *La chiesa di San Francesco e i Costaguta. Arte e cultura a Chiavari dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Chiavari 1987), Genova

1987; F. BOGGERO - R. PAGLIERI, *Imperia*, Genova 1988; e ancora, molto meno persuasivo nel metodo, G. DE MORO, *Porto Maurizio fra Aristocrazia e Rivoluzione (1700-1801)*, vol. I, *Porto Maurizio nel Settecento*, Imperia 1978 (il II volume non è mai stato pubblicato).

(3) U. MARTINI, *L'acropoli e le mura di Taggia*, in «Rivista Ingauna e Intemelina», n.s., VI, 1951, pp. 60-63; IDEM, *La difesa di Taggia contro i turchi nel 1564*, *ibidem*, XII, 1957, pp. 62-67; G. GARIBALDI, *Taggia e le sue mura*, in «Annali di ricerche e studi di Geografia», XXIX, 1973, pp. 1-14; sul sistema difensivo medievale e sulle origini della *forma urbis* tabiese, F. CERVINI, *Fortificazioni e struttura urbana a Taggia nel Duecento*, in «Rivista Ingauna e Intemelina», XLV, 1990, 1-4, pp. 90-106. Per un profilo storico e una descrizione dei principali monumenti della città si può ricorrere, ma con una certa cautela, a B. BOERI, *Taggia e la sua Podesteria*, 2 voll., Pinerolo 1986-1988.

(4) Archivio Comunale di Taggia (d'ora in avanti ACT), n. 10, *Liber Deliberationum 1613-1624*, cc. 161-165. Le opere di difesa dalle piene del torrente Argentina erano già state oggetto di deliberazioni del Consiglio nel 1617 e nel 1618, e rimarranno del resto un problema costante nella vita amministrativa del Comune fino ai giorni nostri (*ibidem*, cc. 94v, 109-110).

(5) Convento dei Padri Cappuccini di Taggia, *Cronaca. Fondazione del Convento de RR.PP. Capuccini in Taggia dell'anno 1607* (d'ora in avanti *Cronaca*), cc. 1-11. Un profilo dell'insediamento in P.F. Z. MOLFINO Ofmc., *I Cappuccini genovesi*, II, *I conventi*, Genova 1914, pp. 355-372. Sulla tipologia architettonica dei conventi dell'Ordine nella regione è ora fondamentale G. ROSSINI, *Appunti per una storia dell'architettura cappuccina in Liguria*, in «Quaderni Franzoniani», II, 1989, 2, pp. 25-60.

(6) *Cronaca*, c. 10. Qualche cenno sui Lombardi, con le poche note biografiche su Giovanni, in U. MARTINI, *Portali e blasoni dell'antica nobiltà tabiese*, Bordighera 1958, pp. 48-50.

(7) *Cronaca*, c. 26.

(8) *Cronaca*, c. 28.

(9) N. CALVINI, *La Cronaca del Calvi. Il Convento dei PP. Domenicani e la città di Taggia dal 1460 al 1623*, Taggia 1982: si veda in particolare la descrizione della chiesa conventuale alle pp. 94-111.

(10) Cfr. G. FIESCHI BOSSOLO, *Aspetti dell'architettura settecentesca in Liguria*, in «Palladio», 15, 1965, pp. 129-142; R. PAGLIERI - N. PAZZINI - M. SERRATO, *I Ricca di Lavina e la parrocchiale di S. Antonio Abate*, in «Bollettino Ligustico», XXIV, 1972, pp. 33-48; M. RICCHEBONO, *Architettura religiosa del Seicento a Savona*, in AA.VV., *Arte a Savona*, cit., pp. 63-96; F. BOCCHIERI, *Chiese barocche a matrice ellittica in Valle Arroscia*, in «Storia Architettura», III, 1978, 1-2, pp. 101-124. R. PAGLIERI - N. PAZZINI PAGLIERI, *Architettura religiosa barocca nelle valli di Imperia*, Imperia 1981; R. PAGLIERI, *Chiese del Seicento nella Provincia di Imperia*, in «Riviera dei Fiori», XXVII, 1983, 1-4, pp. 21-37; IDEM, *Considerazioni e ricerche su due chiese settecentesche della Liguria di Ponente*, in AA.VV., *Studi in memoria di Teofilo Ossian De Negri*, Genova 1986, pp. 142-154; F. BOGGERO - R. PAGLIERI, *Imperia*, cit., *passim*; R. PAGLIERI, *Opere di Pietro Antonio Corradi nell'estremo Ponente Ligure*, in «Bollettino Ligustico», n.s., I, 1989, pp. 44-58.

(11) Mi riferisco per esempio a studi come A. TORRE, *Il consumo di devozioni: rituali e potere nelle campagne piemontesi della prima metà del Settecento*, in «Quaderni Storici», XX, 1985, 58, pp. 181-223.

(12) Sul Rossi e sulla sua produzione letteraria, E.G. PARODI - G. ROSSI, *Poesie in dialetto tabbiese del sec. XVII*, in «Giornale Storico e Letterario della Liguria», IV, 1903, 10-12, pp. 329-399.

(13) Sezione Archivio di Stato di San Remo (d'ora in avanti SASSR), Not. Marco Aurelio Dolmetta, sc. 43 f. 328, doc. 168 (6 agosto 1680).

(14) «Per sua divozione desiderarebbe far erigere una Chiesa nella sua terra chiamata la Merella sotto titolo della Croce, della Beatissima Vergine Maria, di S. Gio. Evangelista e di S. Maria Maddalena, la quale riuscirebbe di comun'utilità per la commodità, che haverebbero tanti poveri huomini di ascoltare la S. Messa in tempo di festa, il che molte volte no gli è permesso per esser discosti dal d. luogo, e per li tempi poco boni sogliono correre in tempo che dalli medesimi si raccolgono le castagne (...): SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 53 f. 382 (28 gennaio).

(15) SASSR, Not. Giovanni Agostino Roggero, sc. 7 f. 73, doc. 129 (28 marzo). Nella visita pastorale compiuta da Stefano Giustiniani nel 1780, al termine del periodo di maggior fioritura architettonica degli organismi privati, si registrano gli oratori privati rurali di San Francesco d'Assisi dei Curlo (probabilmente quello inglobato nella villa presso il ponte), di Santa Croce di Giuseppe Boeri (scomparso; è probabilmente lo stesso fondato alla Merella nel 1698), di San Benedetto Revelli in regione Licheo dei Rossi (quello appunto fondato da Stefano nel 1646), della Beata Vergine del Rosario a Mabergera dei Bianchi (esistente), di San Giovanni Battista dei Siffredi di Castellaro (non identificato), di Sant'Antonio da Padova di Pietro Anfossi (forse la chiesa nota localmente come Sant'Antonino, che si trovava in regione San Martino, sull'argine sinistro del torrente Argentina), di Santa Maria Maddalena in regione Batterexe, di Vincenzo Anfossi (scomparso; è lo stesso fondato nel 1680), del Santissimo Nome di Maria di Chiara Roggeri (non identificato), di San Bartolomeo di Stefano Capponi (non identificato), di San Francesco Saverio dei Lercari, in regione Levà (distrutto verso il 1960 per far posto alla nuova parrocchiale con lo stesso titolo), di Santa Maria della Misericordia, di Girolamo Pastorelli (non identificato), della Madonna della Neve di Giuseppe Boeri (non identificato), di San Giovanni Battista dei Panizzi (non identificato): Archivio Parrocchiale di Taggia (d'ora in avanti APT), filza di visite pastorali (l'archivio non è ordinato). Nella pianta di Taggia delineata da Matteo Vinzoni — un documento del resto imprescindibile per rendersi conto dello sviluppo urbanistico raggiunto dalla città verso la fine del Settecento — figura anche la cappella di San Michele (tuttora esistente seppure in forme largamente rimaneggiate) sulla riva sinistra, non lontano dal ponte (M. VINZONI, *Il Dominio della Serenissima Repubblica di Genova in Terraferma*, Novara 1955, facsimile dell'atlante ms n. 27 della Biblioteca Berio di Genova). Non è chiaro comunque fino a che punto si possa parlare, in tutti questi casi, di «chiese delle parentelle», amministrate e mantenute in un arco di tempo largo da un intero consorzio familiare, come è attestato ad esempio per il piccolo oratorio di Sant'Ugo nella borgata Ughi di Diano San Pietro, fondato e dotato nel 1696 dalla parentella degli Ughi: un tipico edificio culturale di un insediamento almeno in origine monofamiliare. Cfr. F. UGO, *L'oratorio di Sant'Ugo*, in «Communitas Diani», 4, 1981, pp. 20-23.

(16) A proposito di un'area geografica certo distante — che quindi può essere richiamata solo a scopo comparativo — ha svolto su questi temi considerazioni

appropriate S. NAPOLITANO, *Per una storia socio-religiosa della Calabria in Età Moderna. Chiese extra moenia e pietà barocca nella media e bassa Valle del Lao. Proposta di ricerca e ipotesi di lettura*, in «Coscienza storica», I, 1991, 1, pp. 65-81.

(17) Così sono indicate nell'inventario di Domenico Asdente del 1752 (SASSR, Not. Giovanni Agostino Roggero, sc. 6 f. 70, doc. 385, 19 dicembre). Nel 1767 Roberto Curlo viene designato protettore delle tre chiese, di cui quelle mariane sono indicate nell'atto come «la vecchia» e «la nuova»: SASSR, Not. Clemente Anfossi, sc. 1 f. 1, doc. 333 (14 novembre).

(18) Cfr. F. BOGGERO - R. PAGLIERI, *Imperia*, cit., p. 147, e soprattutto R. PAGLIERI, *Due edifici religiosi seicenteschi nella valle di Porto Maurizio: l'oratorio di Sant'Andrea e il Santuario di Santa Croce*, in «Riviera dei Fiori», XXVII, 1983, 7-10, pp. 17-22.

(19) SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 53 f. 380, doc. 705 (25 ottobre 1694).

(20) Sugli Asdente alcuni cenni in U. MARTINI, *Portali e blasoni*, cit., pp. 17-19.

(21) La descrizione fornita dal *Sacro, e vago Giardinello della Diocesi di Albenga* (Albenga, Archivio della Curia Vescovile), III, cc 394-395v, comunica un'immagine piuttosto fedele della chiesa bassomedievale come doveva presentarsi nei primi decenni del '600: «la nobilissima sacra mole dedicata a primi fondatori della santa fede Filippo, e Giacomo, di struttura antica, ma di proportionata, e bella fabrica al dorico composta in una mano e due ali distinta di choro a levante con sedili di noce alla moderna con molta legiadria intagliati, e di facciata a ponente di pietre nere maestrevolmente composta, e vagheggiata da dilettevol Piazza inanti d'essa con Portale consimile, e colonelli accompagnati da cordone di marmore, sopra la quale è l'effigie della B.V. col figlio in braccio, di S. Giacomo alla destra, di S. Giorgio alla sinistra, pittura antica sì, ma di devotione con agnello di bianco marmo nell'architrave, sotto di cui è l'inscrizta nota. Officium sanitatis visente peste 1504. Et quello, che riempie l'occhio al curioso viandante, è il rimirar in cima di detta facciata tre cupulette da marmoree colonnette sostenute in una de quali in mezzo è la figura della B.V. col putto in braccio, in l'altre due in l'un, e l'altro canto riposte, quelle di S. Giacomo, e S. Filippo Titolari, e Diffensori, con cimiterio annesso, e Case Canonicali per habitatione de' sig.ri Prevosto e due Canonici (...). La Chiesa Collegiata di detto luogo di Taggia dalla forma dell'edificio scorgersi molto antica, e di machina assai riguardevole». La ristrutturazione «moderna» doveva essere comunque da tempo nell'aria, se nel 1668 abbiamo già notizia di contatti fra il prevosto, Giovanni Girolamo Curlo, e il capo d'opera Giovanni Battista Aicardo di San Remo, per un radicale rifacimento del tetto (stimato in 933 lire e 11 soldi) e delle volte in mattoni (2750 lire e 16 soldi), che probabilmente dovevano sostituire le più antiche coperture lignee (APT, filza miscellanea). Il vecchio complesso comprendeva anche un chiostro nel luogo ora occupato dalla canonica edificata alla fine del XVII secolo, poi scomparso con la nuova definizione degli spazi, come rammenta un anziano testimone nel 1709: «mi ricordo che sotto l'organo che restava tra la capella di Sant'Anna, e quella de Santi Crispino, e Crispiniano vi era una porticella che andava ad inferire in un claustro per cui si andava nella casa Prepositurale, e nella casa canonica» (SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 55 f. 388, doc. 372, 19 dicembre).

(22) SASSR, Not. Lazzaro Visconti, sc. 49 f. 360, doc. 115 (23 maggio 1675). Un profilo critico sull'edificio in R. PAGLIERI, *Chiese del Seicento*, cit., pp. 30-32.

(23) Per queste vicende cfr. B. BOERI, *Taggia*, cit., II, pp. 47-51, che tuttavia insiste sul topos — tradizionale e non documentato — dell'esistenza di un primo progetto di Gian Lorenzo Bernini.

(24) Archivio Lombardi (d'ora in avanti AL; l'archivio è di proprietà di Angiola Maria Martini Macario, che ringrazio di cuore per la disponibilità dimostrata nei miei confronti), filza miscellanea (i materiali non sono catalogati), dichiarazione di Girolamo Arlotti.

(25) In APT si conserva la trascrizione, autenticata dal notaio Emidio Revelli nel 1820, di alcuni passi di lettere scambiate nel 1678 tra il Gastaldi, da Bologna, e Francesco Maria Sauli, da Genova, che si era incaricato di svolgere funzioni di mediatore fra il cantiere e il committente. Gli stralci riguardano prevalentemente la sacrestia e l'adiacente cappella di San Girolamo, allora di giuspatronato dello stesso cardinale. Nella lettera spedita dal Sauli al Gastaldi il 19 novembre 1678 si specifica che il «Sig. Arcucci» aveva presentato un disegno per la sacrestia ritenuto inadeguato per dimensioni alle necessità della chiesa, per cui si decide di sottoporre all'attenzione del committente un nuovo progetto, la cui paternità non è esplicitata: il Sauli propone comunque che la sacrestia consegnata da Arcucci diventi la cappella di San Girolamo, non essendovi disponibili ulteriori spazi. Sembra verosimile che l'Arcucci abbia comunque preparato un progetto generale del nuovo edificio, dato che appare quanto meno anomalo che si contatti un maestro forestiero per disegnare soltanto una sacrestia. Attribuisce la chiesa all'Arcucci, ma senza precisare la collocazione dei documenti di cui si serve, anche B. BOERI, *Taggia*, cit., II, pp. 47-48. Lo studioso riporta addirittura (I, p. 139), il brano di una lettera indirizzata dal Gastaldi al Capitolo in data 19 maggio 1674, con la quale si annuncia l'arrivo dell'Arcucci per un primo sopralluogo. Boeri rinvia semplicemente a «documenti dell'Archivio Parrocchiale», dove peraltro non v'è traccia alcuna della lettera. È piuttosto prematuro fornire un profilo di un architetto ancora semisconosciuto alla bibliografia critica. Giuseppe Arcucci nel 1682 risulta comunque attendere al compimento di lavori intrapresi da Cosimo Fanzago nella certosa di San Martino a Napoli (*Allgemeines Künstler-Lexikon*, I, Leipzig 1990, p. 909, con bibliografia).

(26) Archivio Lombardi, Manuale B, *passim*. Viene da pensare che un misterioso stuccatore di nome Gironimo Gironimi da Bussana altro non sia che Gerolamo Comanedi, ticinese di Osteno stabilitosi a Bussana e attivo nel secondo '600 (N. CALVINI, *Storia di Bussana*, Bussana 1978, pp. 290-335). Il rinnovato oratorio viene benedetto il 20 aprile 1690 (SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 52 f. 378, doc. 168). Per una descrizione dell'edificio (pur criticamente assai deficitaria) e qualche notizia storica, si vedano L. LUPI, *Cenni storici sulla Confraternita della SS. Trinità e San Benedetto Martire*, Taggia 1951, e B. BOERI, *Taggia*, cit., pp. 97-101. Alcune puntualizzazioni in F. CERVINI, *I morti difensori dei vivi. Note di iconologia e religiosità popolare sul culto dei morti a Taggia e Riva*, in «Bollettino della Comunità di Villaregia», I, 1990, pp. 42-55.

(27) L'Arlotti è pagato ad esempio nel 1690 per il magazzino della casa a Riva (AL, Manuale B, c. 7), nel 1694 per la fornitura di abbaini e mattoni per gli edifici ancora di Riva (cc. 196 e 204), nel 1695 per una muraglia di sostegno in un appezzamento (c. 220), nel 1698 ancora per lavori alla casa di Riva (c. 221).

(28) ACT, n. 15, *Liber Deliberationum M. Communitatis Tabie 1712-1729*, cc. non numerate, 13 giugno 1717: il Consiglio stanza 150 lire «per poter perfetionare la fabrica della chiesa nuova».

(29) SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 54 f. 387, 11 luglio 1709: nel corso di un'inchiesta sulle vicissitudini della fabbrica, l'Arlotti risulta fra i deputati fin dalla fondazione: essendo l'unico «mastro» o «capo d'opera» della commissione, mi sembra ragionevole attribuirgli competenze progettuali, mentre gli altri membri dovevano presumibilmente occuparsi delle incombenze amministrative. Pure ispirata al modello di Taggia, ma con un leggero scarto in termini più marcatamente «barocchi» in senso planimetrico, è la collegiata di Santa Maria Assunta a Badalucco, costruita da Giovanni Battista Oreglia di Molini di Prelà dal 1682 allo scadere del secolo circa (R. PAGLIERI, *Chiese del Seicento*, cit., pp. 32-33).

(30) SASSR, Not. Sebastiano Bertarello, sc. 21 f. 222, doc. 502 (3 maggio). Sono notevoli non solo il titolo di *magister antelami*, di origine medievale ma non ancora desueto per le maestranze edili ed i lapicidi, ma soprattutto la provenienza di Bernardo dalla valle di Rezzo, culla, com'è noto, di parecchie generazioni di scapellini dalle tendenze fortemente conservatrici. Il portale in pietra nera dell'ospedale di Sant'Orsola presso l'oratorio della Trinità dei Rossi, datato 1604, rivela del resto affinità notevoli con i più tipici manufatti coevi delle valli imperiesi, dal portale di San Bernardo a Molledo a quello della Madonna della Neve a Villa Guardia.

(31) SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 56 f. 396, doc. 457 (6 dicembre 1723). La nuova cappella di Palazzo Asdente era stata benedetta il 12 dicembre dell'anno precedente (SASSR, *ibidem*, doc. 374). Per fabbricare una scarpa alla casa del chierico Fabiano Asdente, Domenico Nuvolone da Castellaro, «mastro di cazzora et architetto di fabriche», aveva ottenuto dai Padri una licenza nel 1681 (SASSR, Not. Giovanni Vincenzo Littardi, sc. 57 f. 100, doc. 710, 10 novembre).

(32) Per riscontri comparativi sulle facciate genovesi si rimanda al catalogo *Genua Picta*, cit., e agli atti *Facciate dipinte*, cit. Per Taggia c'è inoltre da rammentare che l'erudizione ottocentesca attribuiva nientemeno che a Luca Cambiaso le pitture sulla facciata di Palazzo Vivaldi in via Soleri, completamente scomparse dopo il terremoto del 1887 («è tutto esteriormente istoriato per opera di Luca Cambiaso», scriveva al principio dell'800 l'erudito tabiese Vincenzo Lotti: cfr. Biblioteca Universitaria di Genova, MS.B.VIII.20., c. 112). Di precedenti restauri interni del palazzo, compiuti da Nicolò Ferro, si ha comunque menzione nel 1723 (SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 56 f. 395, doc. 52, 23 maggio).

(33) SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 53 f. 381, doc. 683 (13 luglio 1696).

(34) Già nel 1688 i Padri del Comune rilasciano licenza a Desiderio Antonio di apportare modifiche alla propria abitazione in Taggia (SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 52 f. 377, doc. 334, 10 ottobre). Più tardi, nel 1733, sarà invece mastro Giovanni Battista Fossati a venire contattato dai Lombardi per diversi lavori nella casa e nel giardino (AL, Manuale D, c. 174).

(35) Cfr. U. MARTINI, *Il passaggio della regina Elisabetta di Spagna nella Riviera di ponente (1714)*, in «Rivista Ingauna e Intemelja», n.s., II, 1947, pp. 11-13, e il più completo M.E. BERTOLI, *Il viaggio nuziale di Elisabetta Farnese da Sestri Levante a Marsiglia*, *ibidem*, n.s., VIII, 1953, pp. 17-23.

(36) La cappella è dichiarata del resto «noviter constructa»: SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 55 f. 389, doc. 606 (2 luglio).

(37) Su Giacomo Filippo Marvaldi (1673-1743) si vedano soprattutto R. PAGLIERI - N. PAZZINI PAGLIERI, *Architettura religiosa*, cit., e F. BOGGERO - R. PAGLIERI, *Imperia*, cit., pp. 155-158.

(38) AL, *Conto dell'estimazione fatta da Mro Giacomo Marvaldi della casa delli Sig.ri Rossi di Sestri permutata co la nra alla Riva, 1718*. Dall'estimo sembra comunque che non si tratti del Palazzo Lombardi vero e proprio, ma di un edificio minore.

(39) La prima pietra del nuovo ponte — opera resa necessaria tanto dalle ricorrenti piene dell'Argentina quanto dall'insufficienza della primitiva struttura di età romanica che costituisce tuttora il primo arco del ponte a Levante — viene collocata il 10 settembre 1675 (SASSR, Not. Lazzaro Visconti, sc. 49 f. 360, doc. 208). L'11 agosto 1720 il Consiglio incarica il *fabromurario* Domenico Anfossi di provvedere alla costruzione di due archi nuovi, aggiunti verosimilmente verso Ovest (ACT, f. 308); gli stessi che il Marvaldi è chiamato a periziare il 29 novembre 1720 (ACT, n. 15, *Liber Deliberationum 1712-1729*). Nel 1739 all'architetto si richiede una seconda perizia sulle parti di più recente costruzione (ACT, n. 16, *Liber Deliberationum 1729-1742*, c. 144).

(40) Il 27 aprile 1705 la commissione dei deputati alla fabbrica di S. Caterina preferisce Giovanni Battista Oreglia di Molini al solito Girolamo Arlotti per l'incarico di «ridurre in forma di monastero» alcune abitazioni già esistenti sul posto, ma il giorno dopo il Commissario Generale genovese di San Remo, Giovanni Francesco Gropallo, rilevata la discordia fra i deputati, taglia corto affidando a Nicolò Ferro l'incombenza della redazione di un progetto. Il 22 maggio viene chiamato Domenico Asdente a dirigere la fabbrica con mansioni amministrative, con la libertà di scegliere il capo d'opera che gli parrà più adatto all'impresa (SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 54 f. 386, doc. 123). Nel 1712 Ferro e Giovanni Battista Oreglia del Maro (figlio di Marco Antonio e quindi diverso dal precedente) testimoniano in favore dell'abitabilità della fabbrica finora edificata, sufficiente per diciotto religiose. Mastro Nicolò, cui evidentemente era stato confermato il primo incarico, ribadisce che «essendo io stato capo mastro della fabbrica (...), vi ho fatto la chiesa, il luogo della sepoltura, sacristia, campanile, choro e choretto, cucine e dispensa, refettorio, officine, parlatorio, cantina e forno et altri fondi. Di sopra vi è il dormitorio con n. diciotto stanze (...), et altrettante nell'appartamento di sopra, parte coperte in forma di stanze parte in forma di loggie coperte e parte terrazze scoperte (...). Tutta la suddetta fabrica, se bene non si è eretta da fundamenti, pure l'ho fatta (...) con tutte quelle qualità e circostanze che si ricercano nelle fabbriche di Monastero (...). Ho fortificato le muraglie in qualche luogo, che potevano esser deboli (...), e sono le dette muraglie di tale fortezza, che possono sussistere per centinaia d'anni senza alcun pericolo di rovinare». L'Oreglia specifica di essere intervenuto sul cantiere principalmente per bonificare dall'umidità alcune stanze: il che non toglie che «detto monastero è habitabile e fermo senza pericolo di rovina, e se pure nell'abbondanza della pioggia qualche stanza patisse qualche humidità, questo non è da meravigliarsi». Il suo contributo si è comunque esteso alla copertura di alcune terrazze e alla loro riduzione in forma di stanze abitabili (SASSR, Sottoprefettura, sc. 24 f. 72). L'ottimismo dei due fabri murari non doveva essere poi molto fondato, se pochi anni dopo le strutture apparivano inadeguate, i vani umidi e angusti: un «monastero fatto senza ordine per esser stato costruito di certe casupole repezate alla meglio», secondo una relazione del 1718 (*ibidem*) che attesta inoltre come ad un certo punto i fabbricieri abbiano deciso di innalzare ex novo un più capiente edificio, affidandone il progetto a Giacomo Filippo Marvaldi.

(41) Per ragioni economiche il Consiglio aveva inteso in un primo momento ricavare una piccola sacrestia in una sorta di nicchione dietro all'altar maggiore, ma dopo un primo disegno presentato dal Marvaldi i deputati si convinsero dell'opportunità di lasciare indipendente la macchina dell'altare dalla sacrestia, che venne sistemata

in un piccolo vano costruito accanto al presbiterio (ACT, n. 16, *Liber Deliberationum 1729-1742*, cc. 55v-56v). È da notare che l'intervento della bottega marvaldiana dovette probabilmente estendersi anche al cartiglio in stucco sopra il portale di facciata, che reca dipinta la data 1734.

(42) La prima pietra della chiesa di Santa Teresa viene solennemente posata il 30 settembre 1721 in presenza, fra gli altri, dei mastri Giovanni Battista Fossati e Giovanni Angelo Oreglia, figlio di Giovanni Battista e originario di Molini di Prelà, esplicitamente menzionato come *architectum dicte ecclesie erigende* (SASSR, Sottoprefettura, sc. 24 f. 73). Giacomo Filippo Marvaldi sembra comparire sulla scena almeno nel 1737, quando con Oreglia compie la perizia di una casa acquistata per la fabbrica da Carlo Maria de Fornari, arcivescovo di Genova e già vescovo di Albenga, principale patrocinatore dell'impresa (SASSR, Not. Giovanni Battista Visconti, sc. 64 f. 438, doc. 112, 11 giugno). Il 20 maggio 1738 Marvaldi rilascia una quietanza per legnami ricevuti da Giacomo Roggero di Ceriana per il cantiere (SASSR, Sottoprefettura, sc. 24 f. 73), mentre il 3 settembre formula un parere circa l'apertura di una finestra nelle mura pubbliche da parte delle religiose del Conservatorio (*ibidem*).

(43) SASSR, Sottoprefettura, sc. 24 f. 73, 3 giugno 1742. Affianca Marvaldi nella perizia Giovanni Battista Fossati.

(44) SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 54 f. 387, doc. 12, 15 gennaio. L'11 luglio dell'anno seguente si ha notizia di un ingente quantitativo di ferro acquistato a Savona e sbarcato a Santo Stefano per le necessità del nuovo cantiere (SASSR, *ibidem*, doc. 491). Non si capisce del resto perché B. BOERI, *Taggia*, cit., II, p. 196, attribuisca questo palazzo ai Pastorelli.

(45) SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 56 f. 395, doc. 8, 17 gennaio («Palazzo nuovamente fabricato, e che si sta fabricando»). Nel 1733 i Padri concedono ad Angela Caterina Curlo, erede di Giovanni Girolamo, di deviare con un nuovo muro un tratto di strada pubblica vicinale sotto il palazzo (SASSR, Not. Giovanni Battista Visconti, sc. 64 f. 436, doc. 337, 26 aprile).

(46) Cfr. P. TORRITI, *La Galleria del Palazzo Durazzo Pallavicini a Genova*, Genova 1976; L. PROFUMO MULLER, *Bartolomeo Bianco Architetto e il barocco genovese*, «Bollettino del Centro Studi per la Storia dell'Architettura», 22, 1968; A. DI RAIMONDO - L. PROFUMO MULLER, *Bartolomeo Bianco e Genova. La controversa paternità dell'opera architettonica fra '500 e '600*, Genova 1982.

(47) Mi riferisco soprattutto agli asciutti ed impenetrabili monasteri delle Turchine a San Remo e delle Canonichesche Lateranensi a Ventimiglia, che vedono la presenza del Corradi negli anni 1667-68: cfr. R. PAGLIERI, *Opere di Pietro Antonio Corradi*, cit.

(48) Proveniente da una famiglia di maestri da muro originaria di Boscomare nella valle di San Lorenzo, ottiene fra l'altro vari incarichi dal Comune: nel 1724 viene ad esempio pagato per lavori di restauro alla Casa Pretoria e nel 1725, con Giovanni Battista Oreglia, compie un sopralluogo per verificare la solidità del ponte (ACT, n. 15, *Liber Deliberationum 1712-1729*, 28 aprile e 2 febbraio).

(49) Nato nel 1672, fa testamento il 26 dicembre 1735 e risulta già morto l'11 novembre dell'anno successivo, quando la vedova redige un inventario dei beni (SASSR, Not. Francesco Saverio Reghezza, sc. 73 f. 489, docc. 200 e 343). Agli interventi già citati si possono aggiungere una casa per la prepositura, che si impegna

a costruire con Domenico Nuvolone di Castellaro nel 1712 (SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 55 f. 389, doc. 748, 21 dicembre), e i restauri alla cittadella, condotti nel 1720 con Giovanni Battista Baccini (SASSR, Not. Francesco Saverio Reghezza, sc. 73 f. 484, doc. 591, 22 dicembre).

(50) Mastro Nuvolone si impegna col committente a «terminarle, perfezionarle, e fabricarle la Chiesa già cominciata (...) con farle la sua volta di matoni e coprirla di abaini, darli il suo battume ed indi fetrazarla dentro, e di fuori ben ogni cosa perfezionata conforme importa l'architettura» (SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 55 f. 389, doc. 143, 26 aprile): il capo d'opera assume significativamente mansioni che sono meno di un architetto che di un vero e proprio impresario. È peraltro abbastanza tipico della procedura allora corrente — e non soltanto per le più impegnative opere pubbliche — che in molti casi alcuni capimastri vengano appositamente incaricati di periziare lavori di propri colleghi. Quando, nel 1664, Domenico di Lorenzo Nuvolone di Castellaro si impegna a ristrutturare alcuni ambienti di casa Anfossi, nel contratto si chiamano esplicitamente in causa Bartolomeo Arlotti, padre di Girolamo, e Giovanni Battista Oddo (che si direbbe trionese, a giudicare dal cognome) per valutare la qualità dell'opera finita (SASSR, Not. Marco Aurelio Dolmetta, sc. 40 f. 312, doc. 253, 28 ottobre).

(51) SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 55 f. 388, doc. 532 (31 maggio) e 601 (19 luglio): i committenti sono rispettivamente Orazio Pianavia e Domenico Maria Lombardi. In quel periodo vengono edificati sulla spiaggia dell'Arma — che comunque non è ancora riuscita a sopravanzare Riva quanto a organizzazione e volume di traffici — parecchi magazzini e depositi, evidentemente in un tentativo di potenziamento dello scalo. Mastro Stefano Carli di San Remo, ad esempio, ne costruisce uno per Giovanni Guercio, Giacomo Filippo Ghu e Giovanni Battista Capponi (SASSR, *ibidem*, doc. 544, 9 giugno 1710), mentre Giovanni Semiglia e Giovanni Antonio Borromini lavorano per Giovanni Benedetto Vivaldi (SASSR, Not. Giovanni Battista Barla, sc. 67 f. 455, doc. 264, 23 marzo 1710). Nel 1760 i fabbi murari della seconda e terza generazione si ritrovano impegnati in diverse stime dei magazzini dell'Arma: è il caso di Domenico Nuvolone (figlio di Domenico) e del proprio figlio Benedetto, di Tommaso Fossati, figlio di Giovanni Battista, e di Filippo Cagnacci (SASSR, Not. Lazzaro Domenico Visconti, sc. 40 f. 415, doc. 259, 22 giugno).

(52) SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 54 f. 388, doc. 573 (27 giugno). Questo Giovanni Martini è molto verosimilmente lo stesso incaricato del progetto per la chiesa di San Giuseppe nella città natale, di cui nel 1687 si diceva: «nell'arte di costruire fabbriche simili et in materia di disegni di fabbriche è il più esperto e più scientifico che sia nel presente luogo di San Remo» (G. FERRARI, *Chiese antiche di Sanremo*, Loano 1965, p. 138).

(53) SASSR, Not. Giovanni Battista Visconti, sc. 64 f. 436, doc. 366 (30 aprile 1730).

(54) Dinanzi al notaio compaiono il sette novembre Nicolò Ferro, Giovanni Antonio Borromini, Domenico Nuvolone, Giovanni Battista Oreglia, Antonio Filippo Filippi, Paolo Asdente, Domenico Anfossi, Filippo Barla, Carlo Filippi, Giovanni Battista Fossati, Giovanni Antonio Priori, Francesco Conio, Giovanni Vincenzo Tirocco, Marc'Antonio Baccini e Gerolamo Siffredi. Il giorno dopo si aggregano Giovanni Battista Vivaldi, Marc'Antonio Nuvolone, Giovanni Lotti, Antonio Ferro, Giovanni Vincenzo Dellavolta e Tommaso Vivaldi. I fondatori eleggono propria cappella quella di San Benedetto Vescovo in parrocchiale (SASSR, Not. Valentino Anfossi, sc. 71 f. 479, doc. 156).

(55) Il più antico biografo del vescovo Curlo è Nicolò Calvi: cfr. N. CALVINI, *La Cronaca del Calvi*, cit., pp. 481-483, e IDEM, *Vescovi tabiesi in Corsica*, in «Archivio Storico di Corsica», 1, 1940, estratto, pp. 3-13 (in particolare 7-9).

(56) Mentre il ritratto del vescovo Gerolamo palesa intenti realistici un po' cristallizzati, tipici di certa produzione lombardo-genovese della prima metà del secolo, la fattura del volto del sacerdote Roberto tradisce una mobilità quasi algardiana. Con il monito rivolto al pio visitatore affinché non dimentichi una preghiera per il suffragio, la lapide terragna di Giovanni Girolamo, altro preposito della collegiata, inumato nel 1669, completa del resto lo spettro degli atteggiamenti correnti nei confronti della morte aristocratica, dall'esaltazione delle virtù del defunto attraverso una combinazione testo-immagine ad un sobrio appello epigrafico per la salvezza dell'anima.

(57) Cfr. ora il succoso lavoro di M. BARTOLETTI, *Documenti inediti sull'attività di alcuni «scultori di marmi» lombardi e ticinesi nei territori di Ventimiglia, Sanremo e Taggia nel Sei e Settecento*, in «Quaderni Franzoniani», III, 1990, 2, pp. 91-127 (sull'altare di San Domenico pp. 99-101).

(58) M. BARTOLETTI, *Episodi*, cit., pp. 101-102. È estremamente significativo il fatto che in entrambi i casi le maestranze incaricate degli altari di Taggia avessero già lavorato in San Domenico a Genova. Il rinnovamento della cappella del Rosario dovette comunque procedere a rilento, se una fede definitiva delle quarantadue casse di marmi sbarcate a Riva venne rilasciata solo nel 1676 (SASSR, Not. Lazzaro Visconti, sc. 49 f. 360, doc. 447). Anche la precedente situazione doveva comunque prevedere un apparato marmoreo, che difatti viene venduto nel 1679 a Nicolò Lercari dai deputati della Compagnia, Giovanni Battista Pastorelli e Angelo Asdente (SASSR, Not. Giovanni Vincenzo Littardi, sc. 57 f. 400, doc. 269).

(59) Alcuni esempi fra i tanti possibili: quattro cassette di reliquie di santi provenienti dalle catacombe di Callisto sono donate ai Cappuccini da Pietro Maria Vivaldi nel 1622 (*Cronaca*, c. 18); nel 1711 Tommaso Calvi, un personaggio di cui riparleremo, consegna all'Oratorio dei Rossi «una cascietta di reliquie con suoi cristalli all'intorno, ben travagliata» (SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 55 f. 389, doc. 175); nel 1715 e nel 1717 Giovanni Girolamo Curlo commissiona e dona alla parrocchiale di Badalucco due lampade e altri oggetti liturgici d'argento per conto di un devoto che intende restare anonimo (SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 56 f. 391, doc. 134 e 152); una pianeta di velluto nero guarnita d'argento è donata da Agostino Lombardi all'Ospedale nel 1736 (SASSR, Not. Giovanni Battista Visconti, sc. 64 f. 437, doc. 350); nel 1758 giunge alla collegiata una cospicua donazione testamentaria di suppellettili e reliquiari da parte del Cardinale Nicolò Maria Lercari (SASSR, Not. Giovanni Agostino Roggero, sc. 7 f. 73, doc. 154). Gli stessi inventari della chiesa parrocchiale comunicano del resto una potente impressione di sfarzo che i pochi argenti superstiti riescono appena a suggerire. Il più esauriente, con indicazioni precise sui donatori, è quello fatto redigere dal Prevosto Boeri nel 1728 (SASSR, Not. Giovanni Battista Visconti, sc. 36 f. 436, doc. 86), in cui tutte le famiglie sono rappresentate da presenze di notevole spessore: se la collegiata di Taggia era senza dubbio, quanto a paramenti ed arredi, una delle chiese più ricche del Ponente, ciò deve in fondo attribuirsi anche ad una congiuntura favorevole a massicci interventi privati. Per l'età barocca si vedano anche gli inventari del 1672 (SASSR, Not. Lazzaro Visconti, sc. 49 f. 358, doc. 128) e del 1770 (SASSR, Not. Lazzaro Domenico Visconti, sc. 60 f. 424, doc. 151).

(60) Bisognerebbe appurare se abbiano qualcosa a che vedere con Taggia certe spedizioni a Genova da Roma registrate dal vecchio ma ancor consultabile A. BERTOLOTI, *Esportazione di oggetti di belle arti nella Liguria, Lunigiana, Sardegna e Corsica nei secoli XVI, XVII e XVIII*, in «Giornale Ligustico di Archeologia, Storia e Belle Arti», III, 1876, pp. 113-125: nel 1644 l'abate Giovanni Girolamo Curlo procura «sei teste di Apostoli in tela di quattro palmi; una Santa Cecilia in tela; tre altri in tela d'imperatore, cioè altri paesi dell'istessa grandezza moderni e di bassa maniera» (p. 121); e nel 1704 prima Antonio Filippo Lombardi manda a Genova venti dipinti «moderni», poi Filippo Lombardi (forse la stessa persona) spedisce un grande paliotto d'argento lavorato in Roma dall'orafo Francesco Monti (p. 122). All'interno dei canali cappuccini si svolgono peraltro alcune importazioni di reliquie e suppellettili che documentano bene la consueta permeabilità culturale di vie come queste. Nel 1696 arrivano in gran pompa da Roma quattro cassette con telaio ligneo e pannelli vitrei, quattro reliquiari a specchio, due busti-reliquiari e due statuette lignee, con teca sul petto, di San Francesco e Santa Chiara (SASSR, Notai Taggia, n. 31, Michele Domenico Visconti, sc. 53 f. 381, 20 aprile): a parte i due busti, gli altri oggetti sono ancora esposti nella chiesa conventuale, le statue sulla clausura e le cassette, in spettacolare sequenza, nella cappella di Sant'Antonio. Nel 1738-40 il Padre Guardiano Benedetto da Spotorno, oltre a promuovere parecchie migliorie edilizie al complesso, acquista fra l'altro diversi libri liturgici, parecchi nuovi testi per la biblioteca, quattro pianete, «sei candelieri di noce d'India venuti e procurati da Lisbona» (a riprova del fatto che la circolazione di oggetti pregiati di provenienza lontana non esclude certo i committenti finanziariamente meno agguerriti o spregiudicati), un sopracielo per l'altar maggiore ed uno per il pulpito e due tele (oggi in un corridoio del convento) con *San Giuseppe da Leonessa* e *Il Beato Serafino da Montegranaro* (Cronaca, cc. 45-46).

(61) G. ROSSI, *Di un insigne ostensorio mandato in dono nel 1676 dal marchese Gio. Batta Cassana alla Chiesa Collegiata dei SS. Giacomo e Filippo di Taggia sua patria*, in «Giornale Ligustico di Archeologia, Storia e Belle Arti», III, 1876, 7-8, pp. 301-306. Nell'oratorio di San Sebastiano e Fabiano il Rossi vide ancora un'altro dono del Cassana, una statua marmorea della Vergine (oggi irreperibile) con tanto di iscrizione commemorativa. Il diplomatico già nel 1664 aveva consegnato alla parrocchiale una lampada d'argento «grande e vistosa» lavorata a Genova, ma commissionata da Madrid (APT, Lettera di Giovanni Battista Cassana al Prevosto di Taggia, Madrid, 6 settembre 1664). L'atto di donazione dell'ostensorio è in SASSR, Not. Marco Aurelio Dolmetta, sc. 42 f. 323, doc. 609.

(62) Si sa ancora troppo poco di una produzione suntuaria locale che comunque non sempre doveva garantire livelli qualitativi sufficientemente alti. G. DE MORO, *Porto Maurizio*, cit., p. 396, in un passo purtroppo assai deficitario sotto il profilo archivistico, nota che dopo il felice momento di attività del milanese Giovanni Battista Peretti fra Seicento e Settecento, la tradizione orafa portorina si addentra in un periodo di crisi. Per Taggia si ha notizia di un orefice di nome Antonio Monti, per giunta di dubbia fama (SASSR, Not. Giovanni Vincenzo Littardi, sc., 57 f. 399, doc. 437, 5 marzo 1675; sc. 57 f. 400, doc. 291, 21 maggio 1679), di un Giovanni Battista Conio, «maestro d'horrologi», che nel 1693 è chiamato a periziare il nuovo orologio di Badalucco (SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 53 f. 380, doc. 326), e naturalmente dei numerosi fonditori di campane della dinastia dei Cascione, attivi in un arco assai dilatato (U. MARTINI, *Le campane dei «Cascioni»*, in «Rivista Ingauna e Intemelina», n.s., XI, 1956, pp. 124-127). Resta il fatto che la committenza più esigente tende a rivolgersi altrove, come fanno ad esempio i Lombardi quando nel

1733 pagano a Genova vari argenti di pregio a Giacomo Maria De Franchi (AL, Manuale B, c. 178).

(63) SASSR, Not. Sebastiano Bertarello, sc. 21 f. 222, 24 maggio. Solo nel secolo successivo sembra possibile seguire, sia pure in maniera molto frammentaria, i percorsi di botteghe di intagliatori e scultori in legno schiettamente locali, come ad esempio quella di Benedetto Ghu e Domenico Boeri, incaricata nel 1767 del rinnovamento delle banche priorali dell'Oratorio dei Bianchi secondo un disegno di moderato gusto rococò (SASSR, Not. Clemente Anfossi, sc. 1 f. 1, doc. 21). Per una ricostruzione di questa attività creativa esiste comunque a Taggia un buon punto di partenza, rappresentato dall'impegnativo coro ligneo della parrocchiale, la cui prima definizione tardo cinquecentesca del ventimigliese Nicola Alberti venne sottoposta a fine Seicento ad un aggiornamento da parte del milanese Ortensio Simonetta (un intagliatore che compare del resto in diversi documenti dell'epoca, come quello citato del 1676 sul trasporto dei marmi per la cappella del Rosario in San Domenico), almeno stando all'iscrizione riportata dallo stesso manufatto.

(64) Per le esportazioni di sete e tele da Taggia a Genova le filze notarili forniscono una documentazione abbondante, di cui non si possono dare che alcuni campioni. Così, nel 1700 Marco Curlo spedisce a Genova seta filata a Taggia (SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 54 f. 383, doc. 786), e Giovanni Battista Tavarone canapa di Badalucco (*ibidem*, doc. 635), ma i tessili non rappresentano l'unica voce delle esportazioni. Nel 1670 Giovanni Maria Curlo manda a Savona quattro barili di miele di Triora (SASSR, Not. Giovanni Vincenzo Littardi, sc. 57 f. 399, doc. 42); nel 1687 parte per Genova un ingente quantitativo di tavole di pino (SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 52 f. 376, doc. 293), e nel 1689 si esportano a Roma olio, dolci e spaghetti (SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 52 f. 377, doc. 483), a Napoli vino locale (*ibidem*, doc. 536) e a Genova cuoi da negoziare in Spagna (*ibidem*, doc. 614). Sul versante opposto, a puro titolo esemplificativo, si rammentano uno specchio con cornice dorata rimandato nel 1692 da un Asdente a Genova, dove l'aveva comperato dieci anni prima (SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 53 f. 379, doc. 605), l'apparato di damasco e le ventiquattro fodere pure di damasco per sedie provenienti da Genova nel 1692 (*ibidem*, doc. 598 e 606), i dodici libri «legati alla francese» pure acquistati a Genova nel 1698 (SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 53 f. 382, doc. 478), o ancora i candelieri, il vasellame di Roma e i tre quadri imbarcati a Portovenere nel 1711 (SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 55 f. 389, doc. 243). Nel 1731 il patrone Stefano Garibaldi di Santo Stefano trasporta da Roma quattro reliquiari d'argento per Giovanni Paolo Orenco di Ventimiglia, zio di Prospero Antonio Lombardi (SASSR, Not. Giovanni Battista Visconti, sc. 64 f. 436, 2 agosto). Su questi traffici marittimi, specie per quanto concerne i Lombardi, una generica tabella è pubblicata da U. MARTINI, *Le marine di S. Stefano, Riva di Taggia e Sanremo dal 1635 al 1831*, in «Rivista Ingauna e Intemelina», n.s., I, 1946, pp. 24-27. Per un quadro di riferimento socio-economico, che forzatamente fa leva soprattutto sui porti di Oneglia, Porto Maurizio e San Remo, si vedano G. DE MORO, *Porto Maurizio*, cit., *passim* (in particolare pp. 67-182); IDEM, *I Vieusseux ad Oneglia (1763-1792)*, Imperia 1979; E. MUSSA, *Gli agrumi nell'estremo Ponente ligure (1110-1843)*, in «Rivista Ingauna e Intemelina», n.s., XXIX, 1984, pp. 29-46; A. BICCI, *Frutti mediterranei e grano del Baltico nel secolo degli Olandesi*, in AA.VV., *La Storia dei Genovesi*, VII, atti del convegno (Genova 1986), Genova 1987, pp. 153-187; F. BOGGERO - R. PAGLIERI, *Imperia*, cit., *passim*; R. STILLI, *Un porto per Sanremo: difficoltà tecniche e problemi politico-finanziari*, in AA.VV., *Il sistema portuale della Repubblica di Genova. Profili organizzativi e politica*

gestionale (secc. XII-XVIII), «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., XXVIII, 1988, 1, pp. 261-296.

(65) Domenico Maria, Tesoriere pontificio, ottiene nel 1726 da Benedetto XIII di poter inquartare le proprie armi con quelle papali: U. MARTINI, *Nota araldica*, in «Rivista Ingauna e Intemelica», n.s., VII, 1952, pp. 58-59.

(66) U. MARTINI, *Pitture di Sebastiano Conca a Taggia e a Porto Maurizio*, in «Rivista Ingauna e Intemelica», n.s., 1949, IV, pp. 55-56.

(67) APT, *Copia dell'Inventario del 1728, con aggiornamento del 1730*.

(68) Cfr. U. MARTINI, *Pitture*, cit. In realtà sembra che al Conca si debba assegnare soltanto la pala di Porto Maurizio, visto che l'attribuzione di Martini si basa esclusivamente su una errata e frettolosa lettura della documentazione epistolare parzialmente pubblicata. Tutti gli altri dipinti — la grande tela per i Cappuccini, il ritratto di Monsignor Lercari, e i perduti ritratti dello stesso su rame, di Giovanni Littardi e di Domenico Maria Lombardi — spettano dunque all'Odazzi, in quanto anche quelli privi di certificazione diretta sulla paternità vengono riferiti nei documenti allo stesso autore della pala per la chiesa cappuccina: e che questo pittore sia Odazzi e non Conca è palesemente dimostrato non solo da un esame stilistico che già di per se stesso dovrebbe sciogliere ogni dubbio, ma anche dalla menzione del quadro come opera di Odazzi da parte del Ratti (R. SOPRANI - C.G. RATTI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, II, Genova 1769, p. 89). M. TRIMARCHI, *Giovanni Odazzi pittore romano (1663-1731)*, Roma 1979, pp. 61-62, è per una datazione avanzata, in sintonia con l'arrivo nel 1732 dell'*Assunta* dello stesso Odazzi al Santuario della Madonna della Costa a San Remo, ma dai documenti pubblicati e male interpretati da Martini il dipinto risulta ultimato già nel 1717.

(69) AL, Libro mastro D, c. 21, 15 maggio 1726: il dipinto viene pagato 311 lire e 11 soldi. Tracce della travagliata gestazione della pala si individuano in molte lettere degli anni precedenti. Odazzi (se non si tratta ancora del Bianchi) doveva comunque essere al lavoro almeno dal 1722, stando alle continue sollecitazioni dei committenti (AL, Lettere di Domenico Maria a Desiderio Antonio del 21 febbraio, 28 febbraio, 25 marzo, 9 settembre 1722). Può dare un'idea della disponibilità dei Lombardi agli investimenti «culturali» un dato come quello che si deduce dalle spese del 1722, quando risultano ben 5948 lire e due soldi per «quadri di casa» (AL, Libro Mastro C, c. 42).

(70) R. SOPRANI - C.G. RATTI, *Vite*, cit., II, p. 298. Pietro Bianchi avrebbe dipinto per il Cardinale un *Piramo e Tisbe* di quattro palmi, che il biografo ebbe modo di ammirare personalmente: «si egregio lavoro, della cui bellezza rimasi rapito». Sul Bianchi cfr. A.M. CLARKE, *Studies in Roman Eighteenth-Century Painting*, Washington 1981, pp. 48-53.

(71) Uno studio sulla collezione del Cardinal Lercari resta ancora da compiere. Sembra comunque che l'alto prelato abbia avuto direttamente a che fare almeno con Pierre Subleyras, che nel 1739 eseguì il «ritratto» di Battistina Vernazza per il processo di canonizzazione presieduto dal Lercari; già posseduto dal Cardinale, il dipinto è oggi in collezione privata milanese (cfr. *Subleyras 1699-1749*, catalogo della mostra, Paris-Roma 1987, p. 103). Per quanto riguarda le raccolte dei Lercari di Taggia, una scorsa anche rapida all'inventario di Nicolò del 1695 (SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 53 f. 381, doc. 86), pure comprensibilmente privo di riferimenti alla qualità degli oggetti, lascia intendere di che tenore fosse il sontuoso eclettismo

corrente nelle dimore di una nobiltà non provinciale. Gli arredi sono indicativi: parecchie sculture in marmo, di cui una decina di busti, almeno nove statue ed alcuni «petti» — verosimilmente torsi antichi; tavolini in porfido, pietre dure, ebano e noce, alcuni dei quali ricoperti da tappeti persiani; «quattro pezzi di arazzi di Fiandra, boscarecci, et animali», tappezzerie e portiere di damasco, specchi con cornici di ebano, mezzari, avori, bronzetti, «un Agnus papale con molte reliquie intorno, in grande»; fra i circa 140 dipinti un posto rilevante spetta ai soggetti sacri per la meditazione individuale (più che gli episodi narrativi abbondano dunque le raffigurazioni di santi), e quindi alle nature morte, soprattutto floreali, e ai paesaggi, reali (è citata una *Veduta del Corso di Roma*) o più frequentemente di fantasia. Accanto ai ritratti di membri della famiglia o ai temi mitologico-allegorici (*Trionfo di Bacco*; «quattro quadri di pitture favolose»), hanno pure un posto ragguardevole le scene cosiddette di genere, a mezzo fra pauperismo e virtuosismo «realistico», come le raffigurazioni di fruttivendoli e ortolani.

(72) Cfr. N. CALVINI, *Storia di Bussana*, Bussana 1978, pp. 386-388. Uno studio sul dipinto è in corso a cura di chi scrive.

(73) Cfr. ad esempio l'inventario di Pietro Antonio Ardizzone (SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 53 f. 380, doc. 705, 25 ottobre 1694); quello di Giacomo Maria Oggero, del 1708 (SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 54 f. 387, doc. 312); oppure l'inventario dei beni personali del canonico Agostino Lombardi, messi all'asta nel 1758 (SASSR, Not. Giovanni Agostino Roggero, sc. 7 f. 73, doc. 132); o ancora la menzione di sei quadri appartenuti a Caterina Anfossi, che certo non doveva essere tra i maggiori della città (SASSR, Not. Giovanni Battista Visconti, sc. 64 f. 436, doc. 291, 21 ottobre 1729).

(74) SASSR, Not. Giovanni Agostino Roggero, sc. 6 f. 70, doc. 385.

(75) ACT, Fondo Reghezza, f. 329.

(76) V. BELLONI, *La grande scultura in marmo a Genova (secoli XVII e XVIII)*, Genova 1988, p. 211 n. 4.

(77) Su queste opere, e sul rapporto Reghezza-Ponsonelli, è in corso di pubblicazione un contributo di chi scrive, cui si rimanda per la bibliografia, i confronti e i riscontri archivistici.

(78) La decorazione marmorea della Cappella del Corpus Domini in parrocchiale (oggi della Madonna Miracolosa) è commissionata nel 1683 a Daniele Solaro da Giovanni Battista Pastorelli, a nome della Compagnia del Santissimo Sacramento (cfr. L. ALFONSO, *Tomaso Orsolino e altri artisti di «Nazione Lombarda» a Genova e in Liguria dal sec. XIV al XIX*, Genova 1985, pp. 235-236), ma il 13 aprile 1694 lo scultore deve ancora essere pagato (SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 53 f. 380, doc. 535); per un profilo critico della macchina d'altare, assai alterata in questo secolo, M. BARTOLETTI, *Episodi*, cit., pp. 106-107. Per quanto concerne il Manni, all'ampio catalogo delineato da Bartoletti (*ibidem*, pp. 110-116) vanno aggiunti un altare nel Santuario della Madonna dell'Arma (SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 54 f. 387), doc. 590, 25 novembre 1708), e le porte laterali dell'altare del Rosario in San Domenico, commissionate nel 1709 (SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 55 f. 388, doc. 152). Sul De Ferrari cenni in A. ROMERO, *Attività del marmoraro Agostino De Ferrari nel Dianese*, in «Communitas Diani», XI-XII, 1988-89, pp. 39-44, e in M. BARTOLETTI, *Episodi*, cit., p. 121, che gli attribuisce convincentemente l'altare destro alla Madonna dell'Arma, datato 1769,

e l'altare dell'Immacolata nell'Oratorio dei Rossi a Taggia. Ma proprio per la Confraternita della Trinità il marmoraro stipula nel 1762 un contratto per l'esecuzione del sontuoso altare maggiore in marmo (SASSR, Not. Lazzaro Domenico Visconti, sc. 60 f. 424, doc. 77), già iniziato al principio del secolo secondo una successione ancora poco chiara (per esempio nel 1712 vi lavora il Manni: cfr. M. BARTOLETTI, *Episodi*, cit., p. 113-114): visti i rimaneggiamenti comunque antichi, l'imponente macchina resta di non facile lettura critica.

(79) «Uno specio grande la cornice di disegno del Parodi», che la vedova riporta a Genova nel 1699 unitamente a parecchi argenti di pregio (SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 54 f. 383, docc. 164, 165, 166).

(80) P. ROTONDI, *La Madonna nell'arte in Liguria*, catalogo della mostra, Bergamo 1952, p. 30; G.V. CASTELNOVI, *Intorno all'Assereto*, in «Emporium», VII, 1954, p. 20; F.R. PESENTI, *La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Genova 1986, pp. 372-373.

(81) Il già citato inventario Asdente del 1752 assegna alla famiglia anche la cappella di San Domenico in Soriano. L'opinione del Lotti è nel MS.B.VIII.20, della Biblioteca Universitaria di Genova, c. 112v. Il dipinto è praticamente inedito, se si esclude la scheda OA 07/00021310 del 1979 (M. DETTORI), che nota affinità tipologiche con opere del Borzone e del Fiasella pur ritenendone «mediocre» la fattura. Massimo Bartoletti mi suggerisce un'attribuzione al Casone che sembra pienamente giustificata da quel fiasellismo a lume di notte che dell'artista doveva rappresentare uno dei punti di forza (cfr. G.V. CASTELNOVI, *La prima metà del Seicento: dall'Ansaldo a Orazio de Ferrari*, in AA.VV., *La pittura*, cit., p. 108). Per una tela del Casone nell'estremo Ponente, firmata e datata 1645, A. ROMERO, *La «Deposizione di Cristo nel sepolcro» di Giovanni Battista Casone nella chiesa parrocchiale di Diano Marina*, in «Communitas Diani», III, 1980, pp. 10-13.

(82) E. GAVAZZA - F. LAMERA - L. MAGNANI, *La pittura*, cit., pp. 356 e 460, e fig. 428. Sembra accettabile una datazione verso il 1690. La menzione nel citato inventario di Lorenzo Reghezza (1689) di un quadro di Gregorio De Ferrari di medesimo soggetto potrebbe in effetti riferirsi ad un perduto bozzetto proprio per la tela della cappella Ardizzone in San Domenico.

(83) Per ragioni stilistiche sembra fuori discussione l'attribuzione al Palmieri, artista prediletto dalla committenza cappuccina (e, a quanto sembra, particolarmente devoto a San Fedele, canonizzato nel 1729), sul quale si veda ora R. DUGONI, *Di Giuseppe Palmieri (1677-1740): pittor de' Cappuccini*, in «Quaderni Franzoniani», II, 1989, 2, pp. 107-123.

(84) A Giovanni Girolamo Curlo spetta «un quadro bislongo con cornice dorata rappresentante una battaglia originale di Salvador Roses (...), o pure un quadro con cornice nera rappresentante un gattino», e a Domenico Boeri «un altro quadro bislongo con cornice dorata rappresentante S.M. Maddalena nel deserto». A Domenico Maria Lombardi, oltre a un apparato e dodici sgabelli federati in broccatello rosso, vanno «due quadri, uno rappresentante la Resurrezione e l'altro l'Ascensione di Nro. Sig.re, originali del Sig. Pietro Paolo Ricciolini, e due altri quadri rappresentanti uno S.ta M.a Maddalena, e l'altro S. Geronimo»; l'estensore del testamento, il notaio Visconti, è gratificato da «un quadro con cornici dorate rappresentante un cichoriaro che dicesi essere di mano di Michel'Angelo delle Battaglie» (SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 56 f. 396, doc. 421), vale a dire di Michelangelo Cerquozzi. L'inventario in SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 56 f. 393, doc. 127 (14 luglio 1719).

(85) SASSR, Not. Giovanni Battista Visconti, sc. 64 f. 436, doc. 128.

(86) SASSR, Not. Michele Domenico Visconti, sc. 56 f. 393, doc. 305.

(87) R. SOPRANI - C.G. RATTI, *Vite*, cit., II, p. 133. Per la tela della Pinacoteca di Imperia, cfr. la scheda di G.V. CASTELNOVI in *Mostra di opere d'arte restaurate*, catalogo, Genova 1956, pp. 57-58, e A. ZENCOVICH, *Notizie sulla Chiesa Vecchia di S. Maurizio*, in AA.VV., *San Maurizio. Arte e cronaca del Duomo neoclassico di Imperia (1780-1990)*, Genova 1984, pp. 95 e 98.

(88) Cfr. ancora l'inventario del 1728 della parrocchiale.



16566