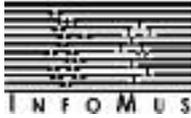


Come un'onda premuta da un'onda

Memoria e Progetto a Casa Paganini.
Una Guida

a cura di Antonio Camurri e Lauro Magnani

“Quaderni di Casa Paganini”, 3
Pubblicato in collaborazione con San Marco dei Giustiniani - Genova



Università degli Studi di Genova



Copertina

Annalisa Gatto

Fotografie, disegni, spaccati

Antonio Camurri,
Francesca Cavallero,
Stefano Fera,
Lauro Magnani,

Cura redazionale

Francesca Cavallero

Impaginazione e impianti

Typediting

Hanno collaborato

Corrado Canepa
Nicola Ferrari
Gualtiero Volpe



Regione Liguria



Comune di Genova



Provincia di Genova

con “mortificare il passato” Giovanni della Croce intendeva che il timore di cambiare il passato è timore del presente? Io mortifico il *mio* passato ogni volta che mi siedo al pianoforte a comporre. Non ho alcun desiderio di tornare indietro o di rivivere un giorno della mia vita, e tuttavia negli ultimi anni ho rivissuto molte cose.

IGOR STRAVINSKIJ

Perché la consapevolezza del passato non è mai passiva e non vogliamo essere i complici sottomessi di un passato che è sempre con noi, che si nutre di noi e che non finisce mai.

LUCIANO BERIO

Indice

7 (introduzione)

I. *Mappe*

17 IMMAGINI

35 Piante

39 cappella

43 navata

47 presbiterio

51 chiesa interna

52 auditorium

55 sala dei paesaggi

59 vano di passaggio

63 oratorio interno

68 vani di passaggio

71 coro delle Monache

76 *The Bow*

II. *Percorsi*

83 DEI SILENZI &
DEI FRAGORI

85 stanze vuote

86 silenzi

87 suoni e fragori

88 storie di suoni

103 DELLE EMOZIONI &
COMMITTENZE

105 committenze

110 emozioni (restituire i
significati analizzare la
visione)

111 emozioni (ricerca e
committenza)

113 DEI FRAMMENTI &
DEL FRUIRE

115 frammenti I

116 (ri)fruire

117 restauri

120 frammenti II

121 restituzioni

122 *Lontano in fondo al
mare*

III. *Materiali*

Piera Melli

127 L'indagine archeologica

Gianni Bozzo

133 Santa Maria delle
Grazie la Nuova – Un
problema di restauro

Stefano Vassallo

139 I dipinti murali di
Giovanni Andrea
Carlone nella Chiesa
di Santa Maria delle
Grazie La Nuova,
Osservazioni sulle
tecniche

147 APPUNTI PER MUSEI
VIRTUALI

149 Portolano di Storie,
149 Osservatorio del
Tempo,

149 Telescopio Acustico

151 Eyes Wide Open
(Museo dell'Ascolto di
un quartetto d'archi)

155 *Riferimenti bibliografici*

Cento monache – testimonia un memoriale del 1623 – muovevano i loro passi tra il monastero e la chiesa di Nostra Signora delle Grazie, o Santa Maria delle Grazie Nuova, o ancora delle Povere Signore delle Grazie, secondo le diverse denominazioni che il complesso assunse a partire dalla sua fondazione alla metà del XV secolo. Le Canonichesse Lateranensi, religiose che seguivano la regola di S. Agostino, lasciarono il convento con le soppressioni napoleoniche e si trasferirono nel vicino monastero di S. Maria in Passione. La chiesa fu officiata fino al 1810, seguirono riusi del complesso, spesso incongrui: il monastero fu alloggio di truppe, Istituto della Musica e infine fu diviso in appartamenti; la chiesa prima occupata dai militari, fu in seguito magazzino di legnami, teatro, tipografia, sala da ballo, palestra.

La collocazione, in corrispondenza di un accesso all'abitato preromano chiuso tra le mura e di quelle che furono, nel Medioevo, le case fortificate degli Embriaci, non lontano dall'insediamento di S. Maria di Castello e accanto ai Monasteri di S. Maria di Passione e di S. Silvestro, fa del sito – con le testimonianze archeologiche emerse nei restauri – un'area di grande importanza per comprendere le stratificazioni del costruito urbano, dal V secolo a.C. all'era moderna.

I restauri, realizzati tra 2003 e 2004 sulla base di un protocollo di intenti stilato nel 2001 tra Regione, Comune, Università degli Studi, Ministero per i Beni culturali, hanno restituito un eccezionale complesso architettonico leggibile nelle diverse fasi, dalla strutturazione quattrocentesca, che interessa significative presenze medievali inglobate nel nuovo costruito, ai diversi interventi nel Cinquecento, alle trasformazioni seicentesche che precedono e seguono i danni subiti nel corso del bombardamento della città, ordinato da Luigi XIV nel 1684.

Tra le religiose che vissero nel Monastero emerge, nel Cinquecento, la figura di Battistina Vernazza (1497-1587): Battistina era figlia di Ettore Vernazza, stretto seguace di Caterina Fieschi, fondatore della Fraternità del Divino Amore e dell'Ospedale (il Ridotto) degli Incurabili, discepolo e collaboratore in queste attività della Fieschi, santa aristocratica, mistica e ad un tempo impegnata nelle opere di carità. Battistina Vernazza, educata nelle raffinatezze di una cultura umanistica, fortemente orientata sulla linea della spiritualità paterna guidata dal pensiero di Caterina, entrò nel monastero giovanissima, tredicenne, vi ricoprì il Priorato dal 1547 al 1553 e dal 1577 al 1581; alle Grazie consumò l'intera esistenza, in una esperienza mistica volta all'unione con Dio, testimoniata nei suoi scritti.

Accanto a lacerti delle decorazioni quattrocentesche e di persistenze medievali, sono in particolare gli interventi di artisti attivi tra XVI e XVIII secolo, da Bernardo Castello ad Andrea Ansaldo, da Valerio Castello ai Carlone a Jacopo Antonio Boni, a parlare a chi supera la soglia dell'antico complesso conventuale: la committenza delle religiose si esprime in cicli decorativi per lo più incentrati su tematiche mariane. L'esaltazione di Maria si sviluppa dalla esemplarità della vita della Vergine, al suo ruolo di corredentrice e deipara sottolineato nel Concilio tridentino, alla celebrazione della sua gloria nell'Incoronazione e nel tema dell'Immacolata Concezione. In alcuni ambienti del complesso, meno collegati con la dimensione pubblica del culto, emerge anche un umanissimo piacere per la natura, attraverso vedute paesistiche o grandi composizioni floreali.

Nell'intero apparato le scelte degli artisti operate dalle madri canonichesse, in una sede particolarmente legata per provenienza delle religiose alle grandi famiglie aristocratiche genovesi, riflettono gli aggiornamenti di gusto della committenza laica, testimoniando il legame che rimaneva stretto tra le religiose e il loro ambiente.

Gli elementi del decoro dell'antico complesso propongono frammenti di una comunicazione interrotta – narrazioni sacre, ragionamenti di catechesi per immagini, episodi di culto –, frasi da riconnettere con la storia secolare del monastero, voci da porre in dialogo con le sperimentazioni svolte con InfoMus Lab in quegli spazi che accolgono oggi nuovi usi e nuovi fruitori.

Pensiamo al tempo: al moto incessante del suo scorrere. Di fiume, che non si può arrestare, è il fluire dell'ora, il frangersi, lieve e spumeggiante, *come un'onda premuta dall'onda*, incalzata arriva e incalzando dissolve. In liquida metamorfosi, il tempo, che fuggendo insegue, rinasce sempre nuovo: ciò che era prima è lasciato, ciò che non era diviene e tutto si rinnova.

Del fluido gioco di figure scomposte e ricomposte, maestro è il tempo-acqua, metamorfico Proteo, come lo immagina Ovidio, nel suo quindicesimo libro di *Metamorfosi*, offrendoci in immagine preziosa il legame profondo, di continuità e reciproca influenza, di metamorfosi appunto, tra l'antico e il moderno. A Casa Paganini si può attraversare questo tempo flutto. Nella convinzione che l'incontro tra il suo patrimonio storico artistico monumentale e la più attuale sperimentazione nelle tecnologie e nella ricerca musicale contemporanea, non significhi tanto una semplice giustapposizione quanto un'affascinante integrazione, ci si è proposti di immaginare un sito museale, capace di creare, saggiare, gustare sovrapposizioni e montaggi creativi tra i differenti piani temporali del passato (il monumento: da ricostruire storicamente, analizzare nel suo contesto decorativo e figurativo, far fruire nuovamente come bene per la comunità) e del presente (il laboratorio: da vivere nella sua aperta, stimolante sfida progettuale, da abitare come avamposto alle nuove frontiere dell'interattività, delle tecnologie capaci di trasformare in pensiero estetico le riflessioni scientifiche su gesto, espressione, emozioni).

Musiche che nascano dai quadri, per commentarli e leggerli senza bisogno di parole, proiettarli nel loro mondo sonoro, trasfigurarli in paesaggi stranianti; cambiamenti dell'illuminazione guidati dal movimento dello spettatore, analisi statistiche delle differenti fruizioni di un percorso espositivo, misurazioni del differente grado di coinvolgimento emozionale dei visitatori in una mostra, ricostruzione del moto degli sguardi su un quadro o un'architettura per rivelarne i centri gravitazionali di attrazione, il respiro interno: letture storiche rigorose e innovative come sperimentazioni tecnologiche, ricerche scientifiche aeree e creative come interpretazioni artistiche. Così si cercano, interrogano, provocano, abbracciano, infine, il nuovo e l'antico, nelle Stanze di Casa Paganini.

Il sogno era di antica data: far rinascere nelle pieghe frastagliate della più attuale contemporaneità un'antica dimensione totale e sintetica dell'esperienza estetica, nella quale la tecnologia fosse umanisticamente intesa come possibilità di coniugare linguaggi simbolici differenti e apparentemente antagonisti. Nella convinzione, maturata in anni di appassionata sperimentazione artistica e scientifica, che il confronto dell'immaginazione estetica e del pensiero tecnologico (del pensiero estetico e dell'immaginazione tecnologica) rappresentasse la grande avventura, pratica e teoretica, del nostro tempo, in un complesso conventuale di eccezionale bellezza architettonica e ricchezza decorativa, incastonato nel cuore storico della città e restaurato dalla Regione Liguria, si è progettato un centro internazionale di ricerca tecnologica e musicale, intitolato al musicista che, prima di ogni altro, ha fatto della sperimentazione tecnica un'avventura poetica e una personale cifra espressiva. *Casa Paganini*, dall'insediamento del laboratorio di Informatica Musicale dell'Università di Genova, InfoMus Lab, nel 2006, si è proposta come spazio di *messa in scena* attraverso incontri, concerti, scuole, dei nodi estetici e concettuali affrontati durante il quotidiano lavoro del Laboratorio. Le antiche stanze hanno ripreso vita nel contatto e confronto con le indagini scientifiche dedicate a concetti essenziali e sfuggenti come l'emozione, il gesto e l'espressione – spirito di temi e pensieri che il *museo* di Casa Paganini, ospitava e rappresentava nel proprio corpo, con il suo apparato iconografico, nella storia della sua ricezione e le problematiche della sua restituzione.

L'avventura era iniziata tanto prima. Si provi a immaginare il mondo di oltre venti anni fa, nell'esaurimento delle grandi tensioni utopiche e nel ripensamento delle laceranti rivoluzioni linguistiche del Novecento, quando ci si rifugiava nell'appagante tranquillità degli acritici ritorni o nelle barri-canti parcellizzazione in specialismi disciplinari: come provare a parlare insieme le lingue diverse dell'arte e della tecnologia? Come pensare nella musica l'occasione di ricerca e nella sperimentazione una provocazione este-tica? Come misurare ciò che sembra sfuggire per definizione a ogni quanti-ficazione, a coniugare gli spazi geometrici della riflessione scientifica con la dimensione fluida di concetti essenziali e sfuggenti come l'emozione, il gesto e l'espressione? Come concepire una scienza della qualità basata sugli impre-scindibili strumenti metodologici di un'analisi delle quantità?

InfoMus Lab ha provato a giocare questo gioco, cercando di supplire con la forza della passione intellettuale, la difficoltà di immaginare un futu-ro che ancora non c'era, senza dissipare la ricchezza di un passato che non si vorrebbe perdere. Come le discipline del medioevale sistema del quadrivium componevano le quattro facce (differenziate ma inestricabili) di un unico poligono, così didattica, creazione artistica, ricerca scientifica e tecnologica hanno rappresentato i diversi approcci (intrecciati e complementari) di uno stesso orizzonte epistemologico, le diverse lingue per parlare il medesimo sogno, le quattro strade che InfoMus Lab ha provato a percorrere: creando (il momento dell'invenzione e produzione artistica), realizzando (il momen-to dell'effettiva fecondazione tra possibilità tecnologica e volontà artistica), insegnando (il momento dell'accademia, della trasmissione dei saperi, della ridefinizione di nuovo spazio per l'esperienza didattica), pensando (il momento dell'elaborazione scientifica, dell'approfondimento teoretico e del-l'analisi concettuale).

Abbiamo immaginato questa guida per raccontare, con Ovidio, il nostro sogno. Percorrere un tempo abitabile, nelle cui stanze, presente e passato si incontrino – e scontrino –, conoscano – e riconoscano – nella loro alterità. Come la *Casa Paganini*, cui è dedicata, la guida si vuole occasione per nuotare nell'onda che preme sull'onda, per vibrare all'incalzare del nuovo, certo, ma percependo una forza che arriva da lontano. Raccontare un sogno significa poter continuare a sognarlo, osservare i nuovi fiori sbocciare dal suo tronco (ancora in metamorfosi del trascorso in futuro). Ma significa anche il rischio di tradirne il senso, affondarne, nella celebrazione, lo slancio utopico, smarrire nell'istituzionalizzazione la leggerezza fatata del suo volo.

Per questo, il nostro libro sarà composto non solo di immagini e parole, ma di silenzi. Nel bianco della pagina, ogni ricordo, ogni figura, ogni progetto o descrizione, si poserà senza fissarsi. Cercando di porsi come suggestione, indicazione, stimolo a un percorso tutto ancora da compiere – ricerca personale e condivisa degli ospiti di Casa Paganini – memoria per ricerche venture, dedicata al passato da progettare. Al futuro da ricordare.

La Guida si offre in tre parti, autonome ma strettamente intrecciate, in una fitta rete di reciproci rimandi, echi, incroci e allusioni.

Si potrà entrare dapprima in Casa Paganini, come leggendo una *mappa* che ne segue e accompagna la struttura interna: mappe di immagini (con le suggestioni degli intrecci più fascinosi, dello sguardo delle antiche decorazioni sulle installazioni tecnologiche, degli ascolti prestati dalle nuove macchine agli antichi canti monacali) e mappe di parole (con la presentazione, sala per sala, dei più importanti elementi decorativi, architettonici e figurativi, con gli accenni alle avventure storiche degli ambienti, l'invito a leggere e osservare quello che rimane, immaginandone il contesto perduto).

Si proporranno quindi, considerando quanto si è attraversato, *percorsi* del pensiero tra visione e rielaborazione concettuale. I materiali artistici si combineranno in possibili interrogazioni, storiche, artistiche o metodologiche. Il visitatore è inviato ad approfondire l'analisi: l'itinerario può essere percorso considerando tematiche che mettano in gioco la sua capacità di percezione. La visita può arricchirsi in una sperimentazione delle potenzialità offerte da un dialogo tra problematiche di ricostruzione storica e artistica e nuove tecnologie.

Infine, come strumenti di approfondimento, verranno offerti saggi dei molteplici approcci metodologici e di lavoro sull'arte, nell'arte, senza trascurare specifici aspetti tecnici. Perché, certo, tra le opportunità offerte dal complesso delle Grazie, nella sua nuova connotazione di centro di ricerca, nel seguire, agevolare, ridefinire la percezione del pubblico nel difficile rapporto con le opere artistiche – progetti comunicativi realizzati secoli or sono, depauperati, emersi da un difficile lavoro di restauro – anche l'analisi tecnica dei manufatti ricopre una importanza notevole. In parte deprivato della carica emotiva e coinvolgente propria di quei processi comunicativi l'insieme dei manufatti può essere, in compenso, offerto ad una analisi "ravvicinata", capace di svelare i meccanismi dell'illusione dell'immagine mimetica pittorica.

Mappe



I







III



IV









VIII





X

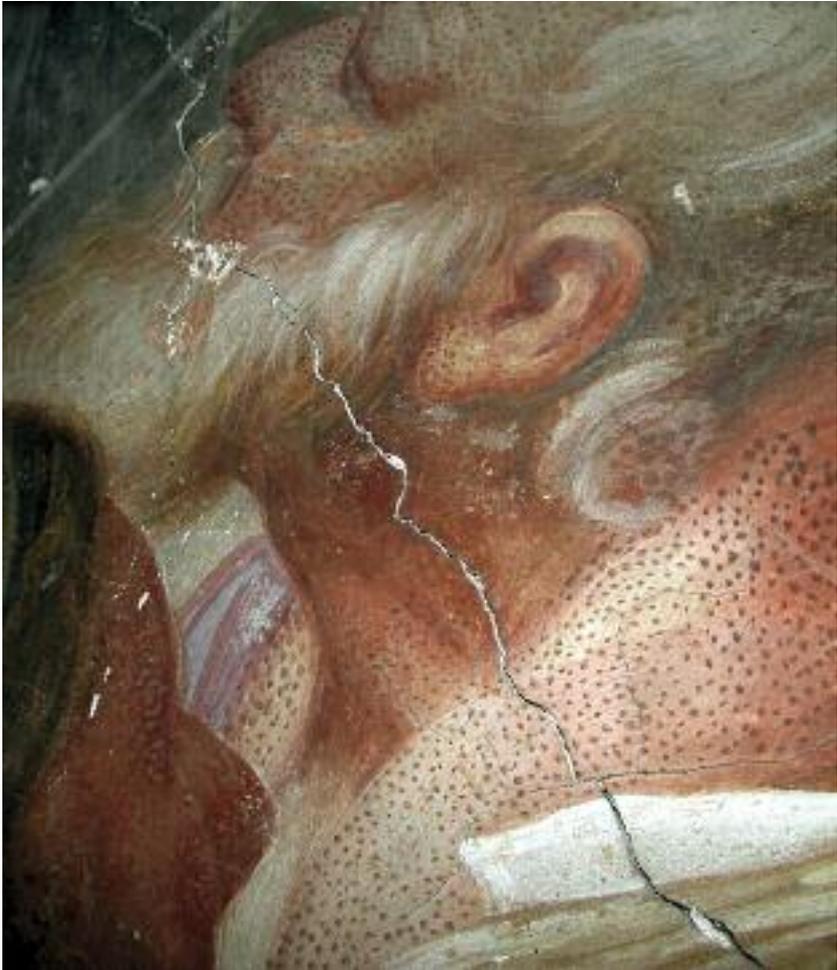




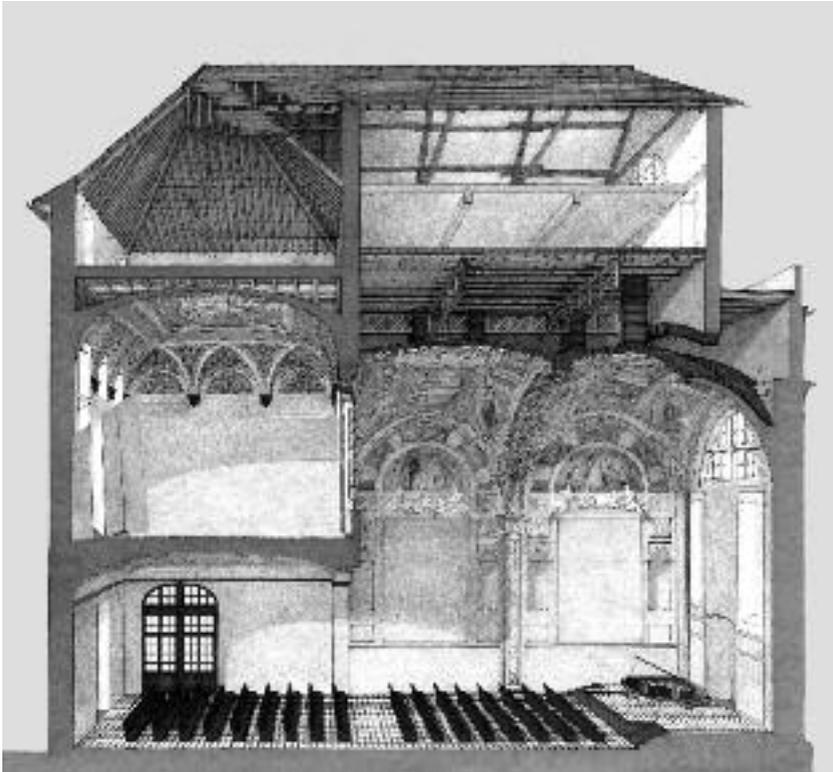
XII



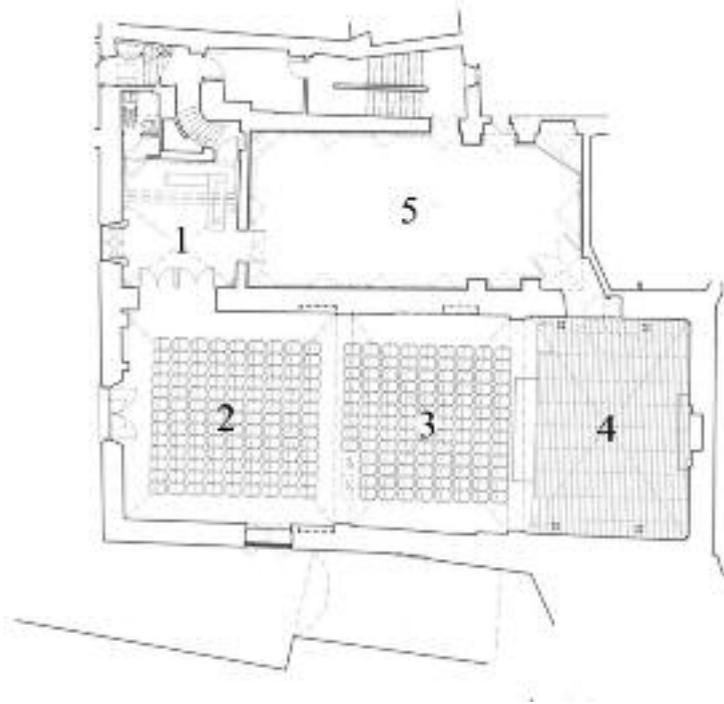




- I Giovanni Andrea Carlone, *Incoronazione della Vergine* (particolare).
Volta della Chiesa, campata centrale.
- II Giovanni Andrea Carlone, *Incoronazione della Vergine*.
Volta della Chiesa, campata centrale
- III Giovanni Andrea Carlone, *Morte della Vergine (La Vergine riceve l'Ultima Comunione dalla mano di San Giovanni)*.
Parete destra della Chiesa.
- IV/V Giovanni Andrea Carlone, *Morte della Vergine* (particolare)
Parete destra della Chiesa.
- VI Valerio Castello, *Angeli con cartigli e simboli vescovili*.
Presbiterio, parete di fondo
- VII Stucchi ed affreschi, cappella interna al convento
- VIII Giovanni o Giovanni Battista Carlone, *Angelo*.
Cappella interna al convento
- IX Cappella interna al convento
- X Il Laboratorio al lavoro durante le prove con il Quartetto di Cremona
- XI/XII Vedute dell'Auditorium dal presbiterio e dal Coro delle Monache
- XIII Giovanni Battista Resoaggi (?), *Angeli con simboli lauretani*, particolare della decorazione affresco.
Coro delle Monache
- XIV Giovanni Battista Resoaggi (?), *L'Immacolata Concezione*.
Volta del Coro delle Monache
- XV Giovanni Andrea Carlone, Particolare dell'affresco con la *Morte della Vergine* (durante i restauri).

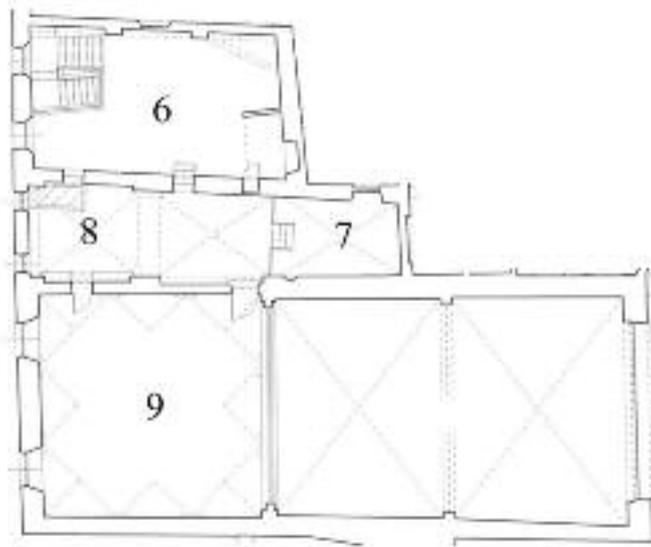


Rilievo dell'architetto Stefano Fera realizzato in occasione dei restauri.



1. Cappella (affreschi di Jacopo Antonio Boni, sec. XVIII) / *Ingresso*
2. Campata sotto il coro delle monache
(affreschi di Giovanni Andrea Carlone, sec. XVII)
3. Campata centrale
(affreschi di Giovanni Andrea Carlone, sec. XVII)
4. Presbiterio (affreschi di Bernardo e Valerio Castello, sec. XVII)
5. Chiesa interna / *Foyer*

} Chiesa / *Auditorium*



6. Vano con soffitto ligneo (affreschi con aperture paesaggistiche, sec. XVI-XVII)
7. Vano di passaggio (affreschi sec. XVI-XVII)
8. Cappella (decorazione a stucco ed affreschi di Andrea Ansaldo e Giovanni o Giovanni Battista Carlone, sec. XVII)
9. Coro delle Monache (affreschi sec. XVII-XVIII) / *Laboratorio*



L'ambiente attraverso il quale oggi il pubblico può accedere al complesso è caratterizzato da un raffinato decoro "rocaille" a stucco, riferibile alla fase più tarda degli interventi, alla metà del Settecento: apparentemente separato dal corpo della chiesa in realtà ne costituisce la prima cappella sul lato di sinistra. Le fonti notano come in origine sull'altare stesse un dipinto seicentesco, oggi conservato nella Chiesa di San Rocco, una tela di Andrea Ansaldo (1584-1638), raffigurante *L'Angelo custode che indica l'immagine della Vergine dipinta da san Luca* (cfr. figura a pag. 108).

Il decoro a stucco si estende sulla volta: al centro, un affresco di Jacopo Antonio Boni (Bologna 1688-Genova 1766) raffigura, secondo le fonti, *S. Antonio da Padova che ha la visione del Bambino Gesù*. I caratteri dell'abito, malgrado il degrado subito, fanno piuttosto propendere per S. Luigi Gonzaga o S. Stanislao Kostka, gesuiti.

Due ovali a stucco dorato, con figure femminili – forse *Caterina Fieschi* e *Battistina Vernazza* – coevi al decoro settecentesco, oggi solo parzialmente leggibili, rimandano alla funzione della cappella che doveva accogliere i resti della Venerabile Vernazza, discepola della Fieschi: una bella iscrizione latina richiama i caratteri della sua vita e della sua esperienza religiosa.

I simboli agostiniani, mitria e pastorale, cuore infiammato e libro, rilevati a stucco, sovrastano l'accesso alla chiesa interna, mentre un arcone vetrato si apre sul vano della chiesa in corrispondenza della prima campata.

cappella



Ignoto stuccatore sec. XVIII, decorazione della prima cappella della chiesa.





La volumetria della chiesa coincide con la struttura dell'edificio quattrocentesco: al di sotto delle decorazioni seicentesche, sono ancora visibili le due volte a crociera originali, corrispondenti alla parte centrale del vano e al presbiterio, insieme all'arcone, leggermente archiacuto, che segna l'apertura tra la tribuna del coro delle monache e il vaso della chiesa.

La struttura a navata unica con coro sovrapposto alle prime campate è tipica delle chiese monastiche femminili. La volta ribassata in canniccio, sottostante al coro delle monache, presenta una decorazione totalizzante, recuperata con i restauri seppur fortemente deteriorata: le fonti settecentesche e ottocentesche concordano nel riferire l'intervento a Giovanni Andrea Carlone (1639-1694) e citano, quale soggetto degli affreschi, il *Battesimo di S. Agostino*. In realtà il soggetto che vi appare raffigurato, pur nel cattivo stato in cui è giunto a noi, è evidentemente *Il trionfo di S. Agostino sull'Eresia*. Figure di religiose, quasi completamente perdute, segnano le pareti laterali ed emergono gli elementi di un decoro ad architetture dipinte con stemmi Brignole e Spinola, fra i patroni del monastero: parti della decorazione affresco palesano un intervento, per quanto leggibile oggi, di qualità inferiore rispetto alle potenzialità dell'artista seicentesco. La stesura, ormai indebolita e compromessa, trova ancora spunti di leggibilità dell'intervento del Carlone in alcune figure di angeli e in parti della scena centrale. Qualità che invece emerge in tutta la sua forza nella campata centrale della chiesa: al centro della volta *La Vergine incoronata da Dio Padre e dal Figlio con lo Spirito Santo* e, ai quattro angoli, le figure dei *Padri della Chiesa*, solo parzialmente leggibili, sostenuti da angeli, con stemmi nel vertice dei peducci. La quadratura architettonica è animata da figure di *Virtù*, dipinte a fingere sculture in bronzo e in marmo.

Sulla parete destra Carlone dipinse, in un grande riquadro centinato, *La morte della Vergine*. Il soggetto in realtà è più complesso. La Vergine viene rappresentata giacente – attorno a lei San Giuseppe, alcuni Apostoli, San Girolamo – mentre riceve la Comunione dalle mani di San Giovanni. Si tratta di una tradizione devota che – nell'intento di esaltare l'Eucarestia – sostiene che Maria avrebbe ricevuto, negli ultimi anni della sua vita, la Comunione dall'Apostolo amato dal Signore. Le fonti tacciono circa il soggetto dipinto sulla parete sinistra che oggi appare quasi completamente perduto, forse una *Assunzione della Vergine*.

navata



Giovanni Andrea Carlone, particolari degli affreschi sotto il coro delle monache.



Giovanni Andrea Carlone, volta centrale della Chiesa



L'arcone che dà accesso al presbiterio è decorato da stucchi primo seicenteschi con angeli e, al centro, il *Santo Volto*, stucchi che costituiscono anche l'impaginato decorativo della volta del presbiterio: segnano la struttura figure di angeli di grandi proporzioni alla base dei peducci e angeli più piccoli che reggono festoni tra i cartigli in cui sono articolati i riquadri e gli ovali affrescati.

La decorazione a stucco si articolava anche in bassorilievi: *Sant'Agostino* appare in un tondo sulla parete destra del presbiterio e scene raffiguranti episodi della vita di Gesù sono ancora parzialmente leggibili in due riquadri sulla parete di fondo, uno forse con *Gesù disputa nel tempio* l'altro con *Le nozze di Cana*. Sulla parete sinistra del presbiterio resta la sinopia sottostante ed uno stucco con il disegno tracciato della *Fuga in Egitto*. L'apparato plastico è stato recentemente riferito (Bozzo, 2004, p. 81) a Taddeo Carlone (Rovio 1543-Genova 1613).

Gli affreschi della zona del presbiterio sono opera di Bernardo Castello (1557-1629), probabilmente realizzati nella fase matura dell'attività dell'artista. I soggetti rappresentati caratterizzano un ciclo incentrato sulle vicende della vita della Vergine: nei due riquadri della volta conservati integralmente, *L'Annunciazione*, *L'angelo visita Giuseppe*, *L'Adorazione dei Magi*, al centro *La Presentazione di Gesù al Tempio*. Negli ovali figure di *Profeti*. Sulla parete sinistra *La natività della Vergine* e, nella lunetta, *La Vergine condotta al tempio*; sul lato opposto si intuisce nell'arcone *La Visita della Vergine ad Elisabetta*, mentre è completamente perduto l'affresco sulla parete che doveva raffigurare *Lo sponsalizio della Vergine*, come indicano le fonti seicentesche.

I restauri della parete di fondo del presbiterio hanno restituito due specchiature a ottagono con gruppi di *Putti con cartigli e insegne vescovili*, dipinti ad affresco da Valerio Castello (1624-1659), figlio di Bernardo.

Sul perduto altar maggiore doveva trovare posto una grande tela di Giovanni Battista Paggi con *l'Annunciazione alla Vergine* oggi in collezione privata. Da ricordare ancora che probabilmente su uno degli altari laterali della chiesa era collocata una tela già riferita a Orazio De Ferrari (1606-1657) e in seguito attribuita senza dubbio a Luciano Borzone (1590-1645), raffigurante *Cristo crocifisso e la Maddalena*, oggi conservata nella chiesa di San Rocco di Granarolo (cfr. figura pag. 109).

presbiterio



Bernardo Castello, *Presentazione al Tempio*, presbiterio.



Valerio Castello, *Angeli*, presbiterio



Accanto al vano della chiesa, la chiesa interna, destinata quindi all'uso delle religiose, fu realizzata a partire dal 1623 con un ardito intervento che permise di edificare l'ambiente "lavorando al di sotto dei muri esistenti, senza provocare lesioni che compromettessero le parti alte dell'edificio" (Boato, 2004, p. 64).

Sulla parete di fondo si intuiscono le tracce di elementi a stucco – realizzati con un intervento probabilmente coevo alla strutturazione dell'ambiente – che dovevano costituire il decoro del vano, con l'altare al centro della parete di fondo.

chiesa interna

Sentire il Vedere: di che colore sarebbe un suono? Toccare l'Ascolto: Potremmo modellare un timbro, plasmandolo con il gesto delle nostre mani? O afferrare una nota e poi lanciarla, lontano, abbracciarla o respingerla? Se tutto il nostro corpo, nella pienezza della sua sensorialità, entrasse in una musica: ne percorrerebbe il paesaggio, attraversandolo, rifugiandosi, scontrandolo, scoprirebbe un nuovo spazio percettivo dai cangianti modulati confini? Oggetti sonori, tattili visioni, ascolti cromatici: questi antichi sogni giocati con parole, queste sfide lanciate dalle arti moderne all'immaginazione creativa del Novecento, possono divenire esperienze reali.

L'Auditorium e il Foyer – negli spazi delle antiche chiese – animati dalle installazioni dell'Esploratore d'Orchestra, delle Mappe per Affetti Erranti, permettono di visitare, dall'interno, partiture musicali. Nel gioco tra il proprio e l'altrui movimento, l'armonia dei gesti ricrea l'armonia musicale, le differenti qualità del nostro stare nello spazio, evoca diverse interpretazioni di una stessa composizione: come percorrere altre, tra le infinite possibili, strade di suoni.

I suoni, che non si vedono, creano mondi ulteriori a ogni limite di sguardo. Non casualmente, nel pensiero antico la musica si legava strettamente alla ricerca scientifica. I suoni evocano spazi misteriosi, da esplorare e scoprire, da smontare e ricombinare, frammenti nei quali paesaggi affiorano e dissolvono. Tra le città invisibili, paradossi di immaginazione e concetto, che ancora il Marco Polo di Calvino avrebbe potuto raccontare al suo Kahn, si sono allestite quelle, impalpabili e viventi, costruite di relazioni mobili e cangianti, che si possono percorrere solo nella concreta astrazione dell'ascolto: dall'immaterialità delle più lontane composizioni musicali, alla più prossima virtualità delle installazioni multimediali. Gli antichi ambienti si scoprono in mappe segrete: silenzi capaci di prendere vita, al passo dei visitatori, mutandosi, svelandosi in suoni, musiche, colori, narrazioni.

auditorium





La sala al secondo livello dell'edificio costituisce forse un ambiente di accoglienza nel convento, presenta un soffitto ligneo, sulle pareti tracce di una stesura di intonaco probabilmente coeva, quattrocentesca, a bande bianche e nere. A questa, tra fine Cinquecento e primi del Seicento, fu sovrapposta una nuova decorazione con finte lesene che incorniciano aperture paesistiche.

In questo caso il gusto delle religiose si accosta all'abitudine, largamente diffusa in ambito locale dalla seconda metà del Cinquecento, di fingere aperture paesistiche. Qui, come nelle abitazioni private, le decorazioni illusivamente rompono la struttura murata dell'edificio per proporre un rapporto con la natura esterna: le scene assumono a volte i caratteri del paesaggio realmente presente ai margini della città, a volte invece appaiono segnate da presenze che lo connotano come paesaggio del mito o paesaggio "antiquariale". Qui riferimenti a aperture marine si accostano a paesaggi di campagna con dimore rustiche di gusto fiammingo.

sala dei paesaggi



Scene di paesaggio, sala con soffitto ligneo.



Scene di paesaggio, sala con soffitto ligneo.



Un ambiente caratterizzato da molteplici interventi, strutturali e decorativi, conduce verso l'accesso al coro delle monache. Mentre sulle pareti si aprono larghe scene, con la rappresentazione della *Fuga in Egitto* e forse della *Sacra famiglia al lavoro* – ormai fatiscenti e di difficilissima datazione e individuazione –, le volte a crociera presentano caratteri quattrocenteschi confermati da costoloni, chiave in pietra di Promontorio e motivo a raggiera a fresco. Sulla volta si inserisce uno strato decorativo successivo con elementi a grottesche, coevo all'intervento tra le due crociere dove è affrescata, in un riquadro, la *Assunzione della Vergine*; due Angeli affiancano la scena. Gli affreschi paiono riferibili entro il secondo, terzo decennio del Seicento e si accordano ai grandi vasi di fiori dipinti nei lunettoni delle pareti laterali, che, a loro volta, richiamano i caratteri di analoghe decorazioni in ambienti laici, ad opera di Andrea Ansaldo. Forse in questa parte dell'edificio trovava spazio la prima chiesa interna ad uso delle monache, sostituita nel 1623 dalla struttura a piano terra affiancata al vano della chiesa.

vano di passaggio



Ignoto pittore (primi decenni sec. XVII), *Assunzione della Vergine*, vano di passaggio.



Ignoto pittore (Andrea Ansaldo ?), Decorazioni della volta e dei lunettoni, vano di passaggio.



Ancora all'Ansaldo (1584-1638) rimandano le due figure affrescate nell'arcone che, in continuità con gli spazi adiacenti, dà accesso al vano di una cappella della quale è stata sottolineato la struttura architettonica quattrocentesca (Bozzo 2004). Le due figure femminili negli stucchi rappresentano le allegorie della *Fede* e della *Speranza*. A monocromo, in più piccole partizioni tra i decori a stucco dell'arcone a sinistra, sono raffigurate la *Giustizia* e la *Fortezza*.

L'attribuzione proposta da Bozzo a Giovanni Carlone (1584-1630) indica un'epoca assolutamente coerente e appare pertinente in particolare per le figure affrescate sulle pareti della cappella: sulle pareti gli *Evangelisti*, a destra *S. Giovanni* e *S. Marco*, a sinistra *S. Matteo* e *S. Luca*. Sulla volta, nella bella partitura a stucco coeva, sono raffigurate, al centro, la *Incoronazione della Vergine*, ai lati, nei riquadri rettangolari, *Annunciazione*, *Adorazione dei Pastori*, *Adorazione dei Magi*, *Circoncisione*, nelle lunette laterali *Cristo predica nel tempio* e *Orazione nell'orto*, negli ovati, contenuti in eleganti incorniciature, *Resurrezione*, *Ascensione*, *Discesa dello Spirito Santo sulla Madonna e sugli Apostoli*, *Assunzione della Vergine*. Gli affreschi sulla volta possono di nuovo rimandare alla maniera dell'Ansaldo. Una bella testa angelica resta come traccia dei decori della parete di fondo, e ancora figure di *Angeli* sono affrescate nei riquadri superiori delle lesene che segnano l'accesso; sotto di questi *S. Cristoforo* e, sul lato opposto, *San Giacinto*, un santo domenicano qui presente in rapporto alla sua particolare devozione alla Vergine. Gli affreschi sulle pareti palesano tutti la maniera del Carlone. Forse in immediata sequenza i due artisti seicenteschi erano stati chiamati a realizzare, nella cappella ad uso privato delle monache, un ciclo mariano dove la vicenda di Maria è affiancata a quella del Cristo nell'opera di redenzione secondo le ispirazioni dottrinali post-tridentine.

oratorio interno



Particolare degli stucchi e delle decorazioni a fresco.



Giovanni Carlone o Andrea Ansaldo, *Incoronazione della Vergine*.



Giovanni Carlone, *S. Matteo*.



Giovanni Carlone, *S. Luca*.

Ma anche i vani di passaggio si aprono a imprevedute profondità sonore. La struttura architettonica di Casa Paganini, ascoltata, interrogata, provocata dalle nuove tecnologie, rivela i suoi segreti acustici, la sua antica tecnologia capace di inventare risonanze e rifrazioni, ellissi e vertigini di suono.

Salendo la scala che mette in comunicazione i due piani di Casa Paganini, la vibrazione del corrimano – toccandone il ferro e amplificandone il microscopico movimento con trasduttori elettro-magnetici – diviene canto nell'amplificazione 'naturale' dello spazio architettonico. I muri risuonano in poetiche, cangianti costellazioni di armoniche che vivono, penetrando nelle orecchie, nel corpo del visitascoltatore.

Il cui passo, ora, con il suo moto, può evocare una voce marionetta, che si anima al suo tocco, lo segue, lo asseconda. Si fa scoprire, sedurre a giocare insieme a lui, disfacendo le sue parole in spazi di sillabe da percorrere avanzando o retrocedendo. Indugia quando il passo si sofferma, altera l'altezza dell'intonazione quando si allontana dal percorso segnato.

Oppure i percorsi che attraversano lo spazio possono farsi frammenti sonori di storie, narrazioni esplose in materiali acustici che si possono ricombinare in centomilamiliardi di racconti.

Oppure gli oggetti quotidiani, i tavoli, le sedie nelle sale, acquistano sensi e sensibilità. Come in una stanza magica, ci parlano e ci permettono di parlare loro. Il cuore pulsante della ricerca a noi contemporanea rinnova i sortilegi dell'infanzia; la ricerca proietta nell'interrogazione futura delle nostre possibilità tecniche, memorie di antichi miti metamorfici.

vani di passaggio





Un'iscrizione sulla controfacciata indica che il coro delle monache fu realizzato nel 1584. Gravemente danneggiato dai bombardamenti francesi del 1684 fu immediatamente riedificato e decorato con un nuovo apparato pittorico nel 1686.

Anche in questo caso non c'è coincidenza con le testimonianze delle fonti settecentesche e i caratteri dell'affresco. Non sembra infatti Giovan Andrea Carlone l'autore dell'apparato dove tra pletorici ornati è raffigurata la *Vergine Immacolata dinanzi a Dio Padre*, ma piuttosto appare opera di un più modesto frescante. Gianni Bozzo, al termine dei restauri, ipotizzò l'attribuzione a Giovanni Battista Resoaggi (1662-1732): la qualità dell'insieme, almeno così come appare dopo i recenti interventi e le "ricuciture" del dipinto, appare particolarmente appesantita. Può sembrare difficile il riferimento rispetto ai risultati noti, pochi rimasti e d'altro canto non altissimi, del pittore genovese, ma è stato giustamente notato come alcune soluzioni e caratteri dell'impaginato decorativo richiamino l'attività del Merano, maestro del Resoaggi e come, specie nella resa degli angeli, i riscontri con opere realizzate dall'artista trovino sottolineature interessanti. Nell'enfaticizzata tessitura decorativa della volta emerge l'apparato celebrativo tipico della esaltazione della Vergine Immacolata, culto che ebbe precoce e larga fortuna a Genova, con una formidabile accentuazione dopo il 1661, anno in cui con la Bolla *Sollicitudo omnium Ecclesiarum* fu sottolineata la legittimità della devozione immacolista che divenne dogma solo nel 1854. Coppie di angeli dipinti sopra mensoloni dell'architettura illusiva recano gli attributi di Maria (*Ianua coeli*, *Speculum sine macula*, *Puteus aquarum*, *Fons signatus*, *Turris davidica*, ecc...) secondo le citazioni ricavate dai testi biblici del *Siracide*, dei *Salmi*, del *Cantico dei Cantici* e poi confluiti nelle *Litanie* dedicate alla Vergine. Al centro della scena l'Immacolata è raffigurata davanti a Dio Padre, all'inizio dei tempi, come la Donna dell'Apocalisse, coronata di stelle, sopra la falce di luna, vincitrice del drago, secondo una iconografia utilizzata già a quel momento anche da grandi pittori genovesi come Domenico Piola in decorazioni affresco per chiese di Ordini femminili, come le Clarisse in San Leonardo.

Nella chiesa era conservata anche una pala d'altare con una raffigurazione assai più antica della Vergine Immacolata: ne era stato autore Bernardo Castello nei suoi anni giovanili, lo stesso pittore che, ormai maturo, fu chiamato dalle religiose a decorare il presbiterio. La tela è oggi conservata nella chiesa-santuario di S. Maria della Vittoria (cfr. figura pag. 106).

L'apparato decorativo del coro delle monache è arricchito dalla presenza di santi evidentemente legati alla devozione delle religiose, affrescati in cartelle sulle pareti: *San Francesco in adorazione della croce*, *Santa Teresa trasverberata*, *San Giuseppe*, *San Giovanni Battista*, *Sant'Antonio con il Bambino Gesù*, *Sant'Agostino*, la *Venerabile Battistina Vernazza*, *San Carlo*, *San Domenico*, mentre il restauro ha anche restituito una *Allegoria della carità* tracciata a graffito.

coro delle monache



Ignoto pittore (G.B. Resoaggi ?), *S. Teresa*.



Ignoto pittore (G.B. Resoaggi ?), *Putti con i simboli della Vergine Immacolata*, coro delle monache.

Come un'onda premuta da un'onda. L'antico cuore del convento di Santa Maria delle Grazie pulsa irruento del giovane sangue della ricerca. Il Coro riservato un tempo alle monache diviene l'atelier dove InfoMus conduce le sue ricerche sull'interazione di gesto, espressione e musica. Occhio e orecchio era il Coro, che permetteva di osservare, ascoltare nel segreto della clausura monastica, il rito celebrato nella Chiesa, di dividerne senza essere visti, lo spettacolo delle emozioni (religiose): in occhio e orecchio ritorna il Laboratorio-Coro, nella sua palpitante simbiosi con il palcoscenico dell'auditorium sottostante, abbracciato segretamente nella sua totalità. Immagini e suoni dello spettacolo che si svolge sul palco, in un ambiente 'ecologico' non viziato dall'osservazione scientifica che ne restituisce in tempo reale l'elaborazione, ne registra i movimenti (gli interpreti, i musicisti, i danzatori) per analizzarne, interpretarne, comprendere gli aspetti gestuali ed espressivi. Per imparare a leggere l'ineffabile discorso degli affetti.

coro delle monache / laboratorio



“Lo spazio.

La sala da concerto classica è uno spazio orribile.

Perché non offre delle possibilità ma una possibilità.

Per ogni sala c'è un lavoro specifico da fare, così come un tempo si scriveva per questo o quel luogo, per questa o quella circostanza. La musica che sto cercando è scritta con lo spazio: essa non è mai uguale in qualsiasi spazio, ma lavora con lui”.

Così scriveva Nono, nella grande lezione dei suoi ultimi anni: recuperando la tradizione di un pensiero musicale che aveva origine nella sperimentazione poliorale rinascimentale e barocca, considerare lo spazio come strumento capace di ripensare le possibilità del linguaggio (e del fare) musicale. “Lo spazio partecipa, generandolo, al lavoro di composizione. Basta studiare Andrea e Giovanni Gabrieli, Monteverdi, Bach, i polifonisti spagnoli del Rinascimento, per scoprire come si diversificano a seconda degli spazi deputati alla esecuzione le tecniche della composizione; per constatare e capire se un mottetto a quattro sia da cantarsi facendo giungere il suono da un'unica fonte o se un Concerto gabrieliiano a otto voci sia da disperdersi in uno spazio specifico, adatto, originale (sia San Marco, o una grande cattedrale tedesca, spagnola inglese o francese). La registrazione su nastro, la diffusione radiofonica o su CD, sono tute ‘falsificazioni’: lo spazio in esse sparisce completamente e in queste occasioni si ascolta nella riproduzione, soltanto una specie di sovrapposizione di parti musicali, oppure una specie di ‘fotografia’ dell'evento reale, che non è ovviamente un evento reale” (Altre possibilità di ascolto, 1985).

Comporre lo spazio. Il luogo incantato di Casa Paganini nel suo complesso, il suo moltiplicarsi, nascondersi, rivelarsi improvviso, i giochi di acustica prospettica (la magia aurorale di un sentirsi senza vedersi, di scoprire fuochi di suono, traiettorie di ascolto altre rispetto agli incroci visivi) permette di interpretarne gli ambienti come componenti formali, come matrici di gesti musicali e drammaturgici.



C'è poi Casa Paganini, che nella sua unitarietà composita, si costruisce come spazio mentale, come luogo di inesausta ricerca e incontri intellettuali (ancora Nono, necessariamente: “non formule musicali, regole, o giochi. Un pensiero musicale che trasforma il pensiero dei musicisti, piuttosto che fornir loro un nuovo mestiere che permetta di fare della musica cosiddetta d'oggi, un mestiere che si può utilizzare come delle formule.”) come Laboratorio nel quale sperimentare il gioco armonioso di tecniche e poetiche, intuizioni e realizzazioni. Perché comporre oggi vuol dire (se ancora può volere dire qualcosa nell'epoca dove tutto è già stato scritto e il grande lavoro sarebbe cercare di cancellare le troppe tracce, riscoprendo la visibilità di un percorso – se comporre non vuol dire il mero preservarsi di un'istituzione tesa solo alla sua grottesca sopravvivenza): un lavoro nel quale le realizzazioni siano momenti di un percorso, processo di accumulazione e sintesi, di una sperimentazione condivisa e continua, conflitto e concerto di differenti competenze (storie, capacità, intuizioni, linguaggi e stili), condivisione amorosa di volontà e passioni.

L'idea di poter leggere e fare suonare mappe di affetti (movimenti che suonavano e interpretavano, decostruivano, rimontavano l'emozionanti possibilità espressive del song Come again! di John Dowland cantato con la guida – e le voci – di Roberto Tiranti e la regia di Marco Canepa) era stata all'origine dell'installazione di Antonio (Camurri), Corrado (Canepa) e Gualtiero (Volpe), presentata al Festival della Scienza del 2008. Nella coreografia Mappe per affetti erranti che Giovanni Di Cicco aveva immaginato sembrava che il gioco del disconoscimento/riconoscimento, velamento/rivelazione del materiale musicale originario attraverso l'avventura gestuale dei quattro eccezionali danzatori (la loro vicenda di incontri e separazioni, la ricerca di una unità profonda dei loro moti, il loro raggiunto e disperso accordo espressivo ed emotivo) offrisse una possibilità di ulteriori variazioni drammaturgiche e musicali.

King Lear è la più grande figura tragica di identità affettive che si perdono nel non riuscire a dirle o vederle – di un mancato riconoscimento moltiplicato ad ogni livello del testo: dai più ampi e generali – Lear non riconosce il vero amore (di Cordelia), Gloucester quello di Edgard (traviato da Edmond) – alle singole battute dove risuona ossessivamente il motivo del chi sia realmente l'interlocutore con il quale si parla. Sembrava, quindi, si potesse mettere in scena (rappresentare nello spazio musicale di Casa Paganini, delle mappe del sistema interattivo EyesWeb, ancora nella voce di un gruppo madrigalistico e nel corpo dei danzatori che si scoprono indagano influenzano reciprocamente), l'evocazione di questa figura dell'inquietudine e della nostalgia di un passato, di armonia che si dà sempre come perduta – figura anche della nostra tarda, postuma, modernità?

Musicalmente, il bene perduto è il Corale di Johann Sebastian Bach Gott lebet noch: i ballerini ne esplorano la testura, scompongono le intenzioni affettive attraverso la tecnologia di InfoMus mentre il coro madrigalistico ne sperimenterà varianti, inversioni, trascrizioni, contaminazioni con frammenti testuali da Shakespeare e Spenser: la tecnologia più attuale e l'antica pratica compositiva scoprono come intrecciare i loro percorsi, confondendo il senso e il risultato del loro operare (ancora una storia di possibile identità ritrovata).

I quattro momenti nei quali si articola il lavoro, nella combinatoria di spazi e strumenti utilizzati (il coro madrigalistico solo, invisibile nel Coro, il coro invisibile spazializzato da un danzatore sulla scena in Auditorium, i soli danzatori sulla scena, coro visibile e danzatori in scena e tra il pubblico in Auditorium), definiranno, nello spirito del Laboratorio, quattro differenti studi in relazione ai suoi principali temi e progetti di ricerca: dall'interpretazione emozionale del movimento – e lettura del movimento espressivo – all'interazione musicale e artistica tra spazi differenti in condizioni di visibilità e invisibilità reciproca.

*The Bow is bent and drawn,
di Nicola Ferrari.*

*Madrigale rappresentativo
per quattro danzatori, voci
e sistema EyesWeb
è stato creato a Casa Paganini
il cinque giugno duemilaotto
in occasione di NIME 2008*

Percorsi

DEI SILENZI & DEI FRAGORI



La vita dell'importante comunità monastica di religiose Canonichesse Lateranensi che occupavano il complesso delle Grazie seguendo la regola di S. Agostino, è ancora da ricostruire attraverso documenti archivistici, atti, cronache: solo così sarà possibile rompere il silenzio seguito all'abbandono del monastero da parte delle monache, nell'Ottocento dopo le soppressioni. I restauri conclusi nel 2004 hanno restituito un eccezionale complesso architettonico leggibile nelle diverse fasi, dalla strutturazione quattrocentesca che interessa un'area con significative presenze medievali inglobata nel nuovo costruito, ai diversi interventi nel Cinquecento, alle strutturazioni seicentesche che precedono (con il rifacimento della "chiesa interna" nel 1623) e seguono (con la trasformazione del "coro delle monache" completata nel 1686) i danni del bombardamento inflitto alla città dal Re Sole nel 1684.

Stanze vuote emergono dal restauro condotto dalla Soprintendenza per i Beni architettonici e dalle ricerche della Soprintendenza archeologica. Ambienti peraltro segnati dalla qualità architettonica e dagli ornati che ne hanno caratterizzato le varie fasi: gli elementi del decoro dell'antico complesso propongono frammenti di una comunicazione interrotta, frasi da riconnettere con la storia secolare del monastero, voci da porre in dialogo con le sperimentazioni svolte con InfoMus in quegli stessi spazi che accolgono nuovi usi e nuovi fruitori.

stanze vuote

Le vicende di drammatiche o pacifiche esistenze, di mistiche esperienze, di santità talora, sedimentate nei secoli di vita del monastero, solo raramente travalicano le mura del convento: rimangono a testimonianza delle religiose che si susseguirono nei secoli i numerosi scritti, più volte editi seppur oggi poco noti, di Battistina Vernazza. La religiosa nei suoi *Dubbi*, nei *Colloqui*, nei *Trattatelli* e nelle *Lettere*, che accompagnano la sua lunga vita monastica, mostra le tappe di una esperienza interiore volta all'unione con Dio. La "speculazione rarefatta" di Battistina Vernazza "protetta dall'immobilità d'un modo di vita fuori dal mondo" – notava Giovanni Pozzi (1988, p. 363) – si esprime nella scrittura secondo uno stile "sempre uguale a sé stesso, appena increspato di una pienezza gaudiosa": in lei "così musicale" – cantava e suonava il cembalo – "prende la forma di un invariato recto tono".

Di fronte alle sue propensioni musicali è il silenzio ricercato nel rapporto con il Divino Amore a caratterizzare l'atteggiamento della Vernazza: silenzio che è rinuncia stessa alla preghiera di adorazione per privilegiare l'ascolto delle "ineffabili parole", "dolcissime parole", "parole intimissime, trasformative", che invitano a lasciare "il tutto, anzi che lasciassi il nulla e mi daresti il tutto", fino a trovare, nell'Eucarestia, l'unione con Dio: "sentii più volte dentro tua maestà chiamarmi, dicendo: vieni, che ti voglio tutta divorare".

silenzi

“Silentium mihi schola solitudo gymnasium Iesus magister erat” ricorda la lapide sulla tomba dove erano conservate le spoglie della Vernazza, nel primo ambiente che incontra il visitatore. Silenzio e solitudine furono turbati, cento anni dopo la morte della religiosa, dal fragore delle bombe di Re Sole che colpirono il convento e la chiesa: un memoriale inviato a Parma alla corte dei Farnese mostra l'impressionante cronaca dal vero di quella aggressione alla città “erano ventun hora incirca del dì 18 del corrente quando cominciarono le balandre a scaricar bombe d'inusitata grandezza, e con impeto tanto veloce che per quanto le balandre, fussero in distanza di quasi un miglio dalla città si distesero poco meno che per tutto il tratto della medesima, et in poco corso di tempo offesero moltissime case, chiese, e monasteri, Vostra Altezza consideri il danno maggiore, che successe nel travaglio, che diedero incessantemente fino al lunedì mattina giorno de ventidue. Deplorevole il stato nel quale si ridusse la città, quasi la metà delle case restò, o oltraggiata, o diroccata, le principali e più cospicue chiese distrutte; disertati i monasteri più insigni; furono costrette le monache andar vagando per la città anche di notte e dopo il proprio monastero convenne a molte abandonar, l'altro nel quale si erano ritirate...”.

Tra le mura del monastero suoni e rumori diversi si alternano nei secoli della sua vicenda: risuonano le preghiere e i canti delle religiose, gli scoppi devastanti delle bombe, i passi dei soldati alloggiati nella chiesa e nel monastero nel 1815. Nel 1830 è fondato in quegli stessi locali l'Istituto di Musica, ma nel 1846 la chiesa divenne un magazzino di legnami. Adibito a teatro, alla fine dell'Ottocento, l'edificio religioso, il monastero fu sede dell'Istituto Verdi, poi ancora trasformato in appartamenti nel 1860. Una tipografia trovò spazio nella chiesa ormai tagliata da un soppalco a metà altezza. Una sala da ballo e una palestra ne occuparono gli spazi nel dopoguerra e fino agli anni ottanta del Novecento: infine echeggiano le musiche di Casa Paganini e le sonorità di InfoMus.

suoni e fragori

Entra in uno spazio vuoto, scarsamente illuminato. Cammina all'interno: scoprirai paesaggi sonori che muteranno in relazione alla tua posizione nello spazio. Al centro di ogni area il suono acquista una sua precisa e riconoscibile identità. Perderà definizione mentre ti allontani verso il silenzio che segnala il confine di una nuova area. Nel tuo percorso, penetrerai, in un ordine cangiante a ogni tua nuova esplorazione, la memoria acustica di Casa Paganini, la sua storia raccontata attraverso i suoni che l'hanno attraversata e animata: tra pareti che restituiscono, attraverso la "muta eloquenza" della pittura, i frammenti di lontane vicende, si muovono i canti delle monache, le loro voci che si dilatano dal coro nel vaso della chiesa, il fragore dei bombardamenti, rumori di sala da ballo, di caserma, di tipografia, la declamazione di un attore, la musica del laboratorio (dalle Mappe a The Bow).

Ritorna sulle aree già percorse: i suoni si potranno trasformare per te in immagini. Alzando il braccio destro, sul telone retrostante si proiettano immagini di Casa Paganini, frammenti architettonici, decorazioni, tratti di colore, epifanie figurative. Muoviti all'interno dell'Area per determinare mutazioni cromatiche o anamorfiche, ingrandimenti o rotazioni. Come se potessi afferrare le immagini, percepirlle i preziosi segreti.

Raggiungi il centro dello spazio e alza entrambe le tue mani: per farti raccontare, nel loro ordine cronologico attraverso la diretta citazione di documenti, la storia di Casa Paganini, che i paesaggi sonori e gli oggetti iconografici avevano evocato. In una tua ricostruzione personale della memoria, ripercorri lo spazio circostante, riordinando e contestualizzando suoni e visioni precedentemente esplorati.

Penetri la vicenda storico artistica di Casa Paganini: metti in gioco le tue capacità di percezione del visitatore.

storie di suoni
un viaggio multimediale nella memoria







Giovanni Andrea Carlone, Particolari dell'affresco sotto il coro delle monache.



Giovanni Andrea Carlone, *I Padri della Chiesa*, peducci della volta della chiesa.



Giovanni Andrea Carlone, affreschi della campata centrale della chiesa.



Taddeo Carlone (?), Particolari della decorazione a stucco, arcone del presbiterio.



Andrea Ansaldo, *La Speranza*, arcone della cappella.



Andrea Ansaldo (?), *Circoncisione*, decorazione della cappella al secondo piano.



Andrea Ansaldo (?), *La Giustizia*, Cappella al secondo piano.



Giovanni o Giovanni Battista Carlone, *S. Giacinto*, Cappella al secondo piano.



Taddeo Carlone, *S. Agostino*, decorazione a stucco del presbiterio.



Giovanni Battista Resoaggi (?), Angeli con i simboli della Vergine Immacolata, coro delle monache.

DELLE EMOZIONI & COMMITTENZE



L'efficacia delle immagini nel comunicare, così attentamente studiata e perseguita dalla chiesa cattolica, mostra nelle decorazioni del complesso di Santa Maria delle Grazie le sue potenzialità: la committenza delle monache si traduce in una sequenza di interventi che, sommando i cicli affresco alle opere ad olio allontanate dall'edificio, offre una panoramica interessante sulla produzione artistica a Genova tra fine Cinquecento e primi del Settecento da Bernardo Castello, a Giovan Battista Paggi, a Giovanni Carlone, ad Andrea Ansaldo, a Luciano Borzone, a Valerio Castello, a Giovanni Andrea Carlone, a Jacopo Antonio Boni: spiritualità e devozione delle monache trovano riscontro in scelte di gusto certo orientate anche dagli ambienti laici di provenienza delle religiose. Artisti impegnati nel decoro dei palazzi dell'aristocrazia genovese e nel realizzare opere per le quadriere di quei committenti, sviluppano qui – con diversi accenti – tematiche religiose: forte drammaticità e intima partecipazione doveva portare la considerazione della figura della Maddalena ai piedi di un Cristo “al naturale” nella rappresentazione nella pala del Borzone. Nella pala dell'Ansaldo un articolato gioco di sguardi e di gesti accompagnava a considerare il tema della virtù salvifica della preghiera e dell'invocazione alla Vergine “mediatrice”, proprio attraverso la sua immagine, celebrata e sottolineata – dipinto nel dipinto, atto del dipingere nel cuore della rappresentazione pittorica stessa – attraverso la presentazione al fedele, all'anima, all'osservatore, della figura di S. Luca che ritrae sulla tela la Vergine. Suggestiscono e commentano, “vivi” nello spazio virtuale del dipinto, i Santi Agostino e Monica, protettori dell'Ordine, San Giuseppe e San Giovanni evangelista, le Sante Maddalena e Caterina da Alessandria.

La decorazione affresco, nel vaso della chiesa, accompagna e guida le Madri e i fedeli attraverso la narrazione religiosa, condotta da Bernardo Castello con rigorosa chiarezza, fino alla magnificenza barocca con l'intervento realizzato dal Carlone, anch'egli artista attivo sul versante religioso e, parallelamente, su quello laico in molte dimore private dell'aristocrazia. Proprio in questo rapporto tra spazio laico e spazio religioso la prima cappella, che accoglie oggi il visitatore, si caratterizza per un raffinato decoro “rocaille” a stucco, riferibile alla fase più tarda degli interventi, alla metà del Settecento in consonanza con il gusto che si andava esprimendo nelle abitazioni dell'aristocrazia.

committenze



Bernardo Castello, *L'Immacolata*, già nella Chiesa di S. Maria delle Grazie, ora Genova, S. Maria della Vittoria.



Giovanni Battista Paggi, *Annunciazione*, già Chiesa di S. Maria delle Grazie, ora Genova, collezione privata.



Andrea Ansaldo, *L'Angelo custode indica l'immagine della Vergine dipinta da San Luca, le Anime Purganti e Santi*, già nella Chiesa di S. Maria delle Grazie, ora Genova, Chiesa di San Rocco.



Luciano Borzone, *Il Cristo crocifisso e la Maddalena*, già Chiesa di S. Maria delle Grazie, ora Genova, Chiesa di San Rocco.

“*Delectare, docere, movere*”, dilettere, insegnare, commuovere: i religiosi che trattavano di arte sottolineavano come i mezzi dell’oratoria si potessero applicare con altrettanta efficacia all’immagine artistica. Alle religiose delle Grazie, che avevano adottato la regola agostiniana doveva essere ben presente che l’intero apparato decorativo, attraverso il piacere della visione convergeva verso lo scopo di comunicare gli elementi della dottrina e della morale e di muovere gli animi attraverso l’esempio “vivo”: “*delectare est suavitatis, docere necessitatis, flectere victoriae*” (S. Agostino, *De Doctrina Christiana*, IV, 12).

I giochi di putti di Valerio Castello sulla parete di fondo del presbiterio, accanto all’altare, rappresentano bene la ricercata grazia di un piacere nella visione e, nello stesso tempo, aiutati dall’uso di cartigli scritti, ostentano i simboli della conversione di Agostino – l’anfora del battesimo – e del suo ruolo vescovile – la mitria e il pastorale, elementi attributivi, ridondanza retorica della celebrazione del santo. Così tra volti che palesano “*affetti*” nei modi codificati da una secolare tradizione nell’esprimere “*les passions de l’âme*” e posture delle mani in gesti “eloquenti”, scene come la Morte della Vergine, di Giovanni Andrea Carlone, vogliono offrire un modello di vita “cristiano” e coinvolgere emotivamente l’osservatore fedele. Immagini “psicagoghe”, che spingono a emulare l’esperienza dei santi, che inducono alla compassione in una dolcezza devota dovevano accompagnare gli sguardi delle religiose e dei fedeli. Infine la glorificazione della Vergine e del Santo era celebrata nell’illusione di uno spazio artificiosamente aperto verso il cielo, mentre il limite dell’architettura era segnato da allegorie – anch’esse dipinte sulla base di una codificazione delle immagini e dei loro significati – che dichiaravano le virtù palesate nell’esperienza terrena. Alla dimensione degli affreschi faceva eco la forza mimetica della tridimensionalità dell’apparato a stucco, graduando così gli effetti di un apparato decorativo giocato ormai sul pieno possesso dello scenario comunicativo dalla bidimensionalità della trasposizione pittorica alla fisica presenza dei rilievi, alla teatrale penetrazione, nello spazio chiuso della chiesa, di nuvole e profondità di cieli azzurri. Tutti elementi percepibili anche dallo spettatore di oggi, ma spesso attraverso filtri culturali e di sensibilità e educazione visiva diversi da quelli del passato. Agevolare la piena comprensione della macchina decorativa e delle sue “regole” può essere uno degli scopi di esperienze interdisciplinari elaborate in un luogo particolare come le Grazie.

*emozioni
restituire i significati analizzare la visione*

Il XX secolo è stato il secolo delle ideologie, il nostro sarà quello delle emozioni. Le emozioni sono molto più importanti che nel passato grazie ai media che ne amplificano la portata, e grazie al fatto che tutti i mutamenti sono più veloci e meno legati alla materia. Internet, la tv, le reti, propagano le emozioni, da un capo del globo all'altro. Cercare un'identità in un modo così incerto, significa dare importanza alle emozioni. La radicale tesi proposta del sociologo Dominique Moisi (*La géopolitique de l'émotion*, Flammarion, Paris 2008) spiega la centralità non solo scientifica nella ricerca se sia possibile misurare ciò che sembra sfuggire a ogni razionalità, a ogni quantificabilità numerica: l'ineffabile trascolorare di un'emozione, l'indefinibile affettività di un gesto o un movimento. La ricerca contemporanea, per poter sopravvivere, deve cercare committenze. Aprire l'*hortus conclusus* della speculazione, al palpito pericoloso e ineludibile del mercato, riuscendo a vendere (senza vendersi) il proprio prodotto intellettuale – un prodotto, che, costitutivamente, non può essere solo realizzazione, ma attesa, speranza, tentativo, strade da ripercorrere. Non si tratta di compromesso ma della necessaria consapevolezza di appartenere al mondo, di dover rispondere con la propria ricerca alle sue domande, accettarne le provocazioni per potersi confrontare criticamente con lui. Modellizzare le emozioni, come nella ventennale sperimentazione di InfoMus, significa osservare dalla propria prospettiva specifica, dal convento delle nuove tecnologie, l'universo travagliato della nostra più bruciante identità contemporanea.

emozioni
ricerca e committenza

DEI FRAMMENTI & DEL FRUIRE



Di fronte alle drammatiche condizioni degli affreschi e del decoro della chiesa, conseguenza dei diversi e spesso incongrui riusi, l'intervento di restauro che ha interessato tutti i locali del complesso, ha evitato, per quanto possibile, di operare integrazioni. Sono state lasciate evidenti le perdite: accanto a figure intere, o frammentarie, vaste porzioni del decoro sono scomparse, ampie lacune sono quindi campite con intonaci monocromi sottotono, così come non sono state ricostruite le parti mancanti del decoro plastico a stucco che riveste un ruolo così significativo in alcuni ambienti del complesso monumentale.

Fraasi spezzate oggi tentano di riconnettersi e ricostruire narrazioni sacre, ragionamenti di catechesi per immagini, episodi di culto: alla comprensione di questo contribuivano le opere mobili, in particolare le pale d'altare, ma anche tutto l'apparato liturgico con i tre altari principali della chiesa, già alienati o perduti ai primi dell'Ottocento.

L'insieme è quindi parzialmente ricostruibile attraverso la documentazione d'archivio e può essere offerto all'attenzione del pubblico in un lavoro di collazione tra le varie parti esistenti e le notazioni delle fonti. Nell'analisi del complesso i visitatori dovranno quindi affrontare diverse difficoltà: la distanza tra le modalità comunicative di due momenti lontani alcuni secoli, la perdita di capacità "interpretative" di iconografie un tempo ovvie per il riguardante, una attività di sintesi "creativa" dei diversi elementi per riconnetterli, interpretarli, leggerli nel significato legato alla vita del luogo religioso.

frammenti I

Il visitatore deve conoscere e riconoscere quanto è perduto, quale sia stato il potere del tempo sulla testimonianza del passato, l'intervento del restauratore, possibilmente dovrebbe essere portato a leggere la qualità del gesto originale dell'artista, il valore formale del frammento intatto, ma saper anche discernere e criticare la qualità dell'intervento di restauro, leggerne, laddove evidente, il più basso livello di abilità manuale rispetto al manufatto antico.

Risulterebbe anche interessante analizzare e misurare i movimenti dello spettatore nel contesto restaurato, rilevare dove e su che elementi si concentra la sua attenzione, quali somme trae dall'accostamento degli elementi diversi, se ne riconosce coerenze e differenze. Il pittore Conti (nell'*Emilia Galotti* di Lessing) immaginava di poter dipingere direttamente con gli occhi, per non perdere quanto viene disperso dal braccio al pennello. Si potrebbe giocare la partita inversa? Scoprire la pittura nel suo farsi sguardo per lo spettatore?

Per quanto concerne l'informazione offerta, l'uso della luce, di proiezioni, di ricostruzioni virtuali può potentemente agevolare l'operazione di analisi, pur nelle necessità di presentare il supporto tecnologico come opzione aggiunta di creatività, mai come sostituzione della realtà, nemmeno di quella ultima, in parte inevitabilmente forzata sugli esiti del tempo e della storia, sortita dal restauro.

(ri)fruire

L'operazione di restauro – seguendo i criteri di scientificità in una interpretazione della cultura della “conservazione” – finisce per presentare, sulla stessa parete, o in uno stesso ambiente segni, figure elementi decorativi, corrispondenti a diversi momenti di intervento. Il succedersi di superfetazioni, nelle strutture e nelle decorazioni, che spesso tendevano a ricoprire la fase precedente in una unità di gusto e di significato delle superfici presentate al riguardante, è lacerato e presentato al pubblico nell'intimità del suo divenire. Ne può conseguire un insieme che non è mai esistito, frutto della tendenza culturale “conservativa” odierna e lo sguardo del visitatore è portato a scandagliare epoche diverse: evidente che si mettono in gioco ad un tempo capacità di analisi e di sintesi. Dare per scontato che l'osservatore le possieda e che la sua visione e le sue considerazioni razionali pervengano alla stessa consapevolezza del restauratore o dello storico dell'arte è una semplificazione che necessita da un lato di verifiche, dall'altro strumenti informativi perfezionati.

restauri



Taddeo Carlone, sinopia di preparazione con lo stucco della *Fuga in Egitto*, presbiterio.



Taddeo Carlone, Decorazioni a stucco del presbiterio.

Il tre novembre duemilaotto, durante il Festival della Scienza, il compositore Heiner Goebbels, sperimentatore e poeta di una nuova drammaturgia del suono, venne a Casa Paganini per raccontarci la sua avventura estetica. Facendo ascoltare la ‘musica musiva’ delle sue *Surrogate Cities*, il montaggio di materiali eterogenei, *éclats* di mondi culturali, universi sonori, stili storie e tempi senza tangenza, generi sideralmente estranei, che costruiscono una totalità per dissolvenze e sovrapposizioni, shock e frizioni, invitò a osservare i frammenti figurativi nelle decorazioni alle pareti di Casa Paganini: la musica e le immagini volevano, potevano e sapevano raccontare una medesima storia. Da combinarsi nel gioco delle ellissi e di interstizi, nel fluire e confluire di passati e presenti (onde premute da onde):

frammenti II

Il visitatore può cogliere diversi livelli di decontestualizzazione. L'unità che si produce all'interno di un ambiente in un particolare momento è fatta di pluralità di sentire: all'interno dell'unità "chiesa" il processo comunicativo emozionale è costituito dall'insieme delle figurazioni che potevano coinvolgere – è il nostro caso – pitture ad olio, affreschi, statuaria, plastica a stucco. Tra questi si creava una unità di rimandi di significati, ma anche di rapporti formali e cromatici. Una complessità che si allarga immediatamente all'intero apparato decorativo, agli elementi aniconici, ai marmi, ai materiali diversi, dotati del potenziale comunicativo proprio unito all'aggiunta dei segni del lavoro dell'uomo. L'insieme è organizzato nell'architettura e nel suo messaggio eloquente. Macchina complessa l'edificio religioso si anima di presenze altre – al di là delle figurazioni – che agiscono sui sensi: un altare mostra, in tempi liturgici diversi, i colori di un paliotto che allude a un momento nell'anno religioso, i gradini si vestono di apparati, di candelieri, di busti, di vasi; questi sono ornati di fiori finti o veri, ai colori si aggiungono profumi che, in particolari momenti, si possono accostare a quello dell'incenso. Ma è il celebrante che reca e muove questi oggetti, che segue i gesti di una codificata liturgia davanti all'altare, che veste a sua volta abiti ornati e colorati. I canti e i suoni riempiono il vaso della chiesa, mentre il sacerdote recita preghiere, predica, richiama l'attenzione del pubblico sui dipinti a chiudere, in uno dei tanti modi possibili, il cerchio di una comunicazione plurale.

restituzioni

La Sirenetta ama con struggente intensità ciò che non le appartiene – forse non nonostante ma proprio perché non le può appartenere. La storia che vorrebbe vivere, in realtà, la può solo contemplare (e perderla come unico, perverso e dolente, strumento per sfiorarla). Questa intrecciata dialettica tra estraneità e desiderio sembra il tratto più coinvolgente della nostra epoca, tesa tra una ipertrofica memoria (musicale, ma non solo) della quale non può (e però deve) fare a meno. Proviamo a trasformare in rappresentazione d'ascolto questo senso di una percezione come contemporanea presenza e mancanza. Un materiale armonico, ricordo di un'antica possibilità espressiva, discorsiva (come la favola che vorrebbe vivere la Sirenetta), la cui consistenza si sfaldi e dissolva nelle sue pure risonanze (come la Sirenetta percepisce l'immagine nella fluidità, errante, distorcente delle correnti marine). Immaginando la tecnologia come mezzo per attuare questa percezione mediata e dissolvente di una amata e perduta tradizione, il gioco della memoria interna alla composizione – tradizionale costituente della forma musicale – si può attuare non solo attraverso i tradizionali mezzi di scrittura (ripetizione e variazione) ma come possibilità di riproporre in tempo reale frammenti dell'interpretazione che si sta compiendo, registrati ed evocabili per mezzo di un gesto espressivo attraverso la piattaforma interattiva EyesWeb.

Lontano in mezzo al mare l'acqua è azzurra,
di Nicola Ferrari.

Canzone per due pianoforti e sistema Eyesweb
Ispirata alla *Sirenetta* di Andersen
prodotta a Casa Paganini nell'ottobre 2008
è stata creata alla Biennale di Venezia 2008
intitolata a *Radici Futuro*





Taddeo Carlone (?), particolare della decorazione a stucco del presbiterio.

Materiali

Piera Melli

L'indagine archeologica

Tra il 2001 e il 2004, in occasione dei lavori di restauro e recupero funzionale del complesso di Santa Maria delle Grazie la Nuova, la Soprintendenza per i Beni Archeologici della Liguria ha condotto indagini archeologiche preventive (Melli *et al.* 2004; Melli 2008 b) che hanno confermato l'elevato interesse anche archeologico del sito, consistente nel suo articolato deposito stratigrafico, con materiali e strutture ben evidenti, particolarmente significativi per la storia della città, compresi cronologicamente tra il periodo preromano e il medioevo.

La piazza antistante il complesso è stata teatro delle prime esperienze di archeologia urbana a Genova e in Italia, ad opera di Nino Lamboglia che intraprese, nel 1952, i primi scavi mirati della storia della città, mettendo in luce i resti dell'abitato preromano (*l'oppidum* citato dalle fonti) e della successiva urbanizzazione romana e tardo antica. Indagini sistematiche avviate a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso e successivi interventi sulla sommità e le pendici est della collina di Castello hanno permesso di acquisire ulteriori importanti informazioni sull'articolazione e lo sviluppo urbanistico dell'abitato.

La più antica struttura muraria in pietra, riconosciuta sotto la navata di Santa Maria delle Grazie per una minima estensione, perché quasi completamente inglobata in un muro medievale, è databile tra la fine del VI e la prima metà del V secolo a.C. e testimonia la costruzione di edifici in pietra fin dagli esordi della frequentazione della collina.

Una drastica trasformazione ambientale ebbe luogo alla metà del V secolo a.C., in occasione della realizzazione della cortina muraria che cinse l'abitato. Un poderoso tratto di muro (Melli 2008), dello spessore di m. 1,80, è stato messo in luce nel sottosuolo della chiesa di Santa Maria delle Grazie: è costruito in tecnica a sacco, con doppio paramento in filari regolari di blocchetti di pietra ben squadrate e riempimento di pietrame più minuto e terra.

Ad una estremità è inglobato un grande masso irregolare, posto a delimitare un'apertura con soglia costituita da una grossa pietra spianata, che costituiva l'accesso all'*oppidum* per chi proveniva dal porto. In corrispondenza della porta il masso è grossolanamente sbizzato per formare una fronte verticale, mentre lo spazio interno era pavimentato a ciottolato, più volte rinnovato.

Nel IV secolo l'area subì ulteriori, profonde modifiche. Il muro di cinta fu in parte spianato, in concomitanza con opere di terrazzamento ed al suo posto fu costruito edificio di abitazione quadrangolare, in parte seminterrato, addossato alla collina, con basamento in pietre calcaree lavorate a spacco e alzato in mattoni crudi.

L'area fu progressivamente abbandonata a partire dal III sec. a.C., con successivi episodi di instabilità del versante, ripetuti smottamenti di terreno e la formazione di strati di dilavamento.

Al II sec. a.C. risale una potente struttura muraria in pietre sbizzate di medie dimensioni, legate con malta, larga all'incirca due metri, con funzione di sostruzione o terrazzamento.

Sono anche state indagate estesamente le fasi occupazionali medievali, che qui si riassumono. Al X-XI secolo d.C., risale una generale risistemazione dell'area, con la regolarizzazione dei piani d'uso e la costruzione di due strutture murarie, in concomitanza con una rinnovata fioritura edilizia dell'area di Castello, legata allo stanziamento fortificato vescovile.

Nel secolo seguente furono impiantate nell'area le case della potente famiglia viscontile degli Embriaci, raggruppate, come una roccaforte circondata di giardini a terrazze, intorno alla piazza, la *curia Embriacorum* citata per la prima volta dalle fonti nel 1186 (Boato 2004). In relazione a tali fasi, lo scavo ha restituito il basamento della grande torre, di cui era già noto il lato sud, inglobato in strutture più recenti, visibile in elevato per circa 15 metri all'esterno del complesso. Il paramento esterno è in conci di notevoli dimensioni, accuratamente lavorati, con faccia a vista in bugnato "a cuscinò".

La torre ha pianta quadrangolare, con muri, spessi circa 2 metri, in conci squadrati, disposti a giunti alternati, che delimitano un'area interna di circa 6 mq., pavimentata in lastre di calcare. L'analisi delle tecniche costruttive ha consentito di proporre una datazione alla prima metà del XII secolo (Boato 2004, p. 59). Sulla faccia nord si innestava il muro perimetrale della

domus, realizzato con la stessa tecnica, documentato con lo scavo per circa sedici metri.

La stratigrafia interna al basamento era costituita da strati di crollo e di discarica, ricchissimi di vetri, materiale ceramico e resti di pasto: il deposito ha restituito un considerevole numero di vasellame relativo alla dotazione della cucina, della dispensa e della mensa dell'insediamento degli Embriaci tra XI e XIII secolo, con un ridotto indice di frammentazione o integralmente ricomponibile (Melli-Benente 2006). Alcune stoviglie giacevano ancora impilate, quasi a testimoniare la volontà di rinnovare il servizio da tavola. La tipologia di tali oggetti, ancora in fase di studio, dimostra l'ampio raggio dei contatti commerciali che le famiglie genovesi del tempo avevano dispiegato nel bacino del Mediterraneo e la loro raffinatezza è indice del contesto di lusso in cui essi sono stati evidentemente utilizzati.

Un brano murario conservato solo a livello di fondazione è stato ricollegato all'esistenza di una seconda torre, addossata su un lato alla struttura più antica, già identificata tramite la lettura dei prospetti dell'angolo sud ovest della chiesa (Boato 2004).

Tra XIV e XV secolo le fonti registrano la decadenza della famiglia Embriaci ed un progressivo cambio di utilizzo della collina, dove si insediarono attività di tipo artigianale e commerciale (Melli ed. 1982). Alla metà del Quattrocento fu avviata, parallelamente ad analoghe iniziative di edilizia religiosa nella zona, la costruzione della chiesa e del monastero, nelle forme tuttora conservate e restituite all'uso con il restauro appena concluso.

L'evidenza archeologica documenta attività di fucina, come i resti di una o più strutture per la fusione del metallo rinvenute nell'attuale vano scala ad ovest del complesso, sistemi di canalizzazioni con vasche, pavimentazioni in mattoni con tracce di fuliggine, nonché testimonianze riferibili ad attività di tessitura, sigillati dalla pavimentazione della chiesa quattrocentesca.

Per consentire la visione delle più importanti strutture antiche, ubicate ad una quota notevolmente più bassa rispetto al pavimento dell'Auditorium, è stata ideata ed approvata dalle competenti Soprintendenze, con il concorso degli Enti coinvolti, una modifica al progetto originale, prevedendo la creazione di una sala ipogeica visitabile, con scala di accesso, che la Soprintendenza per i Beni Archeologici ha allestito con apparati didattici, dopo aver restaurato le strutture antiche, che si offrono oggi finalmente alla curiosità dei visitatori.

Gianni Bozzo

Santa Maria delle Grazie la Nuova.
Un problema di restauro

Mettere le mani, con seri intenti restaurativi, sulla volta e le pareti della chiesa di Santa Maria delle Grazie la Nuova, la chiesa del convento in cui visse e scrisse la Venerabile Battistina Vernazza, è sembrata da subito impresa ardua; praticamente, il degrado che la contraddistingueva riassumeva in sé quasi tutto ciò che di offensivo e deturpante possa capitare ad un ambiente chiesastico solennemente ornato e poi caduto in usi assolutamente impropri e quindi in abbandono.

Situazione quasi disperata, che, per fortuna, si apprestava ad essere presa in carico in un momento in cui v'era almeno la certezza di finanziamenti adeguati, quelli stanziati per Genova Capitale della cultura nel 2004. Risolte le questioni statiche, tutt'altro che lievi, mediante opportuni interventi di consolidamento, restava da affrontare il tema degli affreschi di Bernardo Castello con Storie della Vita della Vergine, gli stucchi forse di Taddeo Carlone e gli affreschi di Giovanni Andrea Carlone sulla volta antistante quella presbiteriale e sulle contigue pareti.

Di fronte a questo sfortunato monumento e alle sue precarie condizioni di leggibilità, posi a me stesso la questione in termini di disturbi od ostacoli visivi alla percezione del complesso decorativo, che potevo paragonare esattamente a rumori sovrapposti ad una sinfonia; era necessario far tacere i più dissonanti; ad esempio, il resto di solaio in legno le cui travi si andavano ad intestare in grossi buchi realizzati negli affreschi e negli stucchi.

Una volta liberata la superficie, risaltavano maggiormente i guasti creati dai più svariati agenti immaginabili, dal proiettile navale di Luigi XIV (il cui foro è stato conservato) ad urti che avevano fatto cadere le parti prominenti delle plastiche, al dilavamento d'acqua, alle scialbature intervenute, all'offuscamento di quanto rimaneva dovuto a un consistente deposito di sporco penetrato dalle aperture prive di vetri da decenni. Le abili cure delle restauratrici (è stato singolarmente un cantiere pressoché di sole donne)

comunque, iniziavano, lo dirò con una frase ad effetto, a fermare il degrado, fissando ciò che stava per staccarsi, facendo aderire parte decoese e provando puliture e trattamenti a livello di campionature.

Restava da farsi, ed era urgente, una precisa opinione su come ridare un senso ad un tessuto formale così provato e frammentario; non mancavano, evidentemente possibilità operative; in molti casi, si sarebbero potuti far calchi di parti conservate degli stucchi e riproporle laddove mancavano, cornici e sagome architettoniche avrebbero potuto essere riprese e riproposte, ma restava la questione non superabile delle parti figurative mancanti, che non potevano essere rifatte, secondo l'ancor valida Carta del restauro del 1972; sicché tutti i completamenti avrebbero fatto risaltare con ancor maggior evidenza la paurosa lacunosità del contesto, senza contare che, una volta imbracciata la strada ricostruttiva, si sarebbero definitivamente perdute tutte le tracce che, per esempio, gli stucchi caduti avevano lasciato sull'arriccio. Ora, tutti questi segni del degrado avevano una loro forma; in essi, la materia appariva, meglio, affiorava a livelli diversi e con un variabile peso visivo; si andava dall'arriccio contenente una mutevole presenza di inerti, sabbie e pietrisco fine, ai supporti in tubi di terracotta e canne per gli oggetti più pronunciati (le gambe dei putti) alle sezioni o facce delle rotture che mostravano la stratigrafia degli elementi decorativi, insistenti – è bene ribadirlo – sulla pelle quattrocentesca delle superfici della chiesa conventuale. Queste tracce, che avevano e hanno comunque una forma (la forma del passaggio dell'opera nel tempo) sarebbero irrimediabilmente scomparse con le prime mosse di completamento e ricomposizione. Mi sembrò un costo sproporzionato a fronte di ciò che si sarebbe guadagnato in cambio e decisi di evitare qualsiasi atto ricompositivo, comunicando la mia intenzione alle restauratrici che si mostrarono dello stesso avviso, condividendo appieno i ragionamenti e le sensazioni che ho appena descritto. Con grande stupore, ci siamo accorti comunque che le semplici operazioni di fissaggio delle parti pericolanti e della pellicola pittorica, insieme ad un modesto reintegro pittorico ad acquerello e a rigatino o velatura produceva notevoli effetti di integrazione visiva, ben più di quanto fosse lecito attendersi, proponendo una compagine decorativa risanata di cui si intuisce la complessità e la ricchezza ma di cui non vengono nascoste o sottaciute le vicissitudini.



Giovanni Andrea Carlone, *Incoronazione della Vergine* (particolari), volta della chiesa.

Stefano Vassallo

I dipinti murali di Giovanni Andrea Carlone nella
Chiesa di Santa Maria delle Grazie La Nuova
Osservazioni sulle tecniche

I restauri realizzati nell'ex Chiesa del Convento di Santa Maria delle Grazie La Nuova in Genova¹ hanno reso possibile, oltre al recupero dei dipinti e degli stucchi, un'analisi delle tecniche esecutive dell'intero apparato decorativo. Le mie osservazioni nascono dall'attività di cantiere come direttore operativo tra l'estate del 2003 e la primavera del 2004. Le porzioni di dipinti attribuite a Giovanni Andrea Carlone sono: la campata centrale avente come soggetto principale "La Incoronazione della Vergine" e la volta sottostante al coro con "Sant'Agostino che confonde e folgora con i propri scritti gli eretici".

Entrambe le opere sono state oggetto di un difficile intervento di restauro e recupero, comprendente anche il discialbo della superficie pittorica e la riscoperta di una considerevole porzione di dipinto. La porzione di intonaco dipinto tecnicamente meglio leggibile è quella della campata centrale ove, nel corso dei lavori, è stata riconosciuta la presenza di una tecnica chiaroscurale ottenuta con una punteggiatura di colore. La stessa tecnica era già stata documentata poco tempo prima nel corso dei restauri dei dipinti dello stesso autore nella Cappella Senarega nel Duomo di Genova². Ho quindi intrapreso una ricerca per verificare la presenza di tale tecnica sui superstiti dipinti murali genovesi del nostro pittore. Il riscontro è stato trovato in San

¹ Il Restauro degli affreschi è stato progettato e diretto dall'Arch. Gianni Bozzo in collaborazione con il capo tecnico signora Lucia Grasso ed il sottoscritto, nell'ambito del più ampio intervento di recupero della chiesa e convento di Santa Maria delle Grazie La Nuova "Casa Paganini" realizzato con finanziamento pubblico (leggi 166/02, 662/96, 509/78, 554/99). I dipinti di Giovanni Andrea Carlone sono stati restaurati dalla ditta Boj restauri Genova e dalla Cooperativa per il Restauro S.c.a.r.l. di Milano, che qui ringrazio per la collaborazione e la professionalità dimostrata.

Un particolare ringraziamento a: dott. Luce Tondi, Riccardo Palmisani, dott. Chiara Masi, (S.B.A.P. Liguria Genova), Daria Vinco, dott. Paola Traversone (S.B.A.S. Liguria Genova), Maria Rosa Lanfranchi (O. P. D. Firenze) e per le importanti informazioni alla dott. Giulia Ivanova (Mosca).

² Il restauro, finanziato con la legge speciale per il Giubileo 2000, è stato realizzato dalla ditta "La Bottega del Restauro" di Genova, che qui ringrazio per il materiale gentilmente messo a disposizione, sotto la direzione dell'architetto Gianni Bozzo.



Bartolomeo dell'Olivella, opera osservabile da vicino a causa della soppalatura della chiesa.

Successivamente, nell'esame delle foto del 1947 del bombardato Oratorio della Morte presso San Donato, ho individuato nuovamente le tracce delle consuete finiture con puntinato a tempera (nonostante il disastroso stato dei dipinti) lo stesso dicasi per quelli di Santa Maria in Passione e di San Siro, anch'essi perduti nei bombardamenti ma documentati da foto storiche³.

Nella attività giovanile a Roma il Carlone fu profondamente influenzato da Piero da Cortona di cui fu anche collaboratore nella Chiesa del Gesù⁴.

³ La ricerca è stata effettuata presso l'Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici della Liguria, e della Soprintendenza per i Beni Artistici Storici ed Etnoantropologici della Liguria.

⁴ Gio Andrea (Gianandrea, o Giovanni Andrea) Carlone nasce nel maggio 1639 a Genova. Dal padre, il pittore Giovanni Battista, apprende le prime istruzioni per l'arte, successivamente compie diversi viaggi di studio e lavoro a Roma, Napoli, in Sicilia Veneto Emilia Umbria etc., soggiorni intervallati da brevi ritorni genovesi. A Roma, dal 1662, dipinge a fresco le Storie di San Francesco Saverio nella Cappella Negroni della Chiesa del Gesù (1673-78) e la Sala Verde di Palazzo Altieri (1674-77). In Umbria dipinge a Perugia la tribuna con le Storie di Giosuè nella Chiesa del Gesù (1666-67) e altri



Piero utilizzò la tecnica del chiaroscuro a punteggiature in molte delle sue opere murali come nella Volta Barberini, nella Galleria di Palazzo Pamphilj, nei dipinti in Palazzo Pitti a Firenze e nell'abside di Santa Maria in Vallicella in Roma⁵.

affreschi nella chiesa dei Filippini (1668-69), oltre ad alcuni cicli a Foligno ed Assisi. Rientra a Genova stabilmente nel 1680 e dipinge la Cappella Gentile all'Annunziata del Vastato, poi nel 1681 gli Affreschi della Chiesa di San Bartolomeo dell'Olivella eseguiti insieme al fratello Nicolò e nello stesso anno quelli nell'Oratorio della Morte e Misericordia presso la chiesa di San Donato; quindi due sale in Palazzo Rosso nel biennio 1691-92 tre soprapposte per la Galleria della Cappella di Palazzo Durazzo ora Reale (1694), l'affresco della volta del presbitero della chiesa dei Santi Giacomo e Filippo avente come soggetto "La Trinità con la Vergine Sant'Agostino e altri Santi". Della intensa attività di frescante a Genova fanno parte anche i dipinti in Santa Maria in Passione, la *Gloria dell'Agnello Mistico* e il *Giudizio Finale* nella Chiesa di San Siro, un *Sacrificio di Isacco* nel convento della S.S. Annunziata del Vastato, la Cappella di San Nicolò da Tolentino nell'Omonima chiesa, affreschi nei Palazzi Doria-Serra, Geirola Gavotti e Spinola Bertullo in Via San Luca, il ciclo di affreschi nella ex Chiesa Conventuale di Santa Maria delle Grazie La Nuova, la cappella Senarega in Duomo con le Storie di San Sebastiano e, forse per ultimo, il Salone degli Esperimenti nel Collegio dei Gesuiti. Muore a Genova nel 1697.

⁵ Pietro Berrettini, detto Pietro da Cortona (Cortona 1596-Roma 1669), negli anni 1633-39 dipinse il *Trionfo della Divina Provvidenza* nel salone di Palazzo Barberini. A Firenze, tra il

È probabile che Giovanni Andrea abbia adottato questa particolare tecnica proprio osservando l'opera del pittore cortonese; e non fu il solo.

Come il chiaroscuro a tratteggio fu la sigla di identificazione del padre Giovanni Battista quasi lo stesso si può dire per lo spuntinato per il figlio. Giovanni Andrea per realizzare le sue pitture murali, riportava il disegno sull'intonaco fresco con l'incisione attraverso cartone, stendeva i fondi e i chiaroscuri ad affresco e a "calce", portando a perfezione e compimento i chiaroscuri, infine, ad intonaco oramai asciutto, ribadiva e rifiniva ulteriormente l'opera con lo spuntinato e in misura inferiore con velature e tratteggi. Tale spuntinato era applicato a volte in maniera invasiva, sì che talvolta può essere confuso con delle ridipinture.

Generalmente si trattava di punti più o meno fitti di colore scuro, di tonalità assimilabile alla terra d'ombra naturale. Non mancano però chiaroscuri su campiture colorate ove sono ricercati anche effetti di cangiantismo, oppure di ritocchi chiari per correggere campiture scure, come nelle architetture della Cappella Senarega in Duomo.

La tecnica creava un particolare sfumato al chiaroscuro e un'intensa vibrazione dello stesso; il nostro pittore era perfettamente consapevole della distanza del punto d'osservazione e quindi in molti casi fu estremamente disinvolto nell'applicare questa tecnica. La dimensione dei punti aumentava, infatti, con la distanza o diminuiva fino a scomparire quando, al contrario, l'opera era visibile da distanza ravvicinata (cfr. Tav. XVI e figure alle pp. 142-143).

Nelle architetture i punti si possono confondere con i residui delle dorature a missione, che si presentano sovente come pallini scuri per l'abrasione dell'oro che lascia trasparire la sottostante missione scura, o al contrario come punti chiari quando anche la missione cade. Giovanni Andrea non abbandona completamente i chiaroscuri tratteggiati paterni come nella Galleria di Palazzo Reale, ove si pone in rapporto con gli adiacenti dipinti del padre realizzati quarant'anni prima. Il tratteggio lo utilizza anche nelle

1637 e il 1647, ideò e in parte realizzò un ciclo d'affreschi in Palazzo Pitti. Le sale, chiamate di Venere, Apollo, Marte, Giove e Saturno, furono poi completate dal pittore fiorentino Ciro Ferri entro il 1665. Ritornato a Roma il Cortona dipinse nel 1655-60 gli affreschi nella tribuna absidale di Santa Maria in Vallicella. Tutte opere in cui è utilizzata la finitura a secco con puntature. Nei dipinti fiorentini lo "spuntinato" non è particolarmente esteso e si integra con altre rifiniture a brevi tratteggiature (vedi anche riferimenti in bibliografia).

lumeggiature dei monocromi ocra in Santa Maria delle Grazie e nel Collegio dei Gesuiti, anzi la presenza di figure a monocromo ocra con lumeggiature dorate all'interno delle architetture sono una delle sigle identificative e ricorrenti nelle sue opere.

La perdita di buona parte della produzione genovese di Giovanni Andrea c'impedisce di valutare se ci sia stata una particolare evoluzione di questa tecnica anche in relazione alla collaborazione pittorica del meno dotato fratello Nicolò. I restauri della Cappella Lercari in Duomo erano stati accompagnati di indagini di laboratorio⁶ da esse risultava che una veste azzurra era stata realizzata con una stesura di base composta da smalto e bianco Sangioanni applicata a tempera e una finitura con azzurrite a tempera. Gli stessi esami testimoniano anche un frequente utilizzo dello smaltino e del bianco di calce nell'impasto dei colori, e in generale l'utilizzo della tempera come legante pittorico.

Nel cantiere di Santa Maria delle Grazie non è stata effettuata una particolare campagna d'indagini sul dipinto del Carlone, ma solo una verifica sulla composizione dei ritocchi blu da una veste di un personaggio dalla scena con la morte della Vergine⁷ che ha rivelato la presenza di blu a base di carbonato di rame (azzurrite) applicato a tempera proteica su una base pittorica di smaltino steso a calce. È stata anche analizzata una lumeggiatura bianca dalle figure a monocromo sull'arcone del coro delle monache, composta da una miscela di pigmento bianco a base di calce magnesiacca carbonatata (bianco San Giovanni) con un legante proteico. Nei dipinti murali delle Grazie è stato identificato, infatti, un ampio utilizzo della tecnica cosiddetta a "secco", ossia con molte parti dipinte a calce e ampie rifiniture a tempera. Giovanni Andrea ha sicuramente ereditato dal padre l'abitudine a rifinire e impreziosire a secco i dipinti murali e a utilizzare sistematicamente le incisioni attraverso cartone per il riporto del disegno.

Segno dei tempi è invece l'allontanamento dalla tecnica canonica dell'affresco con una predilezione per le stesure a calce, con conseguente schiarimento della tavolozza e un esteso completamento a tempera dell'opera ad

⁶ Indagini effettuate dalla ditta L.A.R.A. di Genova che qui ringrazio per il materiale messo a disposizione.

⁷ Indagini effettuate dallo scrivente presso il laboratorio d'Analisi della Soprintendenza B.A.P. della Liguria.

intonaco asciutto; completamenti a tempera che spesso dimostrano una gran fragilità di fronte al degrado del supporto murario, alle intemperie e ai cattivi restauri.

Come già accennato il Carlone apprese la tecnica del chiaroscuro a spuntinato nel corso della sua collaborazione romana con Piero da Cortona. Non fu comunque l'unico a sentire il fascino di questa tecnica pittorica estrosa e sprezzante, altri pittori adottarono questo particolare sistema chiaroscuro, chi con colore ricco di impasto e fuso con velature chi invece in maniera più calligrafica e insistita come i pittori Giovanni Coli (Lucca 1638-1681) e Filippo Gherardi (Lucca 1643-1704), anch'essi collaboratori al Roma del Cortona, che nella loro intensa attività romana di "frescanti" impiegarono estesamente questa tecnica.

Grandi "pallini" utilizzò anche Carlo Cesi (Antrudoco 1626-Rieti 1686) allievo di Piero da Cortona dal 1647. L'esempio per noi più intrigante è costituito da un altro, ben più famoso, pittore genovese attivo a Roma in quegli anni: Giovanni Battista Gaulli detto il Baciccio (Genova 1639-Roma 1709). Egli realizzò le finiture del chiaroscuro del grande affresco *Il Trionfo del Nome di Gesù* (1672-1683), nell'omonima chiesa romana, interamente con puntature a fresco e a tempera. Accenni alle tecniche di finitura a tempera dei dipinti murali si possono comunque trovare anche nella trattatistica contemporanea⁸.

⁸ Accenno a tal proposito solo un passo da Filippo Baldinucci nel suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* edito a Firenze nel 1681 che nel capitolo sulla pittura murale, nel paragrafo *Ritoccare a secco*, recita: "... quel che fanno i pittori dopo aver finita la lor pittura a fresco, e che già è secca la calcina, dando nuovo colore a tempera, o più chiaro o più scuro, o macchiando, o facendo tratti, o punteggiando, ove veggano bisognare, per dar più vivezza o rilievo alle figure, supplendo in quella parte al disordine della gran mutazione che fanno i colori dati sulla calcina fresca, nel seccarli che fa essa calcina...".

Appunti per Musei Virtuali



Portolano di Storie

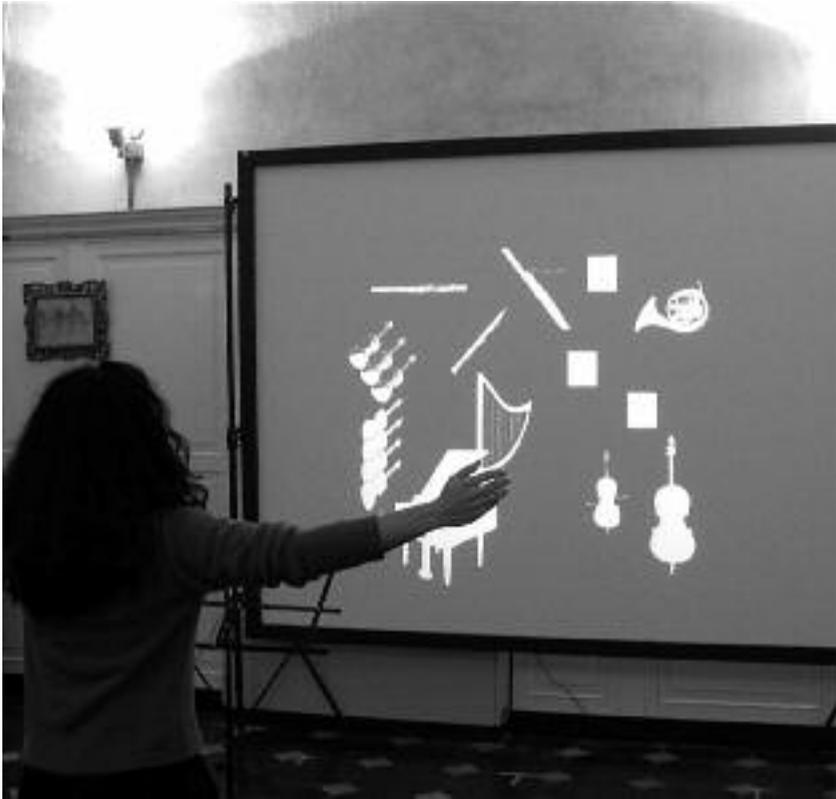
Il visitatore troverà proiettato sul pavimento una mappa della città. Passeggiandovi sopra potrà osservare muoversi su uno schermo il punto che lo rappresenta. Fermandosi, sullo schermo apparirà un filmato intrinsecamente legato alla zona della Mappa occupata dal visitatore. Il portolano virtuale permetterà nello spazio chiuso e limitato di una stanza di sperimentare un viaggio virtuale nei lavori, nella memoria della città.

Osservatorio del Tempo

Osservare il Tempo atmosferico ma anche il tempo che passa, afferrarlo, toccarlo con le proprie mani, violarne lo scorrere, accelerarlo, riportarlo indietro: su schermi collocati internamente alla Lanterna, compaiono le immagini riprese in tempo reale da una telecamera posta all'esterno e una serie di informazioni meteo, oltre a vedere le immagini e i dati meteo in tempo reale, sarà possibile rivedere in modalità ultraccelerata lo scorrere del tempo (in avanti e indietro a velocità controllate dal visitatore). Vedere albe e tramonti per esempio degli ultimi dieci giorni; nuvole che si addensano e diradano; navi che arrivano e partono (il "respiro" delle attività nel porto). Si potrà inoltre accedere a informazioni più dettagliate: scegliere di vedere la giornata più ventosa o la più calda o la più fredda, utilizzando in modo attraente un archivio che, oltre a contenere dati numerici, contiene la "fotografia" del tempo e delle attività della zona osservata.

Telescopio Acustico

Un microfono direzionale a parabola e una telecamera sono montati in posizione esterna opportuna nel museo (ad esempio: sul tetto) su un rotore motorizzato controllato remotamente dall'utente da una postazione all'interno del museo. L'utente potrà esplorare e zoomare visivamente e acusticamente il contesto del porto a 360 gradi.



Eyes Wide Open

Museo dell'ascolto di un Quartetto d'Archi.

Chiudere gli occhi, per ascoltare meglio. Concentrarsi all'interno di se stessi, per esplorare senza perdersi le costellazioni acustiche di un universo esclusivamente sonoro. Si può intendere così, astrattamente, l'esercizio di un pubblico teso alla comprensione di un interprete. Oppure pensare che la musica, con la sua ideografia delle emozioni, passi attraverso un coinvolgimento sensoriale più complesso. Che per sentire il corpo debba vedere ed essere visto, muoversi e far muovere, percepire e percepirsi. Il suono è vibrazione ma la vibrazione è movimento. La traiettoria del suo volo si disegna nel cielo dell'ascolto ma ci attrae in una rete di sguardi e respiri, gesti e pulsioni.

Sembra ovvio da dire. Il miracolo di trasmettere le emozioni (da un esecutore a un pubblico – e ritorno), di evocare gli orizzonti affettivi, che la partitura contiene e nasconde, richiede un vocabolario di gesti, codificato e personale. Parte funzionale, di servizio all'andare insieme, iniziare, concludere, attaccare (per armonizzare i musicisti tra loro, ma anche – forse: soprattutto – per trascinare con sé chi ascolti con gli occhi aperti); parte a rappresentare, enfatizzando, teatralizzando, rendendo appunto visibile, percepibile i sommovimenti interiori, quel ritmo del sentire, che la musica, insieme, provoca e racconta.

Sembra ovvio a enunciarsi, così, in generale – questo coinvolgimento del corpo (dei corpi) nel suono (per il suono). Ma, come tutto quello che è noto, proprio perché noto diceva Hegel, sfugge alla conoscenza. Per questo, per capire (non solo dire) come funzioni il fenomeno dell'emozione nella comunicazione musicale, la ricerca attuale, interessata all'ascoltatore come punto di vista, oltre che di ascolto, si impegna in un compito difficile e sfuggente, quanto affascinante. Come gli interpreti trasmettono, insieme alle note, orizzonti emozionali ed emotivi? Ma soprattutto: come il pubblico li coglie e percepisce?

La scienza, che per imparare a parlare il linguaggio della matematica, si era volontariamente concentrata sulla misurazione delle quantità, si trova ad affrontare una seconda impegnativa rivoluzione, per ricominciare a impegnarsi, ma con i suoi nuovi strumenti, nello studio delle qualità. Le tecnologie permettono di registrare, accumulare, elaborare e confrontare una grande quantità di dati.

Ma la macchina è stupida, si dice. E insensibile. Come potrebbe aiutarci a comprendere qualcosa intorno a quanto c'è di più intimamente, misteriosamente, ineffabilmente, umano – come l'espressione affettiva? InfoMus Lab, il laboratorio di informatica musicale dell'Università di Genova, si è proposto di rispondere a questa domanda, usando il linguaggio della scienza e gli strumenti della tecnologia per parlare dell'esperienza artistica, imparando a dialogare con lei, tanto nel senso del coinvolgimento con le nuove produzioni musicali, che nella ricerca di una ulteriore, differente, inconsueta forma di osservazione e comprensione dell'arte sonora. In questo sforzo, che è stato di fatica e avventura, di impegno e di scoperta, lo scontro tra la rigida formalizzazione della tecnica e la sinuosa linea dell'espressione ha permesso di capire quanto sia difficile penetrare il segreto della nostra conoscenza emotiva. Perché ci vuole molta intelligenza per far vedere a una macchina quello che la macchina non può vedere, l'emergere dai numeri e dalle formule, di un significato che abbia senso per noi, fatti di sentimenti e percezioni (come il pianoforte: un meccanismo di leve e martelli che si vuole canto).

Nell'esercizio della pratica strumentale, nell'interrogazione tecnica (e ascolto profondo) del proprio corpo come creatore di suoni, ogni interprete infatti definisce implicitamente una posizione teorica intorno alla semantica emozionale della musica. Il problema cardine della ricerca epistemologica ed estetica in Laboratorio, l'indagine (e la misurabilità) dell'espressività del gesto poteva diventare oggetto di un'acuta e penetrante riflessione proprio in relazione al gesto strumentale nella sua condizione ibrida tra intenzionalità e non intenzionalità, nell'ambiguo porsi come fenomeno accessorio di una comprensione intellettuale delle strutture compositive oppure come autonomo veicolo di comunicazione, nella sua capacità di definire attraverso la rappresentazione gestuale una riconoscibile lettura, mappatura, emozionale del testo musicale che lo avesse generato.

Un quartetto che suoni offre un insieme eccezionale di indizi gestuali (oltre che acustici): l'occupazione dello spazio, a chiusura o apertura dei loro corpi, il convergere e allontanarsi delle teste, le torsioni del tronco, l'innalzarsi o contenersi, il rispecchiarsi o differenziarsi delle traiettorie, la variazione energetica del loro movimento. Questa formazione risulta particolarmente significativa nell'indagine sul movimento espressivo non solo per la trama di relazioni visive e cenestesiche, sulle logiche di comunicazioni non verbali che qualunque esecuzione non solistica propone, ma anche per l'omogeneità degli

idiomi e dei gesti strumentali (che consentono di osservare e indagare il trasferirsi delle stesse idee musicali in movimenti affini ma non sincronizzati).

Lo si riprenda con una telecamera. Bisogna imparare a capire, nella visione, quello che ha senso. Astraiamo dalla complessità dei corpi: linee, traiettorie, campi – per far trascrivere al computer una nuova partitura, che trasformi la complessità del reale visivo in segno, traccia misurabile dei corpi che suonano nel tempo. Sovrapponendo questi grafici alla partitura reale del compositore, all'indagine introspettiva dei processi emozionali innescati dall'ascolto, si cerca di cogliere i tratti significativi che rendano (per il computer, per noi) il gesto portatore di espressione. I risultati di questa sperimentazione verranno interrogati, studiati, riformulati.

Immaginiamo un museo d'ascolto che 'esponga' un capolavoro della letteratura quartettistica del secondo Novecento (Lachenmann, Nono...) con la possibilità di offrirne una fruizione maturata alla luce della nostra ricerca sul senso del gesto espressivo, al lavoro di smontaggio e riassettaggio interpretativo, al racconto del suo percorso gestuale ed emozionale che intreccerà esperienza contemporanea e radici storiche. Nel 'Museo d'ascolto', naturale evoluzione dei cicli di Allegro con Moto, organizzati con la GOG a Casa Paganini dal 2007, la paludata cerimonia esecutiva si trasforma in un momento di confronto didattico, divulgativo e di ricerca conoscitiva.

Un'esecuzione senza pubblico, registrata da videocamere, offrirà il punto di partenza per le successive ricerche (intorno alla doppia relazione comunicativa tra interprete e uditorio). Seguiranno, nelle stanze del nostro museo, le indagini sulla misurazione del movimento attraverso le tecnologie di Infomus Lab offerte al pubblico. Infine il dialogo con gli interpreti – nel quale proporre domande sul gesto strumentale e sulle intenzioni emotive, provocare, sperimentare e registrare varianti esecutive (nelle intenzioni affettive, nelle dislocazioni spaziali alternative, nell'invenzione di situazioni a reciproco ascolto o percezione ridotti), ripetendo e rimontano frammenti che permetteranno un' esplorazione familiarizzante del linguaggio compositivo, il riconoscimento dei passi e delle intenzioni estetiche del brano, – condurrà alla conclusiva sala dell'esposizione del quartetto, interpretato nella sua completezza e integrità.

Riferimenti Bibliografici

1674

SOPRANI R., *Vite de' pittori, scultori et architetti genovesi e de' forestieri che in Genova operarono...*, Genova.

1681

BALDINUCCI F., *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno, nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della Pittura, Scultura, & Architettura; ma ancora di altre Arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il Disegno*, Firenze.

1730-36

PASCOLI L., *Vite di pittori scultori ed architetti moderni*, 2 voll. Roma (edizione anastatica Roma 1965).

1755

VERNAZZA B., *Opere spirituali della Venerabile madre donna Battistina Vernazza Canonica regolare Lateranense nel Monastero di S. Maria delle Grazie in Genova ...*, Tomi VI, Genova.

1766

RATTI C.G., *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova...*, Genova.

1769

RATTI C. G., *Delle vite de pittori scultori, ed architetti genovesi Tomo Secondo scritto da Carlo Giuseppe Ratti pittore e Socio delle Accademie Ligustica e Parmense in continuazione dell'opera di Raffaello Soprani*. Genova (edizione anastatica Genova 1965 e Bologna 1969).

1780

RATTI C.G., *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova nuovamente ampliata e accresciuta...*, Genova.

1846-47

ALIZERI F., *Guida artistica per la città di Genova*, 2 voll., Genova.

1875

ALIZERI F., *Guida illustrativa del cittadino e del forestiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova.

1948

DE SIMONII L., *Le Chiese di Genova*, 2 voll., Genova.

1963

GAVAZZA E., *Nota su Andrea Carlone. Il fregio della Sala Verde in Palazzo Altieri a Roma* in "Arte Lombarda", 2, 1963, pp. 246-252.

1965

BELLONI V., *L'Annunziata di Genova*, Genova.

1968

PASTORINO T., *Dizionario delle strade di Genova*, Genova.

1970

AA.VV., *La pittura a Genova e in Liguria*, Genova.

MERCENARO G.-REPETTO F., *Dizionario delle Chiese di Genova*, vol. I, Genova.

1974

BIAVATI G., *Precisazioni su Giovanni Andrea Carlone* in "Paragone", n° 297, Novembre 1974, pp. 63-66.

POLEGGI E., POLEGGI F., a cura di, *Descrizione della città di Genova da un anonimo del 1818*, Genova (I ed. 1969).

1977

ALFONSO L., *I Carlone a Genova*, in "La Berio bollettino di informazioni bibliografiche", anno XVII, n° 1-2, gennaio Agosto 1977, pp. .

COSTA CALCAGNO P., *Carlone Giovanni Andrea* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 20, Roma.

1982

MELLI P., a cura di, *S. Maria in Passione. Per la storia di un edificio dimenticato*, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Quaderno n. 5, Genova.

1983

ZANARDI B., "Il restauro e le tecniche di esecuzione originali" in "Il voltone di Pietro da Cortona in Palazzo Barberini", Quaderni di Palazzo Venezia, n° 2, pp. 11-52.

1983-85

MAGNANI L., *Committenza e arte sacra a Genova dopo il Concilio di Trento: materiali di ricerca*, in "Studi di storia delle arti", 5, pp. 133-184.

1984

BOTTO I., M., *Museo di Sant'Agostino*, Firenze.

NEWCOME SCHLEIER M., *Giovanni Andrea Carlone* in "Paragone", n° 409, marzo 1984, pp. 40-61.

1986

PESENTI F.R., *La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Genova.

1987

AA.VV., *La pittura a Genova e in Liguria dagli inizi al Cinquecento*, Genova.

AA.VV., *La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova.

1988

BELLONI V., *Scritti e cose di arte genovese*, Genova.

POZZI G.-LEONARDI C., (a cura di), *Scrittrici mistiche italiane*, Genova.

1989

COLOMBO S., *Giovanni Andrea Carlone* in "La pittura in Italia. Il Seicento", Milano.

ERBENTREUT R., *Der genueser Maler Bernardo Castello 1557?-1629. Leben und Olgemalde*, Dusseldorf.

GAVAZZA E., *Lo Spazio dipinto. Il grande affresco genovese nel '600*, Genova 1989.

1990

GAVAZZA E.-LAMERA F.- MAGNANI L., *La pittura a Genova e in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova.

MAGNANI L., *Cultura laica e scelte religiose: artisti, committenti e tematiche del sacro*, in *La pittura a Genova e in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova.

MONTORSI P., *Barocco romano. Il restauro dell'Assunzione e Gloria della Vergine di Pietro da Cortona in Santa Maria in Vallicella. (1655-60)*, in *Bollettino d'Arte*, n° 64, anno 1990, pp. 93-102.

1992

DUGONI R., *Giovanni Andrea Carlone in Genova nell'Età Barocca*, Catalogo della mostra (Genova), a cura di E. Gavazza e G. Rotondi Terminiello, Bologna.

1997

BOATO A., *La contrada fortificata degli Embriaci nella Genova medievale*, in "Archeologia dell'architettura", II, pp. 101-112.

Pietro da Cortona, Catalogo della Mostra (Roma-Venezia 1997-1998), a cura di Lo Bianco A., Milano.

1999

FAGIOLO DELL'ARCO M. F., GRAF D., PETRUCCI F., *Giovanni Battista Gaulli il Baciccio 1639-1709*, Catalogo della mostra (Ariccia), Milano.

2000

CASALE, V., *Pierre Subleyras: La Venerabile Battistina Vernazza*, in *La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente*, Catalogo della mostra, a cura di G. Rocca, Roma, pp. 266-267.

2002

BANDINI F., FELICI A., LANFRANCHI M., "Un grande cantiere barocco a Firenze: le pitture e gli stucchi di Pietro da Cortona nella Sala di Giove in Palazzo Pitti", in "Kermes", Anno XV, n° 46, Aprile-Giugno 2002.

2003

BOZZO G., *Relazione storico artistica del progetto di restauro della Chiesa di santa Maria delle Grazie La Nuova*, S.B.A.P. Liguria.

2004

BOATO A., *Indagini di archeologia dell'architettura su un edificio pluristratificato*, in *Cinque Chiese e un Oratorio. Restauri di edifici religiosi dal XII al XVIII secolo per Genova Capitale europea della cultura 2004*, a cura di G. Bozzo, Genova, pp. 58-66.

BOJ S., GANDOLFO M., *Note tecniche*, in *Cinque Chiese e un Oratorio. Restauri di edifici religiosi dal XII al XVIII secolo per Genova Capitale europea della cultura 2004*, a cura di G. Bozzo, Genova, pp. 99-106.

BOZZO G., a cura di, *Cinque chiese e un Oratorio. Restauri di edifici religiosi dal XII al XVIII secolo per Genova Capitale europea della cultura 2004*, Genova.

BOZZO G., *Apparati decorativi riscoperti e restaurati. Silentium mihi schola solitudo gymnasium Jesus magister erat*, in *Cinque Chiese e un Oratorio. Restauri di edifici religiosi dal XII al XVIII secolo per Genova Capitale europea della cultura 2004*, Genova, pp. 75-89.

MELLI P., FRAVEGA V., GHERSI S., GISMONDI A., REPETTO V., TORRE E., *Scavi archeologici. Dall'oppidum preromano alla Curia Embriacorum*, in *Cinque Chiese e un Oratorio. Restauri di edifici religiosi dal XII al XVIII secolo per Genova Capitale europea della cultura 2004*, a cura di G. Bozzo, Genova, pp. 49-57.

OFFREDI S., *Restauro degli apparati decorativi interni*, in *Cinque Chiese e un Oratorio. Restauri di edifici religiosi dal XII al XVIII secolo per Genova Capitale europea della cultura 2004*, a cura di G. Bozzo, Genova, pp. 90-98.

VASSALLO S., PARODI P., *Osservazioni tecniche in corso d'opera: bilanci e prospettive*, in *Cinque Chiese e un Oratorio. Restauri di edifici religiosi dal XII al XVIII secolo per Genova Capitale europea della cultura 2004*, a cura di G. Bozzo, Genova, pp. 107-110.

2006

FERRARI N., a cura di, *Cimenti di Invenzione e Armonia*, Genova.

MELLI P.-BENENTE F., *Nuovi dati sulla circolazione della ceramica d'importazione islamica e bizantina a Genova: il contesto di S. Maria delle Grazie la Nuova*, in *IV Congresso Nazionale di Archeologia Medievale*, San Galgano (Siena), a cura di Francovich R., Valenti M., Firenze.

2007

FERRARI N., a cura di, *Metamorfosi del Senso*, Genova.

2008

MAGNANI L., *La Concezione Immacolata a Genova come forma dello spazio barocco tra pittura e scultura*, in *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*, a cura di A. Anselmi, Roma.

MANZITTI C., *Valerio Castello*, Torino.

MELLI P., *Le mura di Genova preromana*, in *La città murata*, Atti del XXV Convegno di studi Etruschi e Italici, (Chianciano 2005), Pisa-Roma (2008a).

MELLI P., *Genova. Santa Maria delle Grazie la Nuova. 2004*, in *Archeologia in Liguria* N.S. I, 2004-2005, Genova (2008b).

STAGNO L., *Modelli iconografici per l'Immacolata a Genova nel Cinquecento*, in *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*, a cura di A. Anselmi, Roma.



L'antico complesso conventuale di Santa Maria delle Grazie La Nuova nel cuore della Genova più antica ha avuto diverse vicende e destinazioni fino al 1987, anno della acquisizione dell'immobile da parte dell'Università degli Studi di Genova.

Alla realizzazione del restauro, promosso da Regione Liguria, hanno collaborato Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Università di Genova, Agenzia Regionale Territoriale per Edilizia, Ente Regionale per il Diritto allo Studio Universitario e Comune di Genova.

Sono intervenute anche, secondo le specifiche competenze, Soprintendenza per i beni architettonici e per il paesaggio della Liguria e Soprintendenza per i beni archeologici.

Dal 2005 è stato istituito il centro internazionale di eccellenza Casa Paganini-InfoMus Lab dell'Università di Genova con un progetto concordato tra Università di Genova, Regione Liguria, Provincia e Comune di Genova e guidato dal DIST – Dipartimento di Informatica Sistemistica e Telematica.

Il sito monumentale è visitabile gratuitamente (per informazioni, www.casapaganini.org).

Dal 2005 al 2008 l'accoglienza ai visitatori è stata curata dalla Associazione Amici di Paganini; attualmente è in carico all'Università, in collaborazione tra DIST e DIRAS, Centro di Studi sulle Arti, l'Architettura e la Letteratura del Manierismo e del Barocco.

L'edificio, sito monumentale comprende un auditorium di 230 posti, sale espositive e laboratori.



Ven. **BATTISTA VERNAZZA**
Canon. Reg. Lateranen.
mort. d'anni 80.

Fotocomposizione: Type
Stampa: marpeg servizi
ottobre 2009

