

SOMMARIO

PRESENTAZIONI	LE ORIGINI DEL CONVENTO DEI FRATI CAPPUCCINI DI MONTEROSSO: IL CONTESTO STORICO-ISTITUZIONALE E IL TERRITORIO DELLE CINQUE TERRE	
CARDINAL ANGELO BAGNASCO <i>Arcivescovo Metropolita di Genova</i>	9	PAOLO CALCAGNO Monterosso nel contesto socio-economico e politico della Repubblica di Genova
MONSIGNOR LUIGI ERNESTO PALLETTI <i>Vescovo della Spezia-Sarzana-Brugnato</i>	11	77
PADRE ROBERTO GENUIN <i>Ministro Generale dell'Ordine dei Frati Minori Cappuccini</i>	13	PADRE COSTANZO CARGNONI I Frati Cappuccini (fine XVI-prima metà del XVII secolo) e la Provincia di Genova
PADRE MAURO JÖHRI <i>già Ministro Generale dell'Ordine dei Frati Minori Cappuccini</i>	17	81
PADRE FRANCESCO ROSSI <i>Ministro Provinciale dei Frati Minori Cappuccini Liguri</i>	19	MARIANO LALLAI Monterosso e la Diocesi di Luni-Sarzana tra XVI e XVII secolo. Noterelle ecclesiastiche
EMANUELE MOGGIA <i>Sindaco del Comune di Monterosso al Mare</i>	21	113
DONATELLA BIANCHI <i>Presidente Parco Nazionale Cinque Terre</i>	23	ANDREA ZAPPIA Una presenza discreta. Fonti genovesi per la storia del convento dei Frati Minori Cappuccini di Monterosso al Mare
VINCENZO TINÉ <i>già Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Genova e le province di Imperia, La Spezia e Savona</i>	25	121
FRANCESCA IMPERIALE <i>Soprintendente Archivistica e Bibliografica della Liguria e Direttore dell'Archivio di Stato di Genova</i>	27	LUISA CASCARINI Orti e giardini sul Colle dei Cappuccini e nel territorio di Monterosso: la natura e l'uomo costruiscono antichi e nuovi paesaggi
MARCO MAGNIFICO <i>Vicepresidente Esecutivo del FAI-Fondo Ambiente Italiano, Il Convento dei Cappuccini di Monterosso, “Luogo del Cuore”</i>	29	135
MICHELANGELO PISTOLETTO Il (Terzo) Paradiso dei Frati al Convento di Monterosso	31	SARA RULLI All'ombra del Colle dei Cappuccini. Il borgo antico di Monterosso: paesaggio urbano e architettura
MARCO MARTELLA Il convento di Monterosso: un giardino tra la terra e il cielo	33	195
FEDERICO RAMPINI A Monterosso arrivo sempre al tramonto	35	223
GIULIANO VOLPE Un convento, un paesaggio, una “comunità di patrimonio”	37	VALERIA ZATTERA Un'ideale visita al borgo di Monterosso nei primi decenni del Seicento
FOLCO TERZANI Il frate volante	39	257
Nel Convento dei Frati a Monterosso al Mare. Un invito a meditare Percorso fotografico di MARCO PASINI con uno scritto di FRANCO CARDINI	42	ANDREA ZANINI Un territorio aspro e pittoresco. La “scoperta” di Monterosso nei dizionari e nelle guide turistiche
		267
		QUATTRO SECOLI DI STORIA DEL CONVENTO DI MONTEROSSO
		FRANCO BONATTI Vicende storiche del convento di San Francesco di Monterosso dalla fondazione alla soppressione napoleonica
		275
		GIOVANNI BATTISTA VARNIER Le soppressioni del convento e la rinnovata presenza religiosa a Monterosso
		303
		ANGELA ZATTERA Mappe catastali storiche e planimetrie attuali del complesso del convento dei Cappuccini di Monterosso
		323
		MONS. PAOLO CABANO Il convento dei Cappuccini a Monterosso nel Novecento. Un secolo di devozione e tradizioni
		337

FAMIGLIE NOBILI E RELIGIOSI NELLA STORIA DEL CONVENTO DI MONTEROSSO

ANDREA LERCARI
Padre Francesco Maria Squarciafico fondatore del convento cappuccino di Monterosso: origini familiari e note biografiche

391

ANDREA LERCARI
Famiglie notabili e patrizie genovesi nella storia di Monterosso e delle sue istituzioni religiose: i Mangiamarchi, i Saporiti, i Piuma e i Gritta

421

FRANCESCA FERRANDO
Vite esemplari: i Cappuccini di Monterosso tra profili biografici e rappresentazione nel XVII secolo

521

ARCHITETTURA, ARTE E CULTURA DEL CONVENTO DI MONTEROSSO

GIORGIO ROSSINI
L'architettura del convento di San Francesco a Monterosso. Fonti e modelli

535

VALENTINA BORNIOOTTO, LAURA STAGNO
I dipinti del convento. Iconografie per la devozione cappuccina

555

VALENTINA FIORE
Gli altari e le sculture del convento di San Francesco di Monterosso

571

DANIELE SANGUINETI
Qualche nota sul “mestiere” di Giuseppe Palmieri per i Cappuccini

583

VALENTINA BORNIOOTTO, ANNE DELVINGT, VALENTINA FIORE, PAOLA MARTINI
Chiesa e convento dei Cappuccini di Monterosso Schedatura della quadreria

591

FRANCESCO MIROGLIO
Il pittore espressionista Max Pechstein a Monterosso

611

FRANCESCA NEPORI
Ad usum Fratrum Capuccinorum Montis Rubei
La biblioteca conventuale di Monterosso: storia di una presenza

621

ANGELA IDA VILLA
Eugenio Montale e il Colle dei Cappuccini

647

ALBERTO CIPELLI
La statua di San Francesco d'Assisi sul Colle dei Cappuccini

669

I FRATI CAPPUCCINI, FRATI DEL POPOLO

ALBERTO CIPELLI
Il plurisecolare legame dei monterossini con il convento dei Cappuccini

679

PADRE DINO DOZZI
Identità e predicazione dei Padri Cappuccini

699

PADRE VITTORIO CASALINO
La cultura materiale nella vita dei Frati Cappuccini

707

ANGELO D'AMBROSIO
I Frati Cappuccini e le ricette della salute. Identità e tradizione (secc. XVII-XVIII)

713

EMANUELA MANCINO
“Andemu ai frati”. Il convento dei Cappuccini attraverso i ricordi degli abitanti di Monterosso

723

DON NILO GANDO
Il convento sembra esserci da sempre

731

ROBERTO ITALO ZANINI
Padre Antonio Durante da Monterosso e la sua famiglia

735

ALBERTO CIPELLI
«Monterosso come agli Uffizi». Padre Marco Panteghini da Bienno, un frate appassionato d'Arte

759

PADRE ENZO CANOZZI
Padre Felice Moggia, ultimo frate cappuccino monterossino

769

PADRE RENATO BRENZ VERCA
«Si fondò su di un amenissimo colle». Un angolo tra terra e cielo dove incontrare Dio e gli uomini

775



1. Monterosso al Mare, la Merlara e il castello in una foto d'epoca (collezione privata)



2. Monterosso al Mare, veduta del Colle dei Cappuccini e della Torre Aurora in una foto d'epoca (Archivio Storico dei Cappuccini di Genova)



3. Monterosso al Mare, il Colle dei Cappuccini e la Merlara in una foto d'epoca (Archivio Storico dei Cappuccini di Genova)



4. Monterosso al Mare, veduta del Colle dei Cappuccini e del borgo in una foto d'epoca (collezione Enzo Scapparone)





13. Rilievo dell'abitato di Monterosso nel 1773 da MATTEO VINZONI, *Il Dominio della Serenissima Repubblica di Genova in terraferma*, manoscritto cartaceo del XVIII secolo (1773) (Genova, Biblioteca Civica Berio, m.r.Cf.2.9/10)

i membri di due famiglie – quella dei Piuma e, secondo la tradizione orale, quella dei Mangiamarchi⁴⁶ – a finanziare il percorso che, ancora oggi, permette di raggiungere il convento dei Cappuccini dal borgo e a realizzare il sagrato in acciottolato che accoglie il fedele all'ingresso della chiesa di San Francesco. È proprio grazie alle munifiche elargizioni di Domenico Maria Piuma che, nel 1719, verrà aperta la scalinata

di accesso al colle sul quale sorge il convento⁴⁷, ben visibile, nel suo andamento irregolare, frutto del progressivo adattamento alla natura e ai dislivelli del terreno, nel rilievo di Matteo Vinzoni (fig. 13)⁴⁸. L'ultimo tratto della salita, composto dal tipico acciottolato ligure che, vedremo, caratterizzerà anche il sagrato della chiesa (fig. 14), riporta, seppure in maniera ormai poco leggibile nella sua porzione conclusiva, una





Chiesa di San Francesco dei Cappuccini di Monterosso, l'altare (foto Matteo Carassale)

VICENDE STORICHE DEL CONVENTO DI SAN FRANCESCO DI MONTEROSSO DALLA FONDAZIONE ALLA SOPPRESSIONE NAPOLEONICA

Franco Bonatti

Il Decreto vescovile istitutivo e la fondazione del convento di San Francesco a Monterosso

La Comunità dei Frati Cappuccini, la Parrocchia e l'Amministrazione Comunale di Monterosso hanno celebrato nel 2018, con una serie d'iniziative importanti, il quattrocentesimo anniversario della fondazione del convento di San Francesco.

Nel 1618, in verità, non si erano conclusi gli impegnativi lavori edilizi che portarono all'edificazione del convento e della chiesa monastica, che fu solennemente consacrata alcuni anni più tardi, precisamente il 26 maggio 1623. In questo anno si è ricordata l'autorizzazione all'istituzione del convento stesso, che i Monterossini attendevano sin dal 1613¹, rilasciata con proprio decreto dal Vescovo diocesano Giovanni Battista Salvago, il 30 gennaio 1618². Il documento è ancor oggi conservato nell'Archivio Vescovile dell'antica Diocesi di Luni-Sarzana. Non si tratta dell'originale ma di una copia semplice su di un unico foglio, probabilmente la minuta, poiché vi sono alcune correzioni nell'interlinea ed alcune parole sono cancellate. Il decreto vescovile nella sua redazione formale richiama direttamente le *litterae sollemnes* della cancelleria pontificia, più note con il nome di *bullae*³.

Nel nostro caso vi sono state introdotte rispetto alla prassi alcune modifiche. Dopo l'*intitulatio*, abbiamo una lunga *narratio* in cui sono esposti i fatti che hanno preceduto la richiesta dell'autorizzazione vescovile all'eruzione del convento. È necessario comprendere con precisione quanto viene esposto nella *narratio* solo così

saranno più chiari i termini della *dispositio*. Seguono la *datatio* nella forma breve, mentre, trattandosi della minuta, non vi è la *scriptio*. Mancano inoltre l'*arrenda* e la *sanctio* presenti normalmente nelle bolle pontificie. Il testo è in latino curiale, non privo di alcune eleganze formali. L'*intitulatio*, posta al centro della pagina su due righe, indica il nome e i titoli del vescovo nella seguente forma: «Ioannes Baptista Salvagus Dei et Apostolicae Sedis gratia Episcopus Lunensis Sarzanensis et Comes». Il Salvago nel gennaio del 1618 era titolare della Diocesi di Luni-Sarzana da quasi ventotto anni, essendo stato chiamato dal pontefice Sisto V a succedere al vescovo Giacomo Bracelli il 14 maggio 1590⁴. Quando si era insediato nella cattedra vescovile lunense sarzanense, il Salvago aveva circa trent'anni: era stato battezzato infatti il 6 giugno 1560 nella chiesa genovese di San Donato. Seguendo l'esempio dell'arcivescovo di Milano Carlo Borromeo, subito dopo il suo ingresso in Diocesi aveva svolto la visita pastorale alle molte e sparse parrocchie, dislocate tra il mare e le alpestri vette delle Alpi Apuane e dell'Appennino Tosco-Emiliano, pertanto nel 1618 il vescovo conosceva bene anche la parrocchia e le altre istituzioni religiose di Monterosso, avendole già visitate insieme con i suoi collaboratori tre volte, nel 1591, nel 1596 e nel 1616⁵. Nell'*intitulatio* il Vescovo Salvago aggiunge il titolo di conte, concesso per i suoi meriti al vescovo Pietro dall'imperatore Federico I il 30 giugno 1183. Tuttavia il titolo e le prerogative comitali erano divenute del tutto onorifiche a partire dal secolo XVI, quando la Repubblica di Genova e il principato dei

12. Chiesa di San Francesco di Monterosso, parete absidale

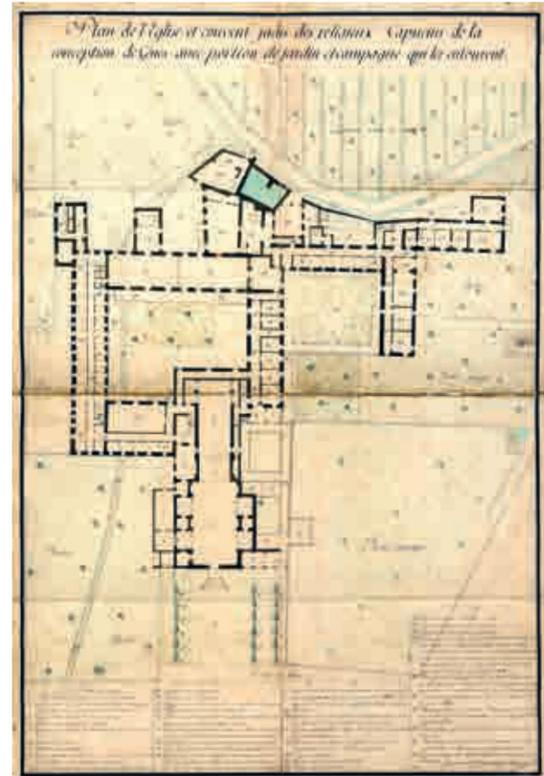


13. Convento di San Francesco di Monterosso, il lato sud del chiostro



14. Convento di San Francesco di Monterosso, il lato est del chiostro

15. Planimetria generale del convento della Concezione in Genova (Archivio della Provincia Ligure dei Frati Cappuccini)



la chiesa che subì i maggiori condizionamenti. Ubicata a monte del chiostro, presenta l'asse disposto da nord a sud, con l'ingresso rivolto a settentrione, verso il percorso pedonale che collega Levanto ed il centro abitato; la facciata costituisce il fondale architettonico di un delizioso sagrato in ciottoli di mare, posto a lato del percorso (fig. 8). Nel 1895, con il ritorno dei Cappuccini dopo quasi un secolo di assenza da Monterosso, fu avviato il restauro del convento⁴⁵. Sotto la guida di padre Ottaviano da Savona venne risistemato il recinto e, nella chiesa, fu rifatto il pavimento e restaurate molte parti degli apparati decorativi. Il rinnovamento della facciata della chiesa in chiave neogotica non fu realizzato in questa occasione, ma si com-

pletò invece più tardi, attorno alla metà del Novecento. Un primo intervento avvenne in occasione dei lavori di riparazione dei danni bellici (fig. 9), quando la finestra semicircolare sul portale della facciata, comune a molte facciate di chiese cappuccine - tra cui la Santissima Concezione di Genova fondata nel 1593, il San Francesco a Sestri Levante e a Sarzana - fu trasformata in un oculo circolare. Ancora nel 1954 (come da lapide in facciata) fu invece realizzata la decorazione pittorica a fasce orizzontali bianche e nere, delimitata da una cornice di archetti pensili posta sotto le falde del tetto (fig. 10). La semplice forma a capanna della facciata, che dobbiamo immaginare rifinita con un intonaco dalla calda tonalità della calce, fu così alterata secon-

16. Chiesa di San Francesco di Monterosso, interno



17. Chiesa di San Francesco di Monterosso, il presbitero. Sulla parete destra è visibile il coretto accessibile dalla sacrestia



18. Convento di San Francesco di Monterosso, il refettorio (foto Marco Pasini)



do uno stile ormai superato, ma che in molti conventi - non soltanto dei Cappuccini - fu impiegato senza alcuna autorizzazione delle Soprintendenze⁴⁶ (fig. 11). La chiesa si attesta con la parte absidale direttamente sul lato settentrionale del chiostro (fig. 12), che in questa parte è privo del porticato; un campaniletto a vela, della più genuina tradizione cappuccina ispirata ai disegni contenuti nel trattato di fra Antonio da Pordenone, è posto al vertice della facciata. I tre corpi di fabbrica del convento sono disposti a C attorno alla parete di fondo della chiesa: quello di maggiore ampiezza è rivolto a sud (fig. 13). Lo sviluppo del chiostro su tre lati anziché quattro non è raro nei con-

venti cappuccini. Già presente nei più antichi conventi dell'Ordine nelle Marche⁴⁷, lo si ritrova in Liguria anche in complessi edificati centri urbani di maggiore importanza, come San Bernardo a San Remo, San Giuseppe a Savona, San Giovanni Battista a Sarzana, San Francesco a Sestri Levante. Non va dimenticato che in qualche caso, come a Varazze, il chiostro presenta due soli lati porticati, appoggiati all'unica ala del convento ed alla chiesa, ad esso perpendicolare⁴⁸. Vi sono casi (come San Remo, Sestri Levante e Varazze) in cui il lato mancante del chiostro è verso mare, cosicché il paesaggio entra a far parte della percezione visiva del frate che percorre il chiostro.



Chiesa di San Francesco al convento dei Cappuccini di Monterosso, Altare maggiore in legno (foto Marco Pasini)

GLI ALTARI E LE SCULTURE DEL CONVENTO DI SAN FRANCESCO DI MONTEROSSO

Valentina Fiore

Fin dalla fondazione dell'Ordine cappuccino, le chiese dei nuovi frati sono caratterizzate da semplici arredi in legno¹, come prescrivono direttamente le *Constitutiones Ordinis Fratrum Minorum Capuccinorum*², che in diversi passi dettano disposizioni riguardanti la struttura architettonica della chiesa e del convento, degli arredi e delle suppellettili liturgiche, in osservanza e come manifestazione diretta e tangibile dell'altissima povertà, a cui si votò l'Ordine³. Nel rispetto di tali idee, i cappuccini esprimono fin da subito il desiderio di lavorare su materiali che possano rispecchiare e sottolineare i più puri e veri valori francescani⁴. Diventa così il legno il materiale privilegiato negli interni delle chiese dell'Ordine, dove una serie di frati intagliatori ed ebanisti dedicano il proprio tempo alla lavorazione degli arredi d'altare. È così che da questi laboratori uscirono manufatti di ebanisteria religiosa e profana degni di nota, caratterizzati da una peculiarità nel campo dell'artigianato, con il legno che domina incontrastato e che evidenzia la scelta della povertà⁵: non solo piccoli oggetti ma l'intero arredo delle chiese, come gli altari e le ancone, è così prodotto e realizzato all'interno del convento.

Tuttavia, molto spesso gli altari lignei hanno subito nel corso degli anni eventi, modifiche, aggiunte e riparazioni che hanno compromesso l'originalità dell'intero manufatto⁶: è così possibile che siano poche le parti antiche pur mantenendo una certa uniformità e continuità nel loro insieme.

Un filo rosso lega quindi con continuità le fondazioni cappuccine nel territorio ligure, caratterizzate dalla

presenza di modelli e forme che permangono invariate, dagli altari più antichi, come quelli presenti nella chiesa di San Martino di Tours a Genova Sestri Ponente (fig. 1) e nella chiesa di Sant'Antonio da Padova a Pontedecimo (fig. 2), databili rispettivamente alla metà del XVII secolo e al 1740, agli altari più importanti e degni di nota, come l'altare maggiore della chiesa della Santissima Concezione e del Padre Santo, uno dei pochi a presentare una struttura più complessa ed elaborata (fig. 3), fino a quelli ottocenteschi, come l'altare maggiore del romitorio di San Barnaba, realizzato nel 1866 da David Bisio (fig. 4)⁷.

L'altare maggiore della chiesa di San Francesco a Monterosso (figg. 5-7) segue da vicino tali modelli e non risulta essere esente dalle dinamiche di trasformazioni e modifiche che interessano da vicino gli altari lignei: se i documenti d'archivio confermano infatti un restauro, che può essere stato molto incisivo, negli anni cinquanta del Novecento per il tabernacolo e per i gradini⁸, è altamente probabile che il resto della struttura sia stata più volte rimaneggiata e modificata, anche in seguito alle vicende di soppressione e di allontanamento dei Cappuccini dal convento di Monterosso⁹.

L'attuale impianto della struttura dell'altare maggiore, comprensivo di ancona centrale, altare, gradoni e portine laterali, è databile nel suo complesso alla fine del XIX secolo¹⁰. Le portine laterali, sempre presenti all'interno di chiese di Ordini religiosi, sono caratterizzate da una semplicissima struttura e sono sormontate da due riquadri che ospitano al loro interno due tele del



non ha rinvenuto alcuna traccia documentaria inerente la presenza dell'opera tanto che, viste le condizioni descritte, si ritiene sia andata perduta. Il dipinto attualmente esposto raffigura *l'Immacolata con i Santi Fedele da Sigmaringen e Felice da Cantalice* e riunisce la tradizionale venerazione alla Vergine Immacolata, alla quale era solitamente intitolato l'altare maggiore nelle chiese dell'Ordine, alla rappresentazione dei due santi cappuccini: Felice, primo santo dell'Ordine, colto nella visione mistica della Vergine che gli porge il Bambino, e Fedele, primo martire, che si rivolge all'Immacolata sollevando una palma, emblema del suo martirio, a cui allude anche l'elsa di una spada, posta ai suoi piedi. In questo dipinto, le tre figure sono disposte in una formula compositiva tradizionale, semplice ma retorica-

mente efficace: la Vergine che discende dal cielo schiacciando con il piede la testa del serpente e volge lo sguardo amorevole verso il Bambino, sorretto da San Felice, incarna, come nuova Eva, quella via per la salvezza che lo stesso San Fedele, attraverso il martirio e la sua vocazione di povertà e apostolato, aveva scelto di intraprendere. Il dipinto è da attribuirsi a Giuseppe Palmieri⁵, pittore genovese che per la famiglia cappuccina aveva prodotto numerose iconografie delineate da un linguaggio chiaro, esplicativo, e una scelta cromatica delicata e armoniosa che individua le cifre stilistiche della sua produzione. Evidenti sono i richiami ad altri dipinti, da cui si nota come alcuni elementi compositivi vengano riutilizzati e riassemblati diversamente: evidente in tal senso come ne *L'Ascesa al cielo di San Lorenzo*

(Genova, chiesa della Santissima Annunziata di Portoria) la figura di San Giuseppe e del Bambino Gesù si avvicinano, per modalità costruttiva e gestualità del Santo e del Bambino, al gruppo di San Felice, posto sulla destra del dipinto.

Paola Martini

¹ RATTI 1780, p. 19. «Nella Chiesa de' Cappuccini, la tavola dell'altar maggiore con la Madonna, il Bambino e San Francesco è del Badaracco».

² MOLFINO 1914, p. 428. Si ringrazia sentitamente Alberto Cipelli per aver fornito tutta la documentazione storica inerente l'opera di Gio. Raffaele Badaracco.

³ Cfr. il saggio di Laura Stagno e Valentina Borniotta in questo volume.

⁴ ASR, *Beni delle corporazioni religiose*, busta 15, fasc. 38, 13, *Monterosso*, 1868-1877, 25 agosto 1877 in Stagno, Borniotta *ivi*.

⁵ Sulla produzione del Palmieri, per uno sguardo complessivo: R. DUGONI, *Di Giuseppe Palmieri (1677-1740): pittor de' Cappuccini*, in *Studi in onore di p. Cassiano da Langasco*, «Quaderni Franzoniani», II, 2 (1989), pp. 107-124; R. DUGONI, *Giuseppe Palmieri*, scheda biografica in E. GAVAZZA, L. MAGNANI, *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Genova 2000, p. 430. Non si concorda invece con la proposta di attribuire il dipinto a Felice Guascone, avanzata da Piero Donati (Donati, 2002, pp. 70-71).

9. Giuseppe Palmieri

(Genova, 1677 - 1740)

Miracolo di San Serafino di Montegranaro



Olio su tela, 135 x 85 cm
1730 ca.

Bibliografia: PANTEGHINI ms. 1971, n. 26 (Giuseppe Palmieri); PANTEGHINI ds. 1972, n. 44; TORRITI 1975, p. 41 (Giuseppe Palmieri?).

La tela in oggetto raffigurante il *Miracolo di San Serafino di Montegranaro* è ascrivibile alla mano di Giuseppe Palmieri, la cui attività per l'ordine cappuccino, sottolineata in anni recenti dalla critica (DUGONI 1989, pp. 107-123; SANGUINETI 2003, pp. 45-59), era già stata evidenziata da Carlo Giuseppe Ratti, che lo definiva pittore «divoto» dei cappuccini, «per i quali spessissimo lavorava» (RATTI 1769, p. 249). Il dipinto, caratterizzato da un semplice impianto compositivo, con fasci di luce e strutture architettoniche che misurano spazialmente la scena, secondo una modalità più volte utilizzata da Palmieri, e da una atmosfera quasi bloccata nell'epifania del miracolo che si materializza davanti agli occhi del fedele, esprime una totale aderenza ai canoni della religiosità cappuccina.

Realizzata con tutta probabilità dopo il 1729, anno della beatificazione di San Serafino, la tela, che è da porre in pendant con il dipinto raffigurante *La predica di San Giuseppe da Leonessa* (cfr. scheda 10), come dimostra la presenza di un'analoga cornice lignea modanata, evidenzia la volontà da parte dell'ordine di comunicare con le immagini esposte in chiesa la forza dei campioni della fede cappuccina. La figura di San Serafino, infatti, corrisponde appieno agli ideali di povertà e vita cappuccina: uomo semplice e umile, ma spiritualmente luminoso, come ricordano le fonti, con una profonda devozione al Crocifisso e alla Vergine, San Serafino realizzò molteplici miracoli e prodigi: bastava avvicinarsi a lui, al suo mantello o al crocifisso di ottone, che portava sempre con sé perché le malattie più terribili scomparissero e i casi disperati si risolvessero. Santo taumaturgo, quindi, che opera tra e per la gente comune: ed è così che Giuseppe Palmieri lo rappresenta, sia nella tela in esame, in cui san Serafino, davanti a una folla di astanti e curiosi, guarisce una donna, grazie al potere salvifico del crocifisso, sia nella tela realizzata per la chiesa genovese della Santissima Concezione e Padre Santo, in cui, con semplice e chiara narrazione, il santo marchigiano guarisce un paralitico (BRUNO 2012, fig. 15 p. 246).

Valentina Fiore

10. Giuseppe Palmieri

(Genova, 1677 - 1740)

Predica di San Giuseppe da Leonessa

Olio su tela, 135 x 85 cm
1730 circa

Bibliografia: PANTEGHINI ms. 1971, n. 25 (Giuseppe Palmieri); PANTEGHINI ds. 1972, n. 45; TORRITI 1975, p. 40 (Giuseppe Palmieri?).



La figura di San Giuseppe da Leonessa, tra i principali santi dell'Ordine, si riscontra in due diverse tele del convento di Monterosso, entrambe riferibili alla mano di Giuseppe Palmieri.

Nel *Supplizio dei Santi Giuseppe da Leonessa e Fedele da Sigmaringen* (cfr. scheda 24), l'associazione dei due santi, quali paladini dell'ortodossia, ha lo scopo di esaltare il loro ruolo all'interno dello sforzo missionario dell'Ordine, teso alla conversione degli infedeli di oriente e occidente. La brutale sofferenza subita dai due cappuccini - in luoghi e momenti diversi - acquista perciò, in quel contesto, un significato comune.

La tremenda punizione inflitta a Giuseppe da Leonessa dai turchi di Costantinopoli, che si opponevano a qualsiasi tentativo di conversione, prevedeva che, dopo tre giorni, il santo fosse liberato dal gancio al quale era stato inchiodato, per essere definitivamente espulso dalla città.

Il supplizio subito non corrispose quindi al martirio, poiché Giuseppe da Leonessa fu costretto a rientrare in Italia, dove proseguì la sua opera di predicazione. Nell'opera in esame, Palmieri sceglie di accostare due distinti episodi della vita del santo: in secondo piano, sulla destra, tre Angeli stanno liberando Giuseppe da Leonessa dalla trave lignea del supplizio, mentre in primo piano è raffigurata la sua attività di predicatore.

Il santo cappuccino impugna il crocifisso e indica verso il cielo, ove una presenza angelica appare tra le nubi rischiarate dalla luce divina; tra la folla radunata ad ascoltarlo è chiaramente distinguibile un uomo con il turbante, chiaro rimando alla sua attivi-

tà a Costantinopoli (cfr. il saggio di Borniotta, Stagno in questo volume).

Innegabili tangenze stilistiche e iconografiche con questa tela si evidenziano in un'altra versione del medesimo soggetto, ancora riferibile a Palmieri, nella chiesa dei cappuccini di Genova Pontedecimo, (BRUNO 2012, fig. 12 p. 244).

A parte alcune varianti iconografiche - in particolare la minor rilevanza data alla trave, quasi invisibile all'estremità destra della tela - l'opera di Pontedecimo presenta alcuni dettagli in stretta analogia alla tela di Monterosso, che confermano l'attribuzione al medesimo artefice: tra la moltitudine di fedeli che ascoltano la parola del santo si riscontrano infatti gli stessi personaggi, la donna con il bambino fra le braccia e il turco convertito, connotato dall'identico vestiario. In pendant con questo dipinto è il *Miracolo di San Serafino da Montegranaro* (cfr. scheda 9), di mano dello stesso artista, che presenta anche un'identica cornice lignea modanata, probabilmente originale, decorata con motivi vegetali.

Valentina Borniotta

11. Ignoto pittore

a) Proeludium redemptionis

b) Proemium redemptionis

Riquadri ad affresco

Seconda metà del XVIII secolo

Bibliografia: PANTEGHINI ms. 1971, n. 40; *Padre Santo* 1973, p. 237; TORRITI 1975, p. 42.

Gli affreschi in esame fanno parte di un ciclo più vasto, comprendente altri soggetti che sono stati esclusi dalla presente schedatura, in quanto di minor interesse dal punto di vista iconografico. Nell'Archivio Provinciale dei Cappuccini di Genova si conservano alcuni carteggi attestanti la volontà dei frati di Monterosso di restaurare i riquadri, che versavano in condizioni precarie. Il 17 febbraio 1967 Padre Marco da Bienna scriveva alla Soprintendenza delle Gallerie della Liguria, chiedendo di intervenire sui «disegni di ignoto autore, ma certamente ragguardevoli», fortemente danneggiati da una crepa apertasi in seguito ad una precedente alluvione; l'anno seguente, lo stesso Padre Guardiano sollecitava più volte gli uffici ministeriali, affinché si potesse procedere con il restauro dei «noti disegni a carboncino».

Il 29 novembre 1968 Gian Vittorio Castelnovi, allora Soprintendente alle Gallerie e Opere d'Arte della Liguria, rispondeva con un secco rifiuto, precisando che «le pitture esistenti sulle pareti della sala in fondo al corridoio d'accesso a codesto



IL PITTORE ESPRESSIONISTA MAX PECHSTEIN A MONTEROSSO

Francesco Miroglio

L'opera dell'artista tedesco Max Pechstein (Zwickau, 31 dicembre 1881) (fig. 1) annovera numerosi dipinti di paesaggio. Questi lavori documentano allo stesso tempo le mete dei viaggi di Pechstein e la sua evoluzione stilistica, l'artista ha infatti sempre alimentato e ispirato la sua ricerca attingendo ai luoghi visitati. I villaggi e le località frequentate diventano una preziosa risorsa d'ispirazione: paesaggi marini e costieri, pescatori, donne al lavoro sulle spiagge o distese al sole, ma anche piccole abitazioni di montagna e boschi incontaminati popolano i disegni, le incisioni e le tele di Pechstein. Nida e Leba, paesi della Prussia orientale affacciati sul mar Baltico, Moritzburg in Sassonia, l'isola di Palau nell'Oceano Pacifico e il borgo ligure di Monterosso sono alcune delle mete di viaggio amate dall'artista. In Liguria Max Pechstein soggiorna nel 1913 e ancora nel 1924 e proprio nei suoi abitanti individua l'espressione del legame ancestrale che unisce l'uomo alla natura¹. Tuttavia i primi contatti dell'artista con la natura e i paesaggi incontaminati sono riconducibili alla sua infanzia durante le lunghe camminate domenicali nei boschi vicino a Zwickau, insieme al padre e al fratello maggiore Richard². Studente dal 1903 della Reale Accademia di Belle Arti di Dresda, nel 1906 riceve il Premio Nazionale Sassone per l'Arte, noto anche come di Premio-Roma, prestigioso riconoscimento che offre una borsa per svolgere un soggiorno di studio a Roma. È in questa circostanza che Pechstein compie il suo primo viaggio al di fuori della Germania³. Nel 1906 tuttavia, oltre al successo del Premio-Roma, un altro evento segna il suo percorso.

Max Pechstein, *Convent von Monterosso*, 1924, olio su tela, 80x100 cm. (Kunsthalle Kiel. Copyright © 2019 Pechstein / Hamburg / Tökendorf)

In occasione della Terza Esposizione di Arte Decorativa Tedesca di Dresda, Pechstein incontra Erich Heckel (Döbeln, 1883-Radolfzell, 1970), artista sassone poco più giovane e legato al gruppo di pittori raccolto sotto il nome Die Brücke⁴. La compagine di giovani artisti autodidatti intende superare la tradizionale pittura accademica e promuovere uno stile autonomo e innovativo fondato su linguaggi spontanei ed espressivi⁵. Il nucleo originario del gruppo si costituisce nel 1901 tra le aule del Politecnico di Dresda dall'amicizia tra Fritz Bleyl (Zwickau, 1880-Bad Iburg, 1966) e Ernst Ludwig Kirchner (Aschaffenburg, 1880-Frauenkirch, 1938) e dall'incontro, nel 1904, di Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff (Rottluff, 1884-Berlino, 1976), anch'essi a Dresda per studiare architettura⁶. I quattro giovani sono artisti autodidatti, apprendono il disegno e la pratica pittorica frequentando la Pinacoteca di Dresda e le sale del Museo etnografico della città ricco di sculture in legno opera degli abitanti dell'isola di Palau, all'epoca colonia tedesca⁷. Nel 1906 si unisce ai quattro artisti anche Max Pechstein che nelle *Erinnerungen* motiva l'avvicinamento al gruppo di Dresda con la volontà di dar vita a «un'arte che si affermasse senza i vincoli delle convenzioni⁸». «L'aspirazione a liberarsi dalla sterilità accademica⁹», la volontà di esprimersi attraverso un linguaggio artistico innovativo unitamente all'interesse per la pittura espressiva di Vincent Van Gogh e per le forme semplici e a tratti acerbe dell'arte primitiva accomunano Max Pechstein e gli artisti del gruppo. Max Pechstein però è l'unico ad aver ricevuto quella formazione accademica