

ATTI DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA
Nuova Serie – Vol. XLIV (CXVIII) Fasc. II

Storia della cultura ligure

a cura di
DINO PUNCUH

2



GENOVA MMIV
NELLA SEDE DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA
PALAZZO DUCALE – PIAZZA MATTEOTTI, 5

Tessuti genovesi: seta, cotone stampato e jeans

Marzia Cataldi Gallo

I panni serici già nel Medioevo e nel Rinascimento avevano raggiunto esiti di straordinaria qualità per la loro ricchezza e per la raffinatezza dei loro decori. I costi elevatissimi di questi prodotti e la loro bellezza avevano facilitato l'identificazione della seta come segno forte per evidenziare la ricchezza e la potenza di chi la indossava. Con stoffe seriche, talvolta arricchite da trame broccate dorate o da ricami, erano confezionati gli abiti per i nobili e i ricchi, per mettere in risalto la loro appartenenza alle classi più alte e differenziarli dal popolo minuto, che vestiva tessuti in panno di colore scuro.

Oltre all'abbigliamento, grande impulso alle manifatture seriche derivò dalla maggior attenzione per l'arredamento delle dimore, che iniziò nel Cinquecento, si sviluppò compiutamente a partire dai primi decenni del Seicento e contribuì a far aumentare i consumi delle stoffe da parte dell'aristocrazia e della nascente ricca classe borghese: le vesti di seta ed i rivestimenti in preziosi tessuti degli ambienti di rappresentanza dei palazzi diventarono irrinunciabili *status symbol*. Anche se il loro impiego era funzionale alla protezione dal freddo e all'attenuazione della calura estiva, è evidente che nella concezione dell'arredamento la presenza di arazzi e di panni serici era in primo luogo legata a esigenze di decoro. Il tessuto costituiva l'elemento che più caratterizzava un ambiente e consentiva di dare un'impronta unitaria all'arredo di una stanza. Questi manufatti ebbero, almeno inizialmente, una funzione ben più importante di quella dei mobili: scelti secondo criteri di uniformità ed armonia dei colori, essi avevano un ruolo chiave nel rendere più accoglienti e "caldi" gli ambienti.

1. Cenni storici sull'arte della seta a Genova

Se si vogliono considerare le origini dei tessuti serici a Genova è opportuno fare una distinzione fra la produzione di panni serici e il loro commercio, quest'ultimo era infatti già sviluppato fin dal XII e XIII secolo. Il porto di Genova era il punto naturale di transito dei tessuti provenienti dalla Calabria, dalla Sicilia, dalla Spagna fra il Mediterraneo e il nord Italia,

come le zone lombarde e piemontesi, e il nord Europa; da Genova essi venivano inviati verso la Germania meridionale, la Francia e la Svizzera. Mentre il commercio era già fiorente, sono molto scarsi cenni a una produzione locale, almeno fino al tardo Duecento. All'inizio del XIV secolo, precisamente nel 1303, due mercanti di Lucca si stabilirono a Genova per tessere « zendado » (tessuto leggero assimilabile al taffetà) e verso la fine dello stesso secolo nella città erano attivi 23 *seaterii*, numero destinato ad aumentare in modo considerevole nel corso del Quattrocento. In quel secolo il consolidamento della nascente industria fu favorito dalla presenza di grandi disponibilità interne e, indirettamente, dalla situazione di crisi che aveva messo in difficoltà i centri allora più noti, come, ad esempio, Venezia e Lucca. In quel difficile momento, Genova, vincendo le inquietudini della politica interna e i problemi commerciali, pose le basi dell'industria serica approvandone nel 1432 gli Statuti, nei quali si riconosceva la sua supremazia sulle altre arti visto che l'Arte della Seta raccoglieva numerosi artigiani, recava prestigio alla città, aumentava i proventi pubblici e le ricchezze individuali.

Queste aspettative furono pienamente soddisfatte dall'inarrestabile sviluppo delle seterie genovesi: quando la Repubblica, nella seconda metà del Cinquecento, contava all'incirca 60.000 abitanti, la lavorazione, la produzione e il commercio della seta, che in quel periodo era all'apice, impegnavano circa 38.000 persone, quindi più della metà degli abitanti di Genova.

In merito all'introduzione di nuovi disegni destinati ai manufatti serici Federico Alizeri nel 1874 citava alcuni atti notarili, rogati fra il 1424 ed il 1443, concernenti l'attività di Baldo, un artista lucchese, che si impegnava a fornire « i modelli de' lor broccati o velluti » ad un gruppo di « setaiuoli » genovesi: Giacomo Perolerio, Triadano Lomellino, Francesco di Loreto e Giovanni, Giacomo e Bartolomeo Borlasca, i quali faranno parte del primo consiglio della corporazione dell'Arte della Seta, costituita nel 1432, il cui statuto è stato pubblicato integralmente da Giuseppe Morazzoni nel 1941. Nello stesso arco di tempo giunsero dalla Toscana altri disegnatori di stoffe: il fiorentino Giovannetto e i lucchesi Leonardo Franceschi, fratello del citato Baldo, e Leonardo da Bettino. I setaioli sopra menzionati si impegnarono con un contratto con Baldo Franceschi ad allogargli sessanta disegni per anno e

« annis duobus durantibus se vel alios pro eis per rectum vel indirectum non facere laborari aliquas operas alicui per aliquem alium magistrum quam per ipsum Baldum ... Item acto quod dictus Baldus non possit laborare aliquam operam alicui ulli quam superscriptis in presenti instrumento ... »

Questi fogli d'archivio sono importanti per determinare la matrice toscana della produzione ligure quattrocentesca e cinquecentesca – basta ricordare che in quel periodo spesso nei documenti i tessitori erano definiti « toscani » – e consentono di evidenziare alcuni caratteri che contraddistinguono il lavoro di questi artisti: essi erano specializzati nel loro settore ed univano alle doti “ artistiche ” una buona conoscenza della tecnica di tessitura: « esperto a comporre telai e ad aggiustare i lizzi » era ad esempio Baldo, il disegnatore arrivato da Lucca.

Una certa confusione di ruoli fra pittori, ricamatori e disegnatori di stoffe sembra caratterizzare la situazione cinquecentesca, almeno stando alle parole dell'Alizeri:

« Varcati i confini del secolo (XVI), concorrono d'ogni banda i disegnatori secondo che il tessile ed il ricamo studiano a crescer decoro ne' tempi e a blandire la signorile opulenza. ... Quanto s'accendessero poscia i privati nello sfoggiare a ricami non pur negli abiti ma in ogni paramento e in ogni drappo delle lor case, potrebbe argomentarsi da un popolo di disegnatori che brulica negli atti pubblici ... Giovò allora agli artefici non tanto il chiamarsi pittori quanto maestri del disegnare, ... Né dee far meraviglia che parecchi di costoro si contino nella matricola, e quivi sien trascurato come uomini oscuri, che intesi a promuovere il lusso privato, non lasciarono monumenti durevoli in pubblico. Né troppo rari appaion coloro che parimenti si conoscessero e del trapungere e del disegnare così di ornamenti come pur di figura, e che le cose immaginate prima in pittura traducessero in oro od in varie sete sugli sciamiti e sui velluti. Nasce quindi non minor confusione tra questi cotali maestri di quel che fosse tra pittori e scudai, nominandosi in varie guise ora anch'essi pittori, e talora disegnatori, e talvolta ricamatori, e tratto tratto e l'uno e l'altro ad un tempo. Che in tanto fervore di sì gai artificieri uscissero a luce felici disegni e lavori squisiti, mi par da credere a questo, che il collegio de' dipintori ben lungi dal disdegnarli, li ambivano anzi e li volevano nell'ordine della matricola ».

Come si è già accennato, il XVI secolo era stato il periodo di massima espansione dell'industria serica genovese. La fama dei tessuti genovesi, come di quelli di Lucca e Venezia, era già affermata in tutta Europa fin dai primi decenni del Cinquecento, come ha evidenziato Peter Thornton nella sua recente analisi sulla fortuna dei tessuti genovesi fuori Italia. Molte stoffe genovesi, definite « Jeane » per la città d'origine, erano elencate nel ricchissimo inventario steso nel 1547 dopo la morte di Enrico VIII: si trattava soprattutto di velluti di vari colori, alcuni dei quali presentavano nuovi disegni, visto che sono definiti *of the new making*, ma vi erano anche altre tipologie tessili. Arredare una dimora con velluti o damaschi genovesi, i più sfarzosi e costosi, voleva dire dare un chiaro segno della propria ricchezza e della propria potenza per gli aristocratici e i ricchi borghesi di tutta Europa, dall'Inghilterra alla Francia,

alle Fiandre, alla Polonia, alla Baviera. L'apprezzamento delle stoffe genovesi da parte degli stranieri trova conferma negli inventari dei beni di re, principi e dei più potenti aristocratici e questi dati sono ampiamente confermati dal volume delle esportazioni; è stato calcolato che fra il 1553 e il 1562 10.000 casse di velluti furono inviate da Genova ad Anversa, città delle Fiandre dove molte famiglie genovesi avevano inviato loro rappresentanti perché potessero curare i loro interessi e sviluppare i loro commerci.

Mazzarino era in contatto con Giannettino Giustiniani, residente della Francia a Genova, cui chiedeva acquisti di broccati, velluti e damaschi. Nel 1645 chiese che gli fossero mandati « des eschantillons des plus beaux velours noirs à fond de satin qui soient dans Genes et même de couleur de feu ou cramoisy ou de tous les deux accouplés ensemble ». Ma, soprattutto quando si cercavano stoffe particolarmente ricche, le trattative sul prezzo diventavano estenuanti, tanto che il Giustiniani in una lettera a Mazzarino affermò di essere disposto a mangiare pane e acqua per sei giorni piuttosto di trattare con il solo mercante in grado di lavorare tessuti tanto pregiati (di cui purtroppo non è riportato il nome), che era « riche et insolent et de peu de patience » (P. Michel 1999, p. 159).

Oltre a trarre vantaggio dall'indubbia facilità di operare scambi mercantili, intimamente legata alla fiorente attività portuale, la produzione di tessuti serici genovesi basava il suo prestigio sull'altissima qualità tecnica dei manufatti serici, che vi si producevano.

2. Aspetti tecnici e commerciali

La qualità di un panno serico è frutto di un complesso ingranaggio che inizia a mettersi in moto a partire dalla coltivazione del baco da seta, dalla sua commercializzazione e dalle varie fasi della sua lavorazione, effettuata mediante la partecipazione di diversi artigiani altamente specializzati: ogni passaggio deve essere eseguito nel migliore dei modi, senza trascurare nessun anello della catena produttiva.

Elemento base è ovviamente la seta greggia, originariamente prodotta in Cina, poi in varie località dell'Asia Minore e, nei secoli successivi, anche in vari centri italiani ed europei; la maggior parte di quella lavorata a Genova fra Cinque e Seicento proveniva dall'Italia meridionale.

Come si è detto, per realizzare un tessuto era necessario il coinvolgimento di varie categorie di artigiani, che compivano diverse operazioni:

l'incannatura (la seta greggia veniva scelta e i fili avvolti su rocchetti), la filatura e la torcitura dei filati, poi la tintura, l'orditura ed infine la tessitura. Erano in certo modo coinvolti nel meccanismo produttivo anche i fabbricanti degli strumenti veri e propri, cioè dei telai con gli accessori necessari (pettini, ferri da velluto ecc.).

Negli antichi stati italiani questi gruppi di artigiani erano riuniti, insieme ai mercanti-imprenditori che ne organizzavano e commercializzavano il lavoro, in corporazioni con statuti intesi a regolare i ruoli dei singoli e la qualità dei prodotti. Per offrire un concreto dato numerico si consideri, a titolo esemplificativo, che a Genova, nel periodo di maggior sviluppo della sua industria serica, cioè all'incirca l'ultimo quarto del Cinquecento, su una popolazione cittadina complessiva di circa 60.000 abitanti erano attive 22.500 persone fra maestri tessitori (7.500) e lavoratori (15.000) ed erano circa 38.000 le persone almeno parzialmente impegnate nel settore, come ha potuto calcolare Gabriella Sivori nella sua ricerca sull'industria serica genovese.

L'industria serica genovese, dopo aver conosciuto la sua fase di massima espansione nel corso del Cinquecento, proprio all'inizio del secolo successivo vide avviarsi un processo di decadenza, che si accentuò, in particolare all'interno della città, dopo la metà del Seicento. Questa crisi progressiva della produzione entro le mura cittadine trova riscontro nel numero di imprenditori serici in attività che nel Cinquecento oscilla intorno alle 250 persone, si riduce a circa 150 nella prima metà del Seicento e a non più di 70-80 nel periodo successivo.

Anche Genova, al pari di altri centri italiani, fu colpita dalla crisi che nel Seicento investì lo sviluppo delle manifatture e dei commerci. Il settore tessile, in particolare, fu uno dei più colpiti: per la ridotta disponibilità di liquidità provocata dalla crisi finanziaria, per l'aumento dei prezzi degli alimentari e quindi della manodopera e dei manufatti, per la diminuita capacità d'acquisto da parte dei mercati europei, messi a dura prova da guerre ed epidemie.

Come ha rilevato Paola Massa nel suo volume dedicato alla produzione dei velluti, nel periodo di stasi dell'artigianato e del commercio che ha colpito tutta l'economia italiana dopo il 1620, nonostante la contrazione del numero delle botteghe e della produzione, «la tessitura serica si difende strenuamente, perché la domanda di articoli di lusso da parte di classi molto agiate ha per sua natura scarsa elasticità» ed inoltre «i tessuti ricchi ... come i velluti e le stoffe auroseriche prodotte a Genova, sono quelle che resistono meglio, e gli imprenditori serici godono ancora di favore e di potere».

In effetti, come si è già rilevato in altre occasioni, nonostante la congiuntura negativa, gli aristocratici genovesi continuarono ad avere un tenore di vita molto elevato; va poi considerato che proprio la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento vedono l'ascesa di alcune famiglie emergenti – Balbi, Durazzo, Moneglia, Saluzzo, Brignole – rapidamente arrivate alla ricchezza e al potere « per la via della seta e della mercatura ». Il desiderio di emulare lo stile di vita dei nobili “vecchi” induceva le famiglie da poco ascritte alla nobiltà a compiere ingenti spese di rappresentanza sia per l'abbigliamento sia per l'arredo delle loro dimore.

Il setaiolo esercitava allo stesso tempo un'attività di mercante, essendo prevalentemente un commerciante all'ingrosso orientato verso l'esportazione, e di imprenditore che controllava le singole fasi del processo produttivo dei tessuti di seta. Proprietario delle materie prime e del prodotto finito, il titolare della « volta da seta » aveva bisogno di una notevole disponibilità di capitali, anche perché la lavorazione della seta risultava essere un investimento a lungo termine, dato il tempo necessario fra l'acquisto del filato e la realizzazione del tessuto. La bottega del mercante-imprenditore era il punto d'incontro delle numerose categorie di artigiani che prendevano parte al processo produttivo: incannatrici, filatori, tintori e tessitori dopo aver ricevuto la materia prima ed eseguito il loro compito riportavano il prodotto finito o semilavorato e riscuotevano il compenso per l'opera prestata. A proposito della struttura della bottega è stato recentemente sottolineato come l'esempio genovese sia avvicicabile a quello fiorentino: risulta infatti strutturata in modo simile sia l'organizzazione della manodopera, sia la commercializzazione su commessa. Allo stato attuale delle ricerche, non si ha notizia in ambito genovese di vendite su campione almeno fino alla seconda metà del XVIII secolo, mentre questo sistema era diffuso a Firenze fin dal Seicento.

I rapporti fra i setaioli e le categorie di artigiani collegati con il mondo della seta furono molto tormentati, in particolare per quel che riguarda i tessitori, a causa di vari fattori: retribuzione in natura anziché in denaro da parte dei setaioli, concorrenza da parte dei tessitori nelle vendite e furti e frodi di cui si resero colpevoli spesso anche le incannatrici ed i tintori.

I contrasti fra setaioli e tessitori si acuirono nel corso del XVII secolo in conseguenza della crisi che attanagliava l'industria e di un fenomeno particolarmente diffuso in Liguria: la progressiva emigrazione dei tessitori serici dal centro urbano verso i centri minori, soprattutto della Riviera di levante. Questo processo, già iniziato nel XVI secolo, assunse nel Seicento propor-

zioni preoccupanti per i tessitori attivi in città, i quali chiesero misure protezionistiche contro gli artigiani rivieraschi: essi, a loro avviso, potevano godere di privilegi indiretti, quali vivere in località dove la vita era meno dispendiosa che in città. I compensi che il « seatero » avrebbe dovuto corrispondere ai tessitori erano stati stabiliti nel 1658 quando consoli dell'Arte e tessitori riuniti « hanno stabilito la mercede, o sia tariffa de sudetti panni di seta ... »; vennero fornite indicazioni per i vari tipi di tessuti, ma dei velluti « lavorati ... come di lavori con argento et oro, tanto piani come lavorati, per la mercede doverà il seatero col tessitore aggiustarsene, e li restanti panni non nominati in detta Tariffa si pageranno alli prezzi di prima ».

Per di più essi si accontentavano di compensi inferiori o pagamenti in natura; per questo erano ricercati dagli imprenditori, che dichiaravano apertamente la loro preferenza adducendo come principale motivazione che la manodopera extraurbana otteneva migliori risultati nella tessitura di velluti e damaschi. Nell'ambito cittadino si lamentava anche che il lavoro dei rivieraschi era più raramente sottoposto ai controlli di qualità da parte dei rappresentanti dell'Arte.

A questo proposito, nel 1648 venne rilevata « la difficoltà di far visitare da ministri li veluti sopra li telari per habitare li tessitori di essi per la maggior parte nella Riviera di Levante particolarmente nelle montagne » e per controllare la qualità dei velluti si impose ai tessitori, come si legge nel *Liber tertius decretorum artis serici ...* (c. 136), di

« portare attaccato il rimesso della tela e lissi perché li ministri alle porte possano facilmente vedere se sono tessuti in sei lissi conforme gli ordini poiché s'intende se ne fabbrichino in quatro lissi per loro maggior facilità nel tesserli ma resta il veluto più raro e di minor durata ».

Relativamente ai problemi dei tessitori attivi in città, si riporta il testo di una nota del 10 ottobre 1675 (conservata in A.S.G., Archivio Segreto, 2943):

« In città vi sono tessitori maestri n. 252 che hanno tellari n. 480 di detti maestri 146 hanno in lor case tellari n. 220 che lavorano, cioè 49 veluti sia piani che lavorati, 2 (?) damaschi e il resto telette risse, soprarisse, tabì lavorati ed altri lavori di più qualità. Li rimanenti maestri n. 106 hanno tutti li lor telari vuoti che sono n. 260 compreso quelli telari che hanno vuoti li suddetti maestri 146. Fra il suddetto numero de maestri n. 252 si ritrovano 27 maestri che dicono esser buoni per damasco, n. 58 dicono esser habili per veluti, e parte di essi lavorano veluti damasco telette trine et altri lavori.

In modo che 106 maestri non hanno tele alcune e fra detti se ne calcolano n. 20 che non hanno più telari, ma chi lavora per lavorante, chi ordisce, chi traglieta, chi rimonda, altre chi (è) figlio di famiglia et habita col padre o aplicati a qualche altro mestiere ».

La gravità della situazione indusse la Giunta del Traffico a favorire l'attività dei telai cittadini in modo che vi fosse lavoro per tutti i tessitori della città, pur senza avere il coraggio di imporre una drastica proibizione della tessitura extraurbana, misura che, del resto, avrebbe favorito gli espatri risultando alla fine dannosa dal punto di vista politico e da quello economico. Lo sviluppo delle manifatture tessili extraurbane aveva ormai assunto dimensioni tali da rendere impensabile un ribaltamento della situazione: nello stesso anno in cui a Genova battevano 480 telai ed erano attivi 252 tessitori, nella Riviera di Levante venivano rilevati 2064 telai in attività gestiti da 1655 tessitori. Risulta quindi evidente, dalle ricerche di Paola Massa, che la crisi seicentesca del settore ha colpito in maniera più drastica le manifatture cittadine di quelle rivierasche, anche se esse pure ne avevano risentito, come si evince dalla notevole diminuzione di telai in attività rispetto al secolo precedente (5652 nel 1580-82 contro i 2064 del 1675).

Lo spostamento graduale delle manifatture dalla città alla Riviera non fa cambiare sostanzialmente il livello della produzione, poiché i centri minori compensano il crollo dell'industria cittadina; è anzi opinione di alcuni che proprio la diaspora degli artigiani tessili in Riviera sia stata determinante per la sopravvivenza delle manifatture liguri, consentendo di contenere i costi salariali. Per un altro aspetto la progressiva concentrazione della produzione in aree regionali molto ristrette e lontane dalla capitale, contribuisce a immobilizzare la tessitura serica ligure in una fase di industria domestica che le impedisce, nel momento della ripresa degli anni '20 del Settecento, di stare al passo con le più avanzate esperienze europee.

Tuttavia, anche se la produzione ligure settecentesca non si è sviluppata su scala industriale come è avvenuto in altri centri, essa non ha mai ceduto, almeno per certe stoffe come i velluti piani e operati ed i damaschi, il primato ad altre manifatture.

Una legge concernente i panni di seta emanata nel 1624 (*Loegum, Statutorum, Decretorum*, c. 33 v. e 34 r.) dimostra la piena consapevolezza dei legislatori riguardo alla eccezionale qualità dei panni e la loro volontà di mantenere alto il livello della produzione, controllando severamente la qualità del prodotto. Infatti vi si legge:

«L'arte dei tessitori e panni di seta come sanno ll. SS. Ser.mi è principalissima in questa città poi che li velluti et altri panni qui fabricati vanno per tutto il mondo, et sono sempre stati tenuti in molto preggio, e perciò per honoro et utile pubblico fia ragionevole conservare et mantenere la detta arte accioche la malitia, che ogni giorno cresce in li



Tavola 1 - Ottavio Semino, Francesco De Ursio e manifattura ligure - Paliotto ricamato. Genova, cattedrale di San Lorenzo ora in deposito al Museo Diocesano (Foto: *Daria Vinco, Soprintendenza Patrimonio Storico Artistico e Etnoantropologico*)



Tavola 2 - Manifattura ligure. Telo in velluto cesellato. Genova, Palazzo Doria Pamphily
(Foto: *Archivio Palazzo Doria Pamphily*)



Tavola 3 - Manifattura ligure sec. XVII. Frammento di velluto cesellato decoro "3 fiori". Genova, Collezione Tessile Soprintendenza Patrimonio Storico Artistico e Etnoantropologico (Foto: *Daria Vinco, Soprintendenza P.S.A.E.*)

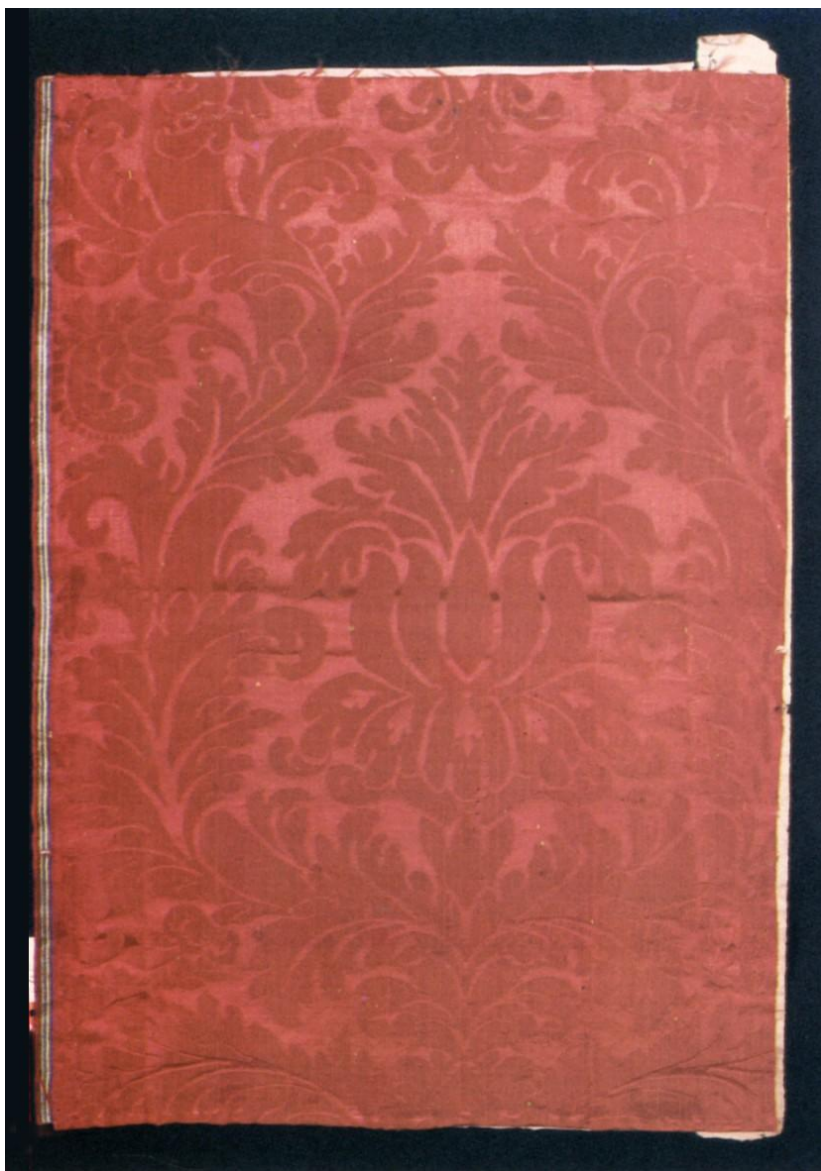


Tavola 4 - Manifattura ligure sec. XVII. Frammento in damasco rosso. Genova, Collezione Tessile Soprintendenza Patrimonio Storico Artistico e Etnoantropologico (Foto: *Daria Vinco, Soprintendenza P.S.A.E.*)

homini, non apportasse qualche disordine a cui fusse poi difficile provvedere quando appresso li estranei fusse una volta caduta di opinione la fabrica di panni di seta di questa città tanto celebrata per tutto, dal che ne risulterà anco danno pubblico pe il mancamento del traffico e smaltimento di tanti panni, quanti escono di continuo da questo dominio ser.mo et sono portati insino all' estreme parti della terra ».

La stessa preoccupazione riguardo alla caduta di qualità dei manufatti serici prodotti a Genova viene manifestata in una lettera del 3 maggio 1656 che il nobile Lazzaro D'Oria scrisse da Roma al Senato in merito alla difficoltà che incontrava la vendita delle sete genovesi in quella città, non tanto per la concorrenza di prodotti di altra provenienza quanto « per la malitia di propri negozianti di Genova ».

La mentalità degli imprenditori-setaioli e la struttura di industria domestica delle manifatture liguri hanno fatto sì che la produzione di panni serici fosse poco aperta alle novità e tendesse alla specializzazione in alcuni settori ben definiti.

Gli imprenditori, favoriti dalla politica fiscale della Repubblica che facilitava le importazioni di materia prima e incoraggiava le esportazioni dei prodotti finiti, miravano a una produzione di alta classe e di qualità destinata a un mercato elitario interno ed estero, ma erano restii a correre i rischi legati all'introduzione di nuovi disegni.

Effetto positivo di questo *trend* è stata la realizzazione di panni molto pregiati e di alta qualità che ha permesso alle sete genovesi di mantenere un ruolo di predominio sul mercato internazionale e una rinomanza ancora vivi anche verso la metà del Settecento, quando il volume della produzione era fortemente ridotto ed il mercato europeo era dominato dall'industria francese. Del resto la superiorità di alcuni manufatti genovesi, in particolare il velluto tagliato unito nero, su quelli lionesi era riconosciuto anche dagli autori dell'*Encyclopédie* e da un attento analista di questi problemi come Savary des Bruslons, che nel suo *Dictionnaire Universel de Commerce* (1726-1732) così si esprime a proposito dei panni serici genovesi:

« Ses étoffes sont, des velours plains, tant noirs que de couleur, d' autres façonnés à grandes fleurs, dont les fonds sont d'or, d'argent, ou de soie; des damas de toutes couleurs, qui sont estimés; des satin, des tabis, des draps d'or et d'argent et plusieurs autres espèces de soyeries ».

Come ha sottolineato di recente Carlo Poni, Genova si configura come centro manifatturiero ai margini del mercato dei tessuti “alla moda”, che fra

la fine del Seicento e gli inizi del Settecento cominciano a cambiare con cadenza annuale, e occupa un settore del mercato con « prodotti spesso tradizionali non soggetti a mutamento ».

I setaioli-imprenditori hanno scelto un orientamento produttivo ben preciso e i loro tessuti hanno trovato un naturale sbocco sui mercati anche grazie alla differenziazione fra tessuti destinati all'arredamento e all'abbigliamento che proprio nel Seicento iniziarono a connotarsi con caratteri peculiari all'una e all'altra tipologia: motivi di grandi dimensioni spesso incorniciati da elementi vegetali disposti specularmente ai lati della pezza i primi, motivi piccoli e che con il procedere del secolo tendono a variare sempre più frequentemente i secondi.

Convinti « che la bontà e la grande reputazione dei tessuti garantiscono loro una posizione di assoluto prestigio e di preminenza nei confronti dei prodotti confezionati in località concorrenti », i setaioli vigilavano strenuamente sulla qualità della materia prima e sulla correttezza dell'esecuzione dal punto di vista tecnico. Naturalmente la rigidità delle norme poteva avere come risvolto negativo un eccessivo irrigidimento e provocare una limitazione all'inventiva individuale e conseguentemente scarsità di nuovi disegni.

3. Tipologie tessili e disegni genovesi fra Cinque e Seicento

Ogni tessitore era di solito specializzato nella fabbricazione di una particolare qualità di panno, di solito velluto o damasco, ma come si è visto nella nota sopraccitata del 1675, in cui si descrive la difficile situazione dei tessitori urbani, un tessitore poteva essere in grado di tessere sia gli uni che gli altri, e altri artigiani producevano anche tessuti più leggeri.

Com'è stato più volte sottolineato, è molto difficile determinare il centro produttivo di provenienza di un tessuto, poiché i disegni per tessuti circolavano fra i vari centri. Tuttavia la presenza, anche se rara, sul territorio ligure di tessuti di origine documentata e una capillare campagna di catalogazione dei manufatti conservati mi hanno consentito di individuare un certo numero di stoffe prodotte in Liguria.

Per quanto riguarda il Cinquecento gli esempi riconducibili con buon margine di sicurezza a manifattura ligure sono, in particolare per il periodo relativo ai primi decenni, dei lampassi particolarmente sontuosi il cui disegno è tracciato da seta rossa, che profila i motivi decorativi ottenuti con trame lanciate in filo dorato. Tessuti di questo tipo erano molto costosi e,

in effetti, gli esemplari rimasti sono manufatti legati a committenze di grande rilievo. Il più notevole è il baldacchino detto « delle armi » fatto eseguire dal cardinale Agostino Spinola per farne dono alla cattedrale di Santa Maria Assunta di Savona nel 1533. Il disegno di questo magnifico parato, il cui stato di conservazione rende ancor più pregevole il manufatto, è costituito dal tradizionale motivo a grandi maglie ovali, che incorniciano un vaso ansato e bacellato da cui nasce un'infiorescenza simile al fiore di cardo. Parimenti importante dal punto di vista storico e artistico è il paliotto, realizzato con un tessuto uguale anche per l'altezza (71 centimetri) insolitamente larga della pezza a quello del baldacchino di Savona, conservato nella cattedrale di Genova e ora esposto al Museo Diocesano. Il paliotto è decorato nella parte superiore da medaglioni raffiguranti gli evangelisti, che ornavano il baldacchino processionale fatto fare dai Padri del Comune per la cattedrale nel 1564.

Il paliotto (tav. 1), in lampasso fondo in raso rosso con trame gialle e dorate lanciate, è stato ornato con i ricami eseguiti da Francesco De Ursio nel 1564 su disegno di Ottavio Semino, con frammenti di Gros de Tours, laminato e acquerellato, e con taffetà bianco dipinto e ricamato per definire gli incarnati delle figure.

Entrambe le opere sono contraddistinte da un disegno a rapporto molto alto, del tipo per parare le pareti delle sale di rappresentanza dei palazzi più importanti della Repubblica, come testimoniano molti inventari, come quello, ricchissimo, di Gio. Andrea I Doria del 1606. Tessuti simili, ma con decori relativamente più piccoli, quindi forse destinati alla confezione di parati liturgici o per la veste solenne indossata dal doge nel giorno della sua incoronazione, presentano decori « a melograni » e corone, come nella pianeta della chiesa di San Benedetto, gentilizia della famiglia Doria, nella cosiddetta « casula di Gelasio II » e nella stoffa, incollata nei primi decenni del XVI secolo al tessuto « a rotæ », che avvolgeva la tavola raffigurante il Sacro Volto, conservato a San Bartolomeo degli Armeni.

La produzione genovese della seconda metà del Cinquecento e dei primi decenni del Seicento fu conforme al *trend* europeo e si manifestò nella creazione differenziata di stoffe per l'arredamento e per l'abbigliamento. Le prime svilupparono lo schema ideato in area toscana all'inizio del Cinquecento e lo riprodussero in tessuti ancora molto costosi, ma meno preziosi di quelli tramati in filo d'oro, quindi in damaschi e velluti, che, come si è detto, erano il fiore all'occhiello delle manifatture della Repubblica ed erano ricercati dalle classi alte di tutta Europa. I grandi motivi, riconosciuti come liguri

per la loro presenza sul territorio, presentano nelle versioni in damasco grandi maglie esagonali quadrettate, centrate da vasi bacellati alternati a infiorescenze simili al fiore di cardo.

Nell'ambito dei non molti velluti cesellati conservati è stato possibile individuare uno schema decorativo, databile al primo Seicento, molto fortunato, che è stato ripreso, con alcune varianti, in diversi parati: da un vaso si dipartono rami sinuosi, arricchiti da melograni, fiori di cardo e garofani, che formano grandi ovali a doppia punta sormontati da corona. Il decoro si è rivelato estremamente duttile ad essere impiegato in diverse soluzioni: reso con un alto rapporto di disegno per rivestire poltrone, come nella serie conservata alla Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, o per tappezzare le pareti delle sale, come la serie di lunghi teli conservati a Palazzo Doria (tav. 2). Lo stesso disegno fu riprodotto anche con un rapporto più piccolo per la confezione di paramenti liturgici, come la pianeta della cattedrale di San Lorenzo, e di abiti femminili, come si può constatare dall'osservazione dell'abito della Dama, forse della famiglia Doria, ritratta da Bernardo Castello intorno al 1625-1629 (Genova, Palazzo del Principe). Riproposto in orizzontale esso si adatta perfettamente allo sviluppo di un'ampia bordura del tipo usato per coprire il tornaletto e il cielo del suo baldacchino (si veda il bell'esemplare conservato ad Amburgo, Museum für Kunst und Gewerbe).

La vasta produzione di stoffe destinate all'arredamento fu certo molto variata, ma per ora ci si limita all'individuazione di quelle riferibili per motivi stilistici o storici all'area ligure. Il loro riconoscimento è di solito consentito dalla presenza di stilemi ricorrenti, riprodotti nel tempo con piccole varianti. In accordo con il gusto del periodo per tappezzare le pareti delle sale, oltre ai teli, venivano tessute anche le bordure destinate a scandire la loro successione sulle pareti; questi bordi, definiti «colonne» negli inventari se erano larghi, potevano essere realizzati in tessuti preziosi con broccature dorate o in velluto e damasco. Un esempio particolarmente interessante di bordura è conservato nella Collezione Tessile della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico Demoetnoantropologico della Liguria (inv. N. 55 T): il telo frammentario dimostra come i bordi in velluto, in questo caso rosso, con decori riconoscibili come liguri per la caratteristica resa di pigne, foglie e infiorescenze, venissero tessuti in modo da poter ricavare due bordi nell'altezza della pezza, in modo da rendere più vantaggiosa tutta l'operazione.

La stessa adattabilità alle diverse utilizzazioni, a seconda del rapporto di disegno adottato, è rappresentata dal decoro comunemente definito «a

tre fiori», costituito da piccoli mazzi disposti su fasce alterne con orientamento diverso dall'una all'altra; infatti motivi a fiori di questo tipo erano utilizzati in tutta Italia ed eseguiti in varie manifatture italiane, come ad esempio Lucca. Una produzione genovese di velluti e damaschi «in due fiori» e «in tre fiori» è testimoniata da fonti archivistiche locali come i libri di conti del commerciante di tessuti Michele Geronimo Rocca degli anni 1666-1668 (Archivio Storico del Comune di Genova, Fondo De Ferrari, n. 201) e risulta anche nella documentazione relativa agli acquisti di tessuti effettuati in seno alle più importanti famiglie aristocratiche genovesi (come ad esempio i Durazzo) o nei documenti seicenteschi relativi ad acquisti di stoffe conservati presso le camere di commercio di Cracovia in Polonia. La diffusione di questa tipologia decorativa in ambito ligure è confermata anche dal testo della nuova legge per l'Arte della Seta del 1737 in cui, nel definire la «Costruzione, Portate, Larghezza, e Peso» dei panni di seta, si fa riferimento a «Damaschi in un fiore ... per Apparati e Mobili ...» e a «Damaschi de' colori per Abbiti, come anche in due, ò tre fiori ...». Lo stesso motivo «a tre fiori» fu ripreso con varianti compositive e nel rapporto di disegno in tutta Italia, ma la tradizionale fama dei tessitori di velluto liguri fa propendere con più vigore verso una matrice locale per i manufatti in velluto rinvenuti in Liguria o attribuiti alla produzione regionale. Fra questi spicca per l'eccezionale qualità la pianeta conservata nel Museo del Tesoro della cattedrale di Savona con decoro costituito da piccoli mazzi – composti alternativamente da melograni, foglie e fiori di cardo (?) e da garofani, fiori e foglie con infiorescenza – disposti su fasce alterne con orientamento diverso dall'una all'altra. Il particolare tipo di foglie dentate che orna questo parato presenta caratteri analoghi a quello che compare nella pianeta in velluto cesellato conservata nello stesso Museo. Lo stesso disegno «a tre fiori» della pianeta della cattedrale di Savona compare in un frammento conservato al Cooper Hewitt Museum di New York e in uno della Collezione Tessile della Soprintendenza (tav. 3). Va inoltre segnalato – a conferma dell'uso di questi decori nelle stoffe per abbigliamento – che nel ritratto di *Nobildonna genovese con bambino* (Washington, National Gallery of Art) dipinto da Anton Van Dyck intorno al 1626, durante il suo soggiorno genovese, l'abito del bambino (calzoni e casacca) risulta confezionato con un tessuto simile a quelli citati. Anche il *Ritratto di nobildonna genovese con la figlia*, eseguito dallo stesso pittore e conservato nel Museum of Art di Cleveland, rivela il fitto decoro «a tre fiori» nel tessuto delle maniche aderenti al braccio e in quello dell'interno delle maniche pendenti della dama vestita in rosso.

La continuità della fortuna di questo disegno è, del resto, testimoniata dalla sua presenza nel campionario (disegni, campioni, fotografie) della ditta Gaggioli di Zoagli, databile al terzo decennio del secolo scorso; vi si conserva, infatti, la foto di un velluto cesellato operato a tre fiori applicata su un foglio su cui è scritto: «Disegno n. 4 “Melagrana” Epoca Luigi XIV. Rapporto cm. 14/16». Sotto la foto, accompagnati dalla dicitura «Colori e cimosa originali», sono applicati due frammenti di tessuto – uno con ordito di pelo azzurro, uno verde – e uno della cimosa. Si tratta di tessuti realizzati imitando antichi disegni, con le relative cimose, su commissione di un antiquario che forniva i modelli originali da copiare (comunicazione orale del titolare della ditta).

Diventa veramente più difficile isolare i decori dei tessuti creati a Genova nella vastissima produzione destinata alla realizzazione di abiti fra la fine del Cinque e l'inizio del Seicento. Per compiacere la loro esigente clientela, che indossava abiti conformi alla moda spagnola, in cui tagli e cuciture imponevano l'impiego di tessuti con piccoli decori, accostabili anche in diagonale senza eccessivi sprechi, i tessitori erano costretti ad inventare una miriade di disegni. Fiorellini, motivi «a mazze», cerchi e altre forme venivano disposti a scacchiera o in diagonale, per variare un repertorio, che altrimenti avrebbe potuto essere ripetitivo.

Dalla metà del Seicento alla metà del Settecento l'arte tessile continuò a giocare un ruolo importante nell'attività produttiva genovese; anche se il livello quantitativo della produzione continuava a diminuire le stoffe genovesi mantenevano la loro fama internazionale, soprattutto nel settore dell'arredamento, che si distingueva soprattutto per la fabbricazione di damaschi e velluti. Il damasco più in voga a Genova a partire dagli anni '80 del Seicento rispecchia nell'andamento mosso e sinuoso delle foglie di acanto, animate da sottili nervature, che si aprono ai lati di un'infiorescenza centrale, l'adesione alla ricerca di movimento e fastosità del maturo gusto barocco (tav. 4). La sua produzione è stata riferita a manifattura genovese da Thornton per un telo analogo del Victoria and Albert Museum (inv. T 43-1937), proveniente dal Palazzo di Hampton Court, dove era stato utilizzato per il rivestimento delle pareti di una delle sale di rappresentanza, arredata nel 1689. L'utilizzazione di un tessuto genovese per l'arredamento di una dimora reale straniera, pur non essendo un caso isolato, costituisce una eloquente testimonianza della popolarità internazionale di questi manufatti. È stato possibile confermare l'attribuzione alle manifatture liguri sulla base dell'identifi-

cazione dello stesso decoro sul damasco di fondo del baldacchino del trono pontificale inviato da Genova alla chiesa di San Salvatore a Gerusalemme, il cui ricamo era stato eseguito a Genova verso il 1685-86 e per la presenza di numerosi parati confezionati con il medesimo tessuto rinvenuti in chiese e collezioni private genovesi.

Fra la fine del Seicento ed i primi decenni del Settecento gli abili tessitori dei velluti cesellati operati genovesi diedero libero sfogo alla loro fantasia creando i velluti policromi, di cui si parlerà, ed altri cromaticamente più sobri, quasi sempre in velluto a un corpo su fondo raso o laminato di colore uguale o contrastante con quello del pelo del velluto, ma estremamente movimentati nella composizione, in cui le foglie di acanto hanno ruoli di primo piano: formano volute, avviluppano infiorescenze, sono contornate da minuti uncini o da teorie di perline, dando vita a disegni “barocchi” di grande impatto visivo (come quello rosso della Collezione Tessile della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico della Liguria e quello verde della chiesa di San Bartolomeo degli Armeni). Va detto che purtroppo i velluti cesellati conservati nelle chiese liguri sono pochissimi, forse perché il loro prezzo era troppo alto e la stoffa pesante più adatta per rivestimenti parietali, che per confezionare paramenti.

4. *Velluti e damaschi settecenteschi*

«Ce sont cependant des paysans très grossiers qui en ont été les inventeurs, qui l'exécutent tous les jours, & qui font les plus beaux damas et les plus beaux velours». Questo giudizio lapidario, pubblicato nell'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné* nel 1754 alla voce *damas*, dà una valutazione indubbiamente lusinghiera della produzione ligure, anche se l'allusione al decentramento dei tessitori dalla città alle Riviere, avrebbe potuto essere espressa con una frase meno *tranchante* e offensiva di quel riferimento ai tessitori, descritti come «paesani molto rozzi». In queste poche righe si legge il clima di rivalità, che contrapponeva i diversi centri produttivi, ma anche il riconoscimento tributato, a denti stretti, agli eccellenti prodotti delle manifatture liguri.

Evidentemente l'attenzione costante dei legislatori per mantenere alto il livello della produzione, controllando severamente la qualità dei manufatti, aveva dato buoni risultati. Puntare sulla qualità fu una scelta lungimirante, ma quasi obbligata: era, infatti, l'unica possibilità di salvezza per compensare l'atteggiamento degli imprenditori-setaioli liguri, concentrati su una produ-

zione di alta classe e di qualità destinata ad un mercato elitario, interno ed estero. Date queste premesse, e alla luce di quanto già detto è chiaro come lo sbocco naturale per la produzione ligure sia stata la specializzazione nel settore dei tessuti per arredamento, connotato fin dal Seicento da caratteristiche tecniche e formali ben distinte da quelli per abbigliamento.

Questi ultimi, prodotti parallelamente agli altri, hanno comunque avuto un peso notevole nel determinare la fama internazionale dei tessuti genovesi e la fortuna economica degli imprenditori soprattutto per un particolare prodotto, di cui, purtroppo, restano ben pochi esempi: il velluto nero. Tutti i tessuti operati, infatti, potevano essere imitati, e poi di fatto lo furono, ma, come testimonia una lettera inviata dal *prévot des marchands* di Lione al ministro Colbert nel 1665, «... il n'y a point d'ouvrage de soie, d'or et d'argent, de quelque endroit d'Italie qu'il vienne, que nos ouvriers n'égalent (à la réserve du velours noir de Genes, comme je vous ai dit) ».

Visto che la fama dei velluti neri genovesi è ormai testimoniata solo da pochi paramenti liturgici e dalle innumerevoli menzioni, non solo in pubblicazioni scientifiche, come l'*Encyclopédie*, ma anche negli ammirati resoconti dei viaggiatori, si preferisce proseguire l'indagine, per necessità breve nonostante la vastità della materia, sui due « fiori all'occhiello » delle manifatture liguri settecentesche: damaschi e velluti operati. Per cercar di distinguere i decori di cui si può affermare con certezza l'origine genovese da quelli tradizionalmente ritenuti genovesi, ci si è basati su una conoscenza approfondita di quanto e cosa si conserva sul territorio – ormai acquisita grazie all'avanzato lavoro di catalogazione informatizzata dei beni conservati nelle chiese della Liguria nell'ambito dell'attività dell'Ufficio Catalogo della Soprintendenza. Si è anche tenuta nel dovuto conto la fama dei damaschi e velluti genovesi all'estero e l'emulazione di cui sono stati oggetto. Per affrontare quest'ultimo argomento è illuminante la lettura di una nota, già citata, inviata da Lione al ministro Colbert. La missiva permette di seguire quel che succedeva in Francia e di metterlo in relazione alle notizie fornite da Peter Thornton in merito alla fortuna delle stoffe genovesi in Inghilterra: la maggior parte delle stoffe che si vendono a Parigi, vi si legge, proviene da Lione, ma le persone hanno molti pregiudizi e cercano solo tessuti di Genova, Milano, Firenze e Venezia, quindi « les marchands de Paris ... obligent nos ouvriers à mettre sur leurs étoffes ... les marques des pays étrangers ». Per vendere i loro prodotti i Francesi erano quindi costretti a spacciarli come provenienti dall'Italia, e, per quanto riguarda in particolare i damaschi e i

velluti, dichiaravano la loro origine genovese o li vendevano come tessuti «à la façon de Gênes»; nell'inventario del Cardinal Mazarino del 1653 ne figurano numerose pezze. Nonostante gli eccezionali risultati ottenuti a Parigi intorno agli anni '80 del Seicento da Marcelin Charlier, che nel suo *atelier* produsse un velluto su disegno di Jean Berain destinato alla reggia di Versailles, pietra miliare nella produzione tessile di quegli anni e certo fonte di ispirazione per i tessitori non solo francesi, la rivalità nei confronti di Genova rimase viva anche nel Settecento.

Nel 1735 si verificò un episodio di vero e proprio spionaggio industriale ad opera dei Lionesi, che inviarono a Genova un loro emissario proprio per cercare di approfondire le conoscenze sulla tecnica tessile dei Genovesi e per procurarsi i loro attrezzi: «examiner les fabriques de Damas et de Velours, pour pouvoir connoître ce qui a empêché jusq'á present, quelques efforts que l'on ait fait, de fabriquer à Lyon des etoffes de même qualité». Nel 1739 anche a Tours – per uscire dalla situazione critica in cui versavano le manifatture tessili – si decise di cercare di imitare i damaschi e i velluti di Genova; la decisione era basata su tre motivi: in primo luogo accrescere, anche all'estero, il prestigio dei manufatti, quindi i profitti, in secondo luogo perché – come i Genovesi avevano già da tempo capito – «ces deux genres d'étoffes sont solides et occasionnent moins de frais que celles qui sont sujettes à changement de mode», e, infine, per far aumentare il numero degli occupati. I tentativi di imitare le stoffe genovesi, sfociati nella produzione di campioni, che venivano inviati a Parigi per essere valutati, ebbero rapidamente buon esito per quanto riguarda il damasco – «le roy en prendra pour compte plusieurs milliers de mètres», assicurava il responsabile –, mentre il problema del velluto fu risolto, chiedendo al console di Francia a Genova di selezionare tessitori rinomati per invitarli a trasferirsi a Tours. Giuseppe Solari, con due figli adulti, nel 1740 era già al lavoro nella città sulle rive della Loira; nel 1742 gli fu conferito il ruolo d'ispettore sulle manifatture di velluto della città, in cui già verso la fine del 1741 erano in funzione 30 telai per il velluto cesellato. È indicativa della competizione internazionale che serpeggiava nel mercato la vicenda relativa ad un altro genovese, Lorenzo Massa, chiamato a Tours nel 1744 per migliorare la produzione dei «damas façon de Gênes»; il Massa trascorse quattro anni a Tours, ma nell'estate del 1748 ne partì senza preavviso, attirato dalle profferte dell'ambasciatore svedese. Anche Solari preferì trasferirsi a Lione: nonostante queste defezioni la produzione di damaschi “genovesi” a Tours rimase nelle mani dei fratelli Soulas fino al 1769.

Se colleghiamo le vicende che legano la storia dei tessuti genovesi a quelli prodotti a Lione e a Tours, cominciate fin dal Cinquecento, ai dati riportati da Peter Thornton e alle recenti ricerche sulla produzione spagnola abbiamo chiaro davanti agli occhi il panorama internazionale e il ruolo, che le sete genovesi vi occupavano.

5. *Il damasco della palma*

Gli stessi dati confermano l'effettiva popolarità di quello che è stato a ragione definito uno dei più fortunati disegni di tutti i tempi, il damasco della palma (tav. 5).

L'approfondimento delle conoscenze del patrimonio conservato nelle chiese liguri, reso possibile dall'avanzato lavoro di catalogazione dei beni ecclesiastici effettuato, consente oggi di confermare la presenza capillare di questo damasco in quasi tutte le chiese liguri: per fare un esempio concreto in 85 chiese della diocesi di Genova si sono rinvenuti circa 80 teli o parati di questo tipo. La definizione merceologica del damasco della palma era verosimilmente quella di «damasco in un fiore», come si evince dalle convincenti argomentazioni di Roberta Orsi Landini; tuttavia, poiché la stessa definizione si applica a tutti i disegni con campo «a ritorno», che cioè si sviluppano specularmente attorno ad un asse centrale, al momento non abbiamo prove per accertare la data in cui il fortunato prodotto uscì sul mercato. La citazione di un parato in «damasco della palma» relativa a quattro portiere nell'inventario *post mortem* di Francesco Maria Clavesana del 1744 fa venire la tentazione di metterle in relazione ai damaschi «in un fiore» citati nell'elenco dei suoi beni del 1717, come cortine di letto e parati da camera. Quest'ultima data, forse anticipabile di qualche anno, si avvicina a quella suggerita da Thornton e, in qualche modo, ricorda le mirabolanti realizzazioni dei tessitori francesi nello stesso torno di anni, note come «tessuti a pizzo» per la profusione di nastri quadrettati e smerlati, che ne incorniciano il motivo centrale: una grande infiorescenza, la cui affinità con quella del damasco genovese forse meriterebbe di essere indagata a fondo.

Probabilmente prodotto in tutta Europa a partire dalla seconda metà del Settecento, il damasco «della palma» è rimasto un caposaldo delle manifatture liguri fino ai giorni nostri: le manifatture Gaggioli di Zoagli e De Martini di Lorsica, continuano infatti a produrne. In questo lungo arco di tempo il disegno è stato proposto con numerose varianti, generalmente riguardanti le dimensioni del rapporto di disegno, più o meno alto se il dama-

sco era destinato a rivestire poltrone o a tappezzare pareti. In un inventario del 1789 dei beni di Domenico Maria Gaetano Pallavicino è indicata una tenda in damasco il cui disegno è definito «nuova opera della palma»; più approfondite ricerche permetteranno di classificare le varianti, alcune delle quali sono state segnalate in altre occasioni. È indicativa del favore che questo disegno continuava a riscuotere la presenza di moltissimi teli, nella dimora del marchese Alessandro Pallavicino, dei duchi Grimaldi, testimoniata dal catalogo relativo alla vendita dei suoi arredi, svoltasi nel 1899 a Genova.

6. *I velluti “a giardino”*

Il secondo tema su cui è opportuno soffermarsi è la famosa produzione dei velluti definiti «a giardino», cioè policromi.

La tessitura di velluti a due o più corpi, in altre parole con fili di pelo di colori diversi, nacque in Oriente, cioè in quella regione del mondo, cui la maggior parte degli studiosi ha riconosciuto il vanto di aver iniziato, forse fin dal XIII secolo, a tessere il velluto, il più ricco e pregiato fra tutti i tessuti. Piani od operati, policromi o impreziositi con l'inserimento di trame dorate, o con entrambi gli effetti, i velluti, soprattutto quelli cesellati, con la loro superficie soffice, che sembra catturare la luce nei folti ciuffi del pelo tagliato e farla scivolare sugli anelli di quello riccio, sono sempre stati considerati come la massima espressione della produzione serica. Erano apprezzati come doni, conferivano dignità e importanza a chi li indossava e a chi ne decorava la sua dimora.

Certamente la policromia aggiungeva preziosità e raffinatezza ai velluti; fra la fine del Trecento ed i primi decenni del Quattrocento molti pittori hanno vestito di queste stoffe i personaggi, cui volevano conferire un'aura di solennità e di cui volevano, in qualche modo, evocare le origini lontane: come i magi dipinti da Gentile da Fabriano con vesti sontuose, confezionate con tessuti pregiati, fra cui si riconoscono diversi tipi di velluti a più colori (Firenze, Galleria degli Uffizi). Nonostante l'origine orientale, dove i centri di produzione più noti erano la Persia e la Turchia, la produzione di velluti policromi nel Quattrocento era comune a tutti i centri italiani più affermati, in particolare Venezia e Firenze.

La diffusione di questi raffinati prodotti, la cui tessitura costringeva i tessitori a una complessa preparazione del telaio, sembra aver avuto un periodo di stasi fra il Cinquecento e il Seicento, mentre nella seconda metà di quel secolo si assiste ad una vera e propria fioritura di questi straordinari

manufatti. Le innovazioni tecniche con cui i telai sono stati modificati nel corso del Seicento hanno facilitato il compito dei tessitori e hanno fornito alla fantasia dei disegnatori strumenti più duttili per ideare le loro composizioni.

Nel momento della massima fioritura del barocco, il desiderio dei setaioli di trovare stimoli nuovi per attirare l'attenzione di una società sempre pronta a seguire le ultime novità, per essere sempre *à la page*, trovò un efficace mezzo espressivo nella produzione di velluti in cui poter rappresentare qualcosa che andava oltre il vorticoso movimento delle foglie di acanto, protagonista incontrastato di tutte le animate composizioni barocche. Accanto ai suoi sinuosi girali, si sono voluti rappresentare lussureggianti fiori, si è cercato di far rivivere sui tessuti il fascino di un giardino fiorito.

Chiamati in Francia anche «à parterre» o «à bouquets», in Italia «a giardino» o «a giardinetto», questi velluti sono stati a lungo considerati le più belle e le più ricche stoffe d'arredamento; ne è prova la loro presenza nelle dimore, verso le quali erano volti gli occhi di tutta l'aristocrazia europea attenta a seguire e pronta a copiare le nuove suggestioni della moda, da quella di Pagodenburg a Nymphenburg, residenza dei duchi di Baviera nei pressi di Monaco, un elegante padiglione costruito fra il 1716 e il 1719, la cui alcova è decorata con un velluto simile ad uno di quelli del duomo di Aosta, a quel castello di Choisy-le Roy, che Luigi XV nel 1746 volle arredare con «un nouveau meuble de velours à parterre».

I fiori si stagliano con eleganza sul fondo generalmente bianco, in raso o impreziosito da laminette dorate, e si intrecciano morbidamente a foglie di acanto e a rami sinuosi. I disegni rispecchiano l'evoluzione del gusto e le variazioni delle mode: dalle sequenze di piccoli *bouquets* sui velluti policromi della prima metà del Seicento, si passa, a partire dalla seconda metà dello stesso secolo, a motivi di largo respiro – la cui destinazione quali tessuti di arredamento o di uso liturgico era ormai definita – con maglie centrate da mazzi di fiori, variati nella maggior o minor rigidità della composizione e nella resa più o meno naturalistica e morbida degli steli fioriti secondo il gusto del momento.

Si può seguire passo passo l'evoluzione dei decori; l'itinerario inizia con le ridondanti composizioni del barocco maturo (1660-1680), animate dal vivace movimento delle foglie di acanto, ma regolate da un rigido assetto simmetrico. Baldacchini e composizioni rutilanti di fiori nascenti da vasi, cesti e cornucopie riecheggiano le ultime novità “lanciate” dalla grande officina della corte francese e da Roma: due capitali trasformate in crogiolo di

artisti impegnati ad abbellire i palazzi e ad inventare decorazioni, centri tavola, costumi e quanto poteva servire ad allietare ogni momento della vita sociale – dai banchetti privati, alle feste pubbliche, ai concerti, balletti e rappresentazioni teatrali – di Luigi XIV e del suo *entourage* e della potente aristocrazia pontificia.

Le novità si diffondevano rapidamente attraverso incisioni tratte dai disegni, che circolavano in tutta Europa; le più diffuse, alcune delle quali espressamente destinate ai disegnatori per stoffe, erano tratte dai disegni di Daniel Marot (ca 1650-1712), di Jean Berain (1638-1711) di Paul Androuet Ducerceau (attivo 1650-1710 circa) in Francia e di Johann Paul Schor (1615-1674), il più noto disegnatore per le arti decorative nella Roma barocca, di Filippo Passarini (ca 1638-1698), di Giovanni Giardini (1646-1721) in Italia. Sotto l'influsso degli stimoli, che, con sempre maggior frequenza, arrivavano dall'Oriente, questi artisti contribuirono ad alleggerire il gusto solenne e pomposo imperante, inserendo nelle nuove composizioni con arabeschi e grottesche – presentate con infinite varianti – padiglioni, baldacchini, uccelli e fiori di ogni specie. Verso il terzo decennio del Settecento la ricerca di effetti di naturalismo pittorico, più accentuata nelle stoffe da abbigliamento, si tradusse in quelle da arredamento, come i velluti «a giardino», nel tentativo di rendere il più possibile simili al naturale i fiori, sempre protagonisti dei disegni.

In alcuni velluti, accanto agli elementi floreali, fecero la loro comparsa le campiture quadrettate, diffuse in tutti gli arredi rococò; l'esempio più noto si può riferire a manifattura genovese, ne rispecchia, infatti, parecchi stilemi ed inoltre la fortuna del disegno è testimoniata in città da numerosi esemplari.

C'è un rapporto tanto stretto fra i decori dei velluti «a giardino», che conosciamo, e le esortazioni ai disegnatori formulate da Joubert de l'Hiberderie nel 1765, con esplicito riferimento ai disegni per velluti cesellati policromi, da far ritenere il prezioso manuale come una specie di teorizzazione di pratiche consolidate da decenni negli ambiti produttivi più raffinati. Lo scrittore francese spingeva il disegnatore «*échauffé par le sentiment*» – ci sembra vada sottolineato il ruolo riconosciuto alla sfera dell'emoività nell'esperienza creativa – a cercare ispirazioni per innovare le sue creazioni prima di tutto nei tessuti operati o ricamati, senza preoccuparsi di copiare, visto che la resa di un decoro nel velluto avrebbe avuto un effetto comunque diverso. Egli invitava a trovare altri spunti nei decori dei mosaici, delle

tabacchiere, delle porcellane, europee («Saxe et Sève») e orientali («de la Chine»); senza, peraltro, trascurare l'osservazione della natura, che offre una moltitudine di modelli di forme, tipi e colori, dai fiori dei campi, ai giardini, agli animali, ai minerali.

Dopo aver considerato, avvalendoci delle fonti settecentesche, la genesi dei decori dei velluti *en jardinière*, in cui l'estro creativo dei disegnatori e dei tessitori si è dispiegato lasciandoci manufatti di straordinaria bellezza, resta da chiarire in quale o in quali centri essi erano prodotti. È quindi necessario accennare allo stato dei più importanti centri manifatturieri del nord Italia e della Francia, nel periodo dalla metà del Sei a quella del Settecento.

I tessuti così elaborati raggiungono i livelli più alti di realizzazione solo in manifatture altamente specializzate, come ben sottolineava l'autorevole fonte settecentesca, che valutava all'altezza di questo arduo compito circa la metà dei tessitori da velluto in attività: solo quelli dotati di un talento superiore alla media e di competenze, che spaziassero dall'esperienza nel tradurre il disegno in tessuto alla conoscenza del telaio. L'aspetto della familiarità con la meccanica del telaio era, senza alcun dubbio, molto importante per la manifattura di velluti a più corpi; prima della tessitura era, infatti, necessario moltiplicare le serie dei fili di pelo e programmare la loro uscita sul diritto del tessuto in funzione del disegno da tracciare, con operazioni molto più lunghe e complesse di quelle richieste per un velluto di un solo colore. Il vellutiere doveva, poi, avere grande cura nel far risaltare il disegno sul fondo bianco e nell'inserire i colori scuri, che dovevano avere la funzione di valorizzare il motivo principale del decoro; bisognava accostare armoniosamente le sfumature di colore, tenendo a mente che il pelo tagliato rende la superficie vellutata più scura di quello riccio, ricorda Bézon parafrasando il manuale settecentesco di De l'Hiberderie.

Firenze e Venezia sono state individuate come centri produttivi eccellenti per i velluti policromi quattro e cinquecenteschi, ma a partire da quel secolo il ruolo di capitale del velluto per arredamento è stato *ab antiquo* riconosciuto a Genova e ai centri manifatturieri delle due riviere, soprattutto a quelli di levante.

La fama dei velluti genovesi, piani o cesellati, era legata alla loro altissima qualità, derivata da caratteristiche di tessitura e tintura dei filati, che le altre manifatture cercavano di imitare. «Les Génois, spécialement, ont été sans rivaux pendant quelques siècles, dans la confection de ce beau tissu», affermava Jean Bezon. Come si è già detto anche le corporazioni di tessitori

da poco nate in Francia si trovarono a dover far fronte a questo dato di fatto: non riuscivano ad eguagliare la bellezza e la qualità dei manufatti prodotti nella Repubblica.

Genova era, dunque, *leader* nel mercato internazionale per la produzione di velluti cesellati e in nome della sua reputazione è stata identificata come “patria” dei velluti giardino. «Les velours à rames, à bouquets, à parterre peuvent être compris dans la famille des velours de Gênes, dont ils forment des variétés brillantes», proponeva, infatti, Havard nella sua opera fondamentale sulle arti decorative.

Tuttavia il discorso merita qualche approfondimento, innanzi tutto per quanto riguarda Genova; infatti, anche se non si mette in dubbio l'eccellente qualità dei suoi velluti, per valutare realisticamente il suo ruolo in questo settore produttivo, si devono tener presenti due componenti, non del tutto secondarie, *in primis* il numero relativamente limitato di velluti «a giardino» conservati in città (tav. 6) e poi l'assenza di documenti specifici, che permettano di attribuire con sicurezza i velluti, fino ad ora riferiti ai tessitori genovesi sulla base di considerazioni storico-stilistiche. Si hanno, invece, documenti, che rendono conto di manifatture come l'Albergo di Virtù di Torino, di cui si conosce un telo di velluto «a giardino», recante la marca «In Torino nel Alber(go)», attualmente conservato presso il Musée Historique des Tissus a Lione (inv. n. 28502) e di quelle milanesi, i cui *velours à fleurs* vanno annoverati, secondo Savary des Bruslons, fra i più importanti manufatti italiani. Mi sembra possibile identificare almeno uno di essi attraverso il campione inserito dal maresciallo Louis François de Richelieu, nipote del noto cardinale, in uno degli Album (vol. V, Bibliothèque Nationale, Parigi) in cui raccolse esempi prodotti dalle manifatture tessili europee all'incirca fra il 1730 e il 1735; fra quelli dedicati alle stoffe milanesi, compare, infatti, un frammento identificabile come parte del disegno di un velluto giardino, con al centro un grande cesto ricolmo di fiori, di cui si conservano numerosi esemplari, fra cui una poltrona a Milano al Castello Sforzesco.

È quindi molto verosimile che Genova sia stata il centro produttivo più importante nella seconda metà del Seicento, ma è certo che con l'inizio del nuovo secolo essa ebbe molti, abili rivali. Solo ricerche più approfondite permetteranno di capire meglio il ruolo dei tessitori genovesi, recatisi fuori della loro città per impiantarvi nuovi centri o per dare nuovi impulsi a quelli che già c'erano; in questo senso sarà interessante raccogliere informazioni su alcune realtà minori, fino ad ora non considerate.

Le nostre conoscenze permettono comunque di sintetizzare la situazione almeno nelle sue linee generali: i disegni dei velluti giardino, come quelli degli altri tessuti, fino alla fine del Seicento erano opera di anonimi collaboratori dei tessitori, che si ispiravano in primo luogo alle incisioni, circolanti in tutta Europa. Il favore incontrato dal prodotto – nel Settecento i velluti di questo tipo erano considerati « la plus belle étoffe d'ameublement et la plus riche » – suscitò una concorrenza vivace, che non escludeva l'imitazione e, in certi casi, addirittura lo spionaggio industriale.

Dal punto di vista della tecnica si può osservare in linea generale come questi velluti fossero tessuti con il fondo raso o con fondo diagonale laminato, come recita una fonte settecentesca citata da Havard e come si è potuto riscontrare attraverso l'esame dei parati esaminati. Nella collezione conservata nella cattedrale di Aosta, a mia conoscenza la più ricca conosciuta, si nota una netta predominanza di quelli a fondo raso, mentre solo due hanno il fondo diagonale laminato, che rendeva il tessuto assai più costoso. È probabile che nei diversi centri manifatturieri si producessero velluti dallo stesso disegno ma con tessuto di fondo diverso e con fili di pelo dalla cromia più o meno variata a seconda dei casi; naturalmente la differenza di qualità determinava una differenza nel costo, il velluto a più corpi, cioè quello in cui i colori del pelo variano più volte nella verticale, richiedeva una lavorazione molto più complessa di quelli a due corpi, in cui nella verticale si alternavano solo due colori. In altra occasione sarà poi opportuno fare il punto su quanto possano essere chiarificatori, per individuare il luogo di origine di un disegno, elementi quali la larghezza della pezza e la dimensione ed il colore delle cimose, apposte ai lati della pezza per rivelare con immediatezza la qualità dei fili di pelo e dei coloranti utilizzati; in attesa di poter approfondire questi temi si fanno presenti le obiettive difficoltà di analizzare a fondo paramenti o tessuti d'arredamento, integri e foderati.

Il ritrovamento di tanti campioni, risalenti alla fine del XIX e agli inizi del XX secolo, di queste stoffe negli archivi delle più importanti manifatture lionesi, come Tassinari et Chatel e Prella, oltre ai disegni conservati a Zoagli, nei pressi di Genova, presso la manifattura Gaggioli, offre una chiara testimonianza del duraturo successo di questi velluti, la cui bellezza ha continuato ad affascinare per secoli la più raffinata clientela europea.



Tavola 5 - Manifattura ligure secc. XVIII-XIX. Tenda in damasco rosso "della palma". Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola (Foto: *Daria Vinco, Soprintendenza P.S.A.E.*)



Tavola 6 - Manifattura ligure sec. XVIII. Coprilesene in velluto "giardino". Genova, chiesa di San Giorgio (Foto: *Daria Vinco, Soprintendenza P.S.A.E.*)



Tavola 7 - Mezzaro della nave (particolare). Genova, collezione privata (Foto: *Archivio fotografico, Soprintendenza P.S.A.E.*)



Tavola 8 - Manifattura ligure sec. XVI. Teli della Passione (particolare). Collezione Tessile Soprintendenza Patrimonio Storico Artistico e Etnoantropologico (Foto: *Daria Vinco, Soprintendenza P.S.A.E.*)

7. Dal declino della seta al successo del cotone

Il progressivo e inarrestabile decadimento della produzione serica è stato compensato nel settore tessile dal crescente favore con cui gli aristocratici prima e poi tutte le classi sociali furono “contagiate” dalla passione per i cotoni stampati, che dilagava per tutta l’Europa fin dagli inizi del Settecento e che trovò nella passione per l’Oriente, da sempre molto sentita a Genova, fertile terreno.

A Genova il cotone fu utilizzato per la produzione di tessuti a piccoli decori, per lo più floreali, definiti indiane, ma soprattutto – a partire dalla seconda metà del Settecento – per la manifattura di grandi teli con un campo centrale, circondato da un bordo, definiti «mezzari», parola di origine araba, che significa, in senso lato, coprire.

Il periodo di massima fortuna nell’uso dei mezzari si ebbe verso la metà del Settecento, quando a Genova – similmente a quanto avveniva in molte città italiane – si diffuse la moda di coprire il capo e le spalle con un manto: a Venezia fu lo «zendado», a Firenze lo «scuffino». A Genova le dame si avvolgevano nel mezzaro: i grandi teli variopinti venivano piegati a metà e appoggiati sui capelli, cui venivano fissati per mezzo di grandi spillo-ni (proprio a causa di questa usanza la maggior parte dei mezzari conservati hanno buchi e macchie nella zona centrale). Nel corso della seconda metà del Settecento la voga prese piede a tal punto da rendere il mezzaro l’elemento dell’abbigliamento delle dame genovesi che più impressionava i numerosissimi viaggiatori che visitavano la città. Giacomo Casanova scrisse nei suoi *Memoires* del 1767 di aver comprato: «des étoffes chinoises en coton de la plus grande beauté» e di averle donate a Rosalia «pour s’en faire deux mezzaro, sorte de mantelet à capuchon dont les femmes se servent à Genes pour se promener en ville, comme le cendal sert à Venise et la mantilla à Madrid». Anche il francese De Lalande nel *Voyage en Italie* del 1768, descrisse le donne genovesi che circolavano a piedi in città «ravvolte d’un velo chiamato mezzaro di stoffa indiana o persiana [...] per questa usanza sono garantite dal freddo e più libere nell’andamento». E pochi anni dopo il genovese Carlo Giuseppe Ratti nella sua descrizione di Genova del 1780 racconta:

«le dame vestono alla francese e in questo imitano a tutt’andare la moda di quella nazione [...] Le donne di second’ordine vestono per quanto possono sul gusto delle dame; ma nelle loro comparse l’abito loro di confidenza, per quanto ricca suppellettile abbiano indosso è coprir tanto d’estate come d’inverno il capo e le spalle d’un leggero mantello

di calancà [uno dei tanti termini usati, abbastanza confusamente, per indicare i cotoni indiani, n.d.a.] di Persia, che volgarmente si chiama mezzaro ».

Queste testimonianze dimostrano che a Genova si indossavano i mezzari già prima che i fratelli Speich cominciassero la loro produzione a Cornigliano nel 1778, forse invogliati a trasferirsi dalla Svizzera nella città proprio dal furoreggiare della moda del mezzaro. Giovanni Speich per convincere i « Serenissimi collegi » a concedergli il privilegio di produrre cotoni stampati aveva promesso che « in qualità, vaghezza di colori e varietà de più scelti disegni » non sarebbero stati inferiori a quelli provenienti dall’Inghilterra e dalla Germania. Questa dichiarazione fornisce precise indicazioni sul tipo di disegni che maggiormente incontrava il gusto del pubblico e, al tempo stesso, rivela la dipendenza della produzione genovese da quella indiana fatta conoscere e diffusa in Europa dalle Compagnie delle Indie inglesi e olandesi. Dall’India a partire dalla metà del XVII secolo cominciarono ad arrivare in Europa tessuti con disegni in cui elementi di gusto orientale erano commisti ad altri più vicini a quello occidentale secondo il gusto degli acquirenti europei, e conquistarono in breve tempo il mercato: aristocratici e persone di più modeste condizioni economiche erano disposti a fare pazzie pur di possedere questi teli di cotone stampato. La resa dei colori era la qualità più apprezzata della produzione indiana; gli Indiani, infatti, a differenza degli Europei – che all’epoca dipingevano i tessuti con sistemi che davano risultati poco brillanti e poco durevoli – erano famosi fin dall’antichità per la loro abilità nel tingere le stoffe con un agente fissante del colore conosciuto come « mordente » (sostanza salina destinata a fissare il colorante). Poiché i tessuti provenienti dall’India – ci si riferisce in particolare ai palampore (da *palang-posh* = copri letto) da cui derivano i mezzari, sia per la forma che per il decoro – erano molto costosi, iniziò una produzione in Europa che tentava di imitare i metodi di stampa indiani a un prezzo più contenuto. Per quanto riguarda la situazione a Genova, attraverso i libri di conti delle famiglie aristocratiche cittadine è stato possibile verificare che a partire dalla metà del Seicento – quindi ad una data molto precoce anche in rapporto alla loro utilizzazione in Inghilterra e in Francia, paesi da cui la moda si estese a tutta l’Europa – si acquistavano « indiane del levante » o di Aleppo, città della Siria con cui i Genovesi intraprendevano frequenti rapporti commerciali. Evidentemente si sviluppò un commercio sia per via diretta con le città del vicino oriente come Aleppo o Smirne, principali centri di smercio di tessuti orientali, sia attraverso i porti di Marsiglia e Livorno. Intorno al 1650 ci

fu anche un tentativo di organizzare una Compagnia Genovese delle Indie Orientali, che si sarebbe dovuta formare sul modello di quella olandese, ma il progetto naufragò per l'ostilità di Inghilterra e Olanda che volevano mantenere il loro monopolio. In tutti i casi gli acquisti di indiane aumentarono verso la fine del XVII secolo e, come negli altri paesi europei, esse furono usate sia per l'abbigliamento – in particolare per confezionare vesti da camera – sia per l'arredamento. In questo periodo, precisamente nel 1690, l'armeno Gio. Batta De Georgiis iniziò la sua attività a Genova come stampatore di stoffe, dichiarando che riusciva ad ottenere colori fini come quelli persiani e chiedendo il giusprivativo, ossia il monopolio, per dieci anni, così da eliminare l'eventuale concorrenza di altri stranieri, persiani o comunque levantini, che desiderassero esercitare tale attività in città. In un periodo di poco antecedente una colonia di Armeni si era stabilita a Marsiglia, negli anni in cui la città era stata designata sede di porto franco dal ministro Colbert nel 1669; più o meno nello stesso periodo, nel 1672, vi è documentata l'attività in questo settore di due armeni, Boudac e Martin, che si associarono con i marsigliesi Antoine Desuargues e Claude Picard con l'intento di insegnare loro le tecniche di stampa di cui erano a conoscenza. Gli Armeni avevano avuto un ruolo chiave nella promozione dei commerci di indiane e nella diffusione di nozioni tecniche relative alla loro produzione.

Purtroppo, allo stato attuale delle ricerche, non si conoscono testimonianze relative ai tessuti stampati dagli Armeni a Marsiglia e a Genova; la documentazione rimasta prova tuttavia l'esistenza di manifatture cittadine che probabilmente producevano tessuti meno costosi di quelli orientali ed erano destinati a persone appartenenti a tutti gli strati sociali. Un gruppo di campioni di tessuti di cotone stampato del 1736 costituisce una preziosa testimonianza per approfondire la conoscenza delle «indiane» prodotte a Genova. I campioni fanno parte di un album della già citata serie *Echantillons d'étoffes de manufactures étrangères recueillies par le marechal de Richelieu*, approssimativamente fra il 1730 ed il 1737, che riuniscono numerosi esempi della produzione tessile francese, olandese e delle città italiane di Milano, Genova, Venezia e Napoli, fornendo un quadro eccezionale, per completezza di informazioni, della produzione tessile in Europa. In due fogli sono conservati alcuni frammenti di tessuto che vengono definiti «indiennes fines» e «indiennes fines imprimées à Gennes» nel primo e «indiennes de seconde qualité imprimé à Gennes» e «indiennes ordinaires imprimé à Gennes» nel secondo. I frammenti presentano motivi decorativi analoghi con rami arricchiti da foglie e fiori di piccole dimensioni, che riflettono il

gusto diffuso nella produzione delle manifatture europee in quel periodo. Poco si sa della produzione di indiane a Genova nel corso del XVIII secolo, tranne le notizie sul loro uso fornite da inventari di famiglie più e meno abbienti, che rivelano come la loro utilizzazione seguisse l'evoluzione della moda; con le indiane si confezionavano le *andriennes* (tipo di abbigliamento femminile molto diffuso nel Settecento), le vesti da camera ed i *caraco* (corpini con la baschina alta). Da documenti relativi a domande di giusprivativo rivolte al Senato della Repubblica si ha notizia di due manifatture attive in città intorno alla data in cui venivano prodotti i campioni della collezione Richelieu: quella dei francesi Matteo Ruelle ed Enrico Giuliani. È quindi probabile, anche se non dimostrato, che i campioni provenissero da queste stamperie. La presenza dei Francesi a Genova è forse da mettere in relazione agli spostamenti degli stampatori francesi nei vari stati europei, causati dal succedersi dei divieti di produzione e di importazione di indiane in Francia, voluti da Colbert per proteggere le manifatture seriche. Il Ruelle nella sua richiesta inoltrata nel 1728 chiese di

« introdurre la nuova fabrica d'Indiane di 2, 3, 4, 5 palmi di larghezza, stampa e bontà, e sulla stessa moda, e bellezza di quelle d'Olanda, e Levante, già da esso introdotta in altre parti e conosciuta in Genova, et in tutto il Ser.mo Dominio, che è ripieno delle sue indiane ».

Come d'uso Ruelle chiese anche il giusprivativo per quindici anni, rinnovabile anche per i suoi eredi per un ugual periodo di tempo, e lo ottenne nel 1731 insieme con il diritto di impiantare la nuova fabbrica. L'attività del Giuliani, segnalata da Orietta Spirito e da Manlio Calegari, è precisabile sulla base delle notizie fornite da un documento del 1759 in cui si afferma:

« Sono ormai vent'ott'anni, che Teresa Roele, ed Enrico Giugali Giuliani di Nazione Francesi hanno abbandonata la Città di Lucca, dove impiegavansi di compagnia del [...] loro Padre, e suocero in fabbricar Indiane con esenzioni [...] e si son dati l'onore di portarsi ad imporre una tal Fabbrica in questo Ser.mo Dominio, proseguendola anche al di' d'oggi fra il recinto delle nuove, e vecchie mura [...] così si fanno animo di prostrarsi riverenti [...] umilmente supplicano a degnarsi graziarli del giusprivativo di fabricar indiane [...] bastando massime la loro Fabbrica a provvedere alle richieste di un tal genere ».

Altre informazioni sull'attività di stampatore di Enrico Giuliani sono fornite indirettamente da un documento del 1775 relativo alla sua richiesta di ottenere il trasferimento del privilegio, concesso dal 1759 a Paolo Casanova, « per la fabbricazione di veli all'uso di Bologna » in cui il Giuliani sostiene di aver introdotto a Genova più di quarant'anni prima « la fabbrica

delle stampe delle indiane». In base a questi dati è quindi presumibile che Teresa Roele fosse figlia di Matteo Ruelle ed avesse continuato l'attività del padre con il marito Enrico Giuliani, probabilmente all'interno della stessa manifattura.

Nella seconda metà del secolo, quando si codifica la corrispondenza fra il termine mezzaro ed i teli di cotone stampato in cui le dame amavano avvolgersi, era attiva a partire dal 1760 a Sampierdarena anche la manifattura di Paolo David. Federigo Alizeri, parlando del figlio Giovanni David pittore, accenna alla sua attività di «colorire le Indiane» e riporta fra l'altro la data della morte avvenuta nel 1785. La produzione fu continuata dal figlio Luigi, nato nel 1755, ed era ancora fiorente negli anni 1810-1812 con una produzione lievemente inferiore a quella di industrie più sviluppate come quelle di Speich e di Hadner. I due artigiani svizzeri, di cui si tornerà a parlare, ebbero un lungo contenzioso con Luigi David in quanto non rispettava il giusprivativo che il Senato aveva loro concesso nel 1787, prima come soci poi separatamente. Per convincere il Senato a far rispettare il privilegio concessogli Giovanni Speich presentò varie argomentazioni: le indiane dei David erano stampate con colori «falsi» e «profittando di vantaggi sopra la gabella», con grave danno per lui sia perché «vanno suscitando i di lui lavoranti, ad alcuno de quali è stato forzato di crescere l'onorario» sia perché «la stampa di dette tele con falsi colori deve col decorso di tempo screditare quella del supplicante come più conosciuta e bastantemente invidiata da fabricanti forastieri». Luigi David rispose supplicando il Senato di lasciargli continuare la sua attività di stampatore, iniziata dal padre trent'anni prima, che non avrebbe dovuto interferire con quella di Speich poiché lui usava «colori ordinari e falsi» e vendeva a «prezzi giusti e proporzionati», mentre il privilegio ottenuto da Speich riguardava «una nuova Manifattura di Stampe a fini colori»; questo avveniva nel 1793, ma un'altra istanza di Speich e Hadner dimostra che la vicenda nel 1797 non era ancora risolta. Del resto, malgrado le polemiche con la concorrenza, la stamperia di David è ancora menzionata fra quelle attive nei primi anni della Restaurazione e vi risultano impiegati 113 lavoranti, quindi, se i dati riportati sono esatti, si tratta della più grande industria del settore in quel periodo contando le altre stamperie da un minimo di 24 lavoranti (Cristoforo Hadner) ad un massimo di 93 (Speich e Isselin). Mentre la produzione genovese degli anni trenta ci è nota attraverso la preziosa testimonianza dei campioni della raccolta del maresciallo Riche-lieu, non è facile ricostruire quella relativa al cinquantennio successivo, cioè

fino all'arrivo degli Speich, i cui mezzari con «chè de pièce» (marchio della fabbrica), costituiscono nuovi punti certi di riferimento.

Questa lacuna nelle nostre conoscenze è tanto più grave in quanto proprio in quel periodo, a partire dalla metà del secolo, l'usanza di indossare indiane e mezzari si diffuse largamente fra le dame genovesi. In una lettera inviata al giornale «Avvisi», il principale dell'epoca, nel 1784, in cui si lamenta la cattiva abitudine dei Genovesi di prediligere sempre prodotti stranieri rispetto a quelli cittadini, si legge che le indiane, «tessute, e in varie foggie stampate da Forastieri, sono usate a Genova più che altrove». Questa affermazione, perentoria e tutto sommato difficilmente verificabile data l'enorme diffusione delle indiane in Europa e in Italia a partire dalla fine del XVII secolo, riflette tuttavia una notevole vivacità nel commercio di questi tessuti, probabilmente in relazione alle attività portuali e ai commerci con l'oriente, paragonabile a quanto avveniva, in simile contesto storico-economico, a Marsiglia. Le tariffe da pagare sulle merci che arrivavano in città forniscono una testimonianza significativa delle principali direttrici del commercio e dell'entità dei consumi: nella redazione delle Tariffe del Porto Franco del 1776 sono elencati 11 tipi di indiane in base alla loro qualità e alla loro provenienza («di Levante ordinarie grossiere [...] in pezzotti di Goa [...] di Germania [...] di Luca [...] di Marsiglia [...] di Olanda [...] e di Ginevra, di Cottone fine di Levante, di Persia, della Cina, e di Calancà») e «Mezzari d'Indiana» e «Mezzari di una tela di Goa, e Lisbona».

Nonostante la mancanza di tessuti ascrivibili con certezza a una particolare manifattura, si può risalire al tipo di decoro più usato in quel periodo attraverso le fonti iconografiche e documentarie ed il confronto con alcuni manufatti coevi.

In alcune incisioni, come quella che accompagna il citato testo del Ratti del 1780 e quella pubblicata dal Viero nel 1783, è possibile identificare il disegno a piccoli fiori che caratterizza il mezzaro o pezzotto, telo di cotone stampato usato con la stessa funzione del mezzaro in estate in quanto più leggero e di minori dimensioni, indossato nelle due stampe. I mezzari detti «a fioretti» o «ramagiati» continuarono ad essere prodotti nell'Ottocento, parallelamente a quelli con il motivo centrale dell'albero fiorito combinato con altri elementi decorativi, verosimilmente usato con minor frequenza fino al momento in cui Speich introdusse i nuovi disegni. Del resto documenti tardo settecenteschi fanno riferimento a una produzione di tessuti fiorati; in numerosi inventari si citano infatti indiane e calancà fiorite:

« Indiana bianca con fiori verdi, calancà bianca come la precedente » si legge, ad esempio, in un inventario del 1752.

Esemplari con decori simili si rinvennero numerosi nelle collezioni europee, in particolare quelle francesi di Marsiglia, Jouy e Mulhouse ed anche in collezioni pubbliche e private genovesi esistono molti tessuti con analoghe tipologie decorative. La diffusione di tessuti di questo tipo permette di collocarli in un preciso ambito cronologico individuabile nell'ultimo venticinquennio del Settecento, mentre proprio la loro diffusione rende più difficile farli risalire a questa o quella manifattura, in assenza di marchi di fabbrica. Si tratta principalmente di due diversi tipi di decoro, che ebbero anche diversa fortuna nel tempo. Il primo, con piccoli fiori del tipo denominato *boteh* sparsi sulla superficie, comuni nei tessuti indiani e persiani ed assai diffusi in Europa; il secondo con fiorellini di vario tipo comuni nella flora europea.

A quanto risulta dal rendiconto del 1806 del prefetto francese La Tourette, a Genova: « A la fin du XVIII cete industrie periclitait lorsqu'un nouvel essor lui fut donne par les freres Speich, venus de Glaris, quelque année avant l'époque napoleonienne ». Sul finire del Settecento il contributo degli stranieri al rinnovamento del ceto imprenditoriale genovese ebbe un ruolo determinante nella improvvisa espansione del settore cotoniero, destinato ad acquistare in breve tempo una preminenza assoluta tra le diverse branche della produzione manifatturiera ligure e anche il settore della stampa delle indiane fu interamente rinnovato ad opera di un gruppo di artigiani svizzeri quali Speich, Hadner ed altri. Le loro finalità imprenditoriali mirate a un rinnovamento tecnologico e alla produzione locale di manufatti di alta qualità valsero loro l'appoggio della Società Patria che, trovandoli in sintonia con i suoi obiettivi, li appoggiò con varie iniziative. Fin dagli inizi della sua attività, cominciata nel 1787, Giovanni Speich ebbe aiuti e riconoscimenti dalla Società Patria: nel bilancio decennale (1786-1795) alla voce « Indiane ossia Tela stampata » nel 1788 è registrato un « Premio accordato a Spaik per avere il primo introdotto una tal fabbrica ... £ 500 ». Nel corso dell'anno successivo la Società Patria – « avendo scelto vari Capi di manifatture, le quali o per la loro novità, o per una certa perfezione si meritavano d'essere promosse e distinte, determinò di formare una piccola Lotteria di 300 Polizze d'un Pezzo Spagna per ciascuna ... per facilitarne lo smercio, e incoraggiarne insieme gli Artisti, o Fabbricatori » – mise in palio una serie di premi fra cui figurano al numero 4 (vinto da Teresa Balbi Morando) 6 « Fazzoletti stampati a colori » della fabbrica Spaich (sic) e lo stesso premio al

n. 16 vinto da Ignazio Serra. In linea con il fine istituzionale di promuovere la meccanizzazione delle industrie, nel 1791 la Società accordò un prestito di £ 3000 a «Fabbricanti di tele Indiane per la costruzione della macchina detta Calandra a uso del lustro» di cui i Signori Speich e C. ringraziano in un numero successivo del giornale «Avvisi». Lo Speich al momento in cui richiese il giusprivativo nel 1787 era in società con Hadner; essa si sciolse nel 1796 e nel 1810 Speich ne costituì un'altra con un Isselin, anch'egli probabilmente svizzero, mentre Hadner risulta operare da solo nel 1810 e in società con Marchese nel 1833. Sembra che Michele Speich, la cui produzione è testimoniata da alcuni mezzari con il timbro della fabbrica sita in Cornigliano, fosse già a Genova nel 1774; risulta inoltre che sposò Emanuela Galliano di Sebastiano da cui ebbe quattro figli e che morì nel 1802, ma la sua manifattura, insieme a quella di Mattia (figlio di Giovanni), risulta ancora attiva nel corso del XIX secolo. I dati relativi alle nuove manifatture sorte sul finire del XVIII secolo evidenziano l'aumento di produzione e consumi ed il rinnovamento che si andava realizzando nel settore dei cotoni stampati. La società di Giovanni Speich, forse la più affermata, negli anni '90-92 contava un numero notevole di operai (da 120 a 200), e si avvaleva della collaborazione del fisico inglese Giorgio Palmer, esperto di chimica della tintura. Le tele per la stampa inizialmente venivano importate dalla Svizzera, ma Speich pensò di produrre direttamente i tessuti e a tal fine si associò a Sutter, Katt e Tini, che avevano in quegli anni ottenuto una privativa per la fabbricazione di tele mussoline e altre tele fini di cotone, anch'essa sostenuta in vari modi dalla Società Patria.

La produzione di mezzari si configurò nella creazione di un certo numero di disegni, con campo centrale e bordo.

Il mezzaro – a differenza dei tessuti definiti «indiane» venduti in pezzi di varia lunghezza alte a seconda della qualità dai 50 ai 90 centimetri – nell'accezione tardo settecentesca del termine è un telo di cotone di grandi dimensioni stampato con blocchi di legno con un motivo centrale incorniciato da un bordo. Al centro è spesso raffigurato l'albero detto «della vita» con rami arricchiti da fiori variopinti ed animali, cui è associato un altro motivo decorativo come ad esempio la nave, il minareto o un animale. La scena centrale, talvolta sostituita da piccoli motivi floreali distribuiti su tutta la superficie, è inquadrata da un bordo con motivi decorativi svariati, per lo più costituiti da fiori – disposti entro cesti, o a formare ghirlande di gusto tipicamente settecentesco – e animaletti.

Dal punto di vista decorativo il mezzaro dell'*albero vecchio* sembra il più vicino ai *palampores* indiani che richiama sia nella collina imbricata popolata da animaletti accoppiati – per questo il mezzaro è stato definito anche « mezzaro dell'amore » – sia nella resa dei fiori esotici. Elementi decorativi di questo tipo (colline imbricate con animaletti, palmette, cespugli di bambù e fiori esotici) erano ricorrenti nei *palampores* a partire dal XVII secolo.

L'albero centrale viene comunemente interpretato come espressione, rivista attraverso il gusto europeo, dell'antico motivo decorativo indo-persiano dell'albero della vita, spesso replicato, anche se vuotato degli originali significati simbolici, sui *palampores* e poi sui mezzari. Sulla destra è raffigurato un motivo « a scaletta », costituito da alcune rocce disposte una sull'altra a formare una specie di scala che si perde nel vuoto e sulla sinistra una palmetta da datteri, accanto alla quale un fagiano si avvicina con il becco ad un garofano. Il disegno ha avuto enorme fortuna nella produzione genovese, come dimostrano i numerosissimi esempi conservati, molti dei quali portano il marchio di fabbrica di Michele Speich, dei Fratelli Speich e di Luigi Testori, coprendo un arco di tempo assai ampio, dalla fine del XVIII all'avanzato XIX secolo. I mezzari dell'*albero vecchio* con il marchio della fabbrica « fratelli Speich Cornigliano », sono realizzati secondo una gamma cromatica molto armoniosa, giocata sugli accordi di due gradazioni di rosso e degli azzurri. Nei 14 disegni di mezzari con albero centrale individuati si nota un progressivo allontanamento dagli influssi orientalizzanti, che caratterizzano disegni come quello, citato, « dell'albero vecchio » e quello noto come « della caccia » e quello, rarissimo, « delle scimmiette ».

Altri mezzari, come quello detto « del castagno » e quello « delle rose » prendono il nome dall'albero che decora il campo centrale, ed è arricchito da una grande varietà di fiori multicolori realizzati con gusto naturalistico dichiaratamente occidentale.

Permangono tuttavia tracce di decorazione nel gusto delle *chinoiseries* in alcuni elementi quali le stele sormontate da vasi di fiori che sono collocate ai lati dell'albero, nel mezzaro « del castagno ». I tulipani screziati aperti e la resa naturalistica delle rose rispecchiano l'evoluzione del gusto che si allontana gradatamente dall'oriente; simili soluzioni decorative si riscontrano anche in rami fiorati di produzione inglese databili attorno agli anni 1830-1838. Il disegno di entrambi è elencato da Edoardo Testori – nipote di Luigi titolare della manifattura sampierdarenese – fra le principali varietà di mezzari prodotti a Sampierdarena, che venivano eseguiti con « bordatura semplice o doppia ».

Nel mezzaro detto «della scimmia» su uno dei rami che si dipartono dal tronco dell'albero che campeggia nel campo centrale è raffigurato un macaco da cui il mezzaro prende il nome. Probabilmente questo disegno corrisponde a quello indicato come «Della Scimia» nell'elenco pubblicato da Edoardo Testori nel 1927 ed è quindi da annoverare fra quelli prodotti a Genova.

Un'upupa, conigli, un pavone, un pappagallo, cervi e fiori di varie specie popolano la montagnola da cui si erge l'albero, alla destra del quale è raffigurato un vaso con peonie e tulipani neri e rossi. Nel punto in cui i rami si biforcano è appoggiato un cesto di fiori lievemente inclinato, evidente anello di congiunzione con il patrimonio culturale francese. Il motivo del *panier fleuri* era una delle più felici espressioni nei decori per tessuti elaborati in Francia fin dal tardo XVIII secolo. Le grandi rose che colmano il cesto ricordano quelle raffigurate nelle ceramiche prodotte a Strasburgo nella fabbrica degli Hannong.

Il mezzaro «della nave» (tav. 7), che si può annoverare fra i più riusciti, presenta nel campo centrale una particolare commistione di elementi decorativi riconducibili a diverse matrici culturali che vengono qui fuse con la fantasia e l'esuberanza proprie della cultura ottocentesca. Il motivo indopersiano dell'albero fiorito domina come di consueto la composizione ma il gusto esotico che si riscontra nella realizzazione dei fiori scarsamente realistici è bilanciato dalla scenetta di paesaggio alpino alle pendici dell'albero. Quest'ultima sembra derivare da analoghe composizioni tardo settecentesche di Nicolas Berghem diffuse attraverso le porcellane di Strasburgo.

La nave, da cui il mezzaro prende il nome, compare anche nei più antichi manufatti provenienti dall'India, come le coperte ricamate del Bengala ed anche su porcellane eseguite per le Compagnie delle Indie. Composizioni simili a questa in cui il veliero naviga accanto ad un torrione diroccato erano un *topos* fra i pittori di paesaggio a partire da G. Dughet e C. Lorrain.

La scenetta sulla destra con i due uomini che trasportano una giraffa su una zattera è riferibile al periodo del regno di Carlo X (1825-1830), quando a seguito di un viaggio attraverso la Francia fatto compiere a questo animale, il tema ebbe grande fortuna, come dimostrano molti manufatti che lo ritraggono, fra cui val la pena di ricordare anche il mezzaro «delle palme o del tamarindo». L'orientalismo un po' rozzo di questo disegno è lontano dal raffinato gusto delle *chinoiseries* francesi e lo avvicina al, verosimilmente più tardo, disegno del mezzaro «del minareto».

8. Conclusioni: da Jeane a Jeans

Si è cercato di descrivere parallelamente l'eccezionale portata storico artistica ed economica che i prodotti delle manifatture tessili genovesi e liguri hanno giocato per più di due secoli in tutta Europa. Non si può concludere, tuttavia, senza rilevare come la fama di tante meraviglie tessute dai telai genovesi sia assai meno nota di una produzione molto corrente e semplice, che ha visto la luce a Genova nel Cinquecento e poi ha "conquistato" il mondo intero: il "jeans". Si è già detto come i tessuti genovesi acquistati da Enrico VIII, dopo la sua morte siano stati elencati nell'inventario come «Jeane», con un preciso riferimento al luogo di origine dei manufatti. L'uso di definire i tessuti con termini riferiti al luogo di produzione era del resto una pratica diffusa in tutto il mondo antico. «Jeane» era quindi il nome scritto sulle numerose balle di fustagno, che fin dal '500 arrivavano nel porto di Londra. I fustagni erano stoffe di cotone tessute con lino o lana, molto resistenti – perché tessute con armatura diagonale, proprio come i "jeans" di oggi – e, per questo, molto ricercate.

Antenata illustre è la serie di quattordici teli, in lino tinto con indaco (blu), lumeggiate a biacca raffiguranti le *Storie della Passione* (tav. 8). La serie in origine era conservata presso l'abbazia di San Nicolò del Boschetto, poi in epoca non ancora precisabile, ma probabilmente coincidente con le soppressioni (quella napoleonica del 1810 o quella tardo ottocentesca postunitaria) divenne proprietà privata. La testimonianza di Federico Alizeri permette di accertare che prima del 1874 (data di pubblicazione dei volumi dedicati ai maestri del disegno in Liguria) le tele erano esposte in occasione della Settimana Santa alla chiesa parrocchiale di Marassi – dove risultano ancora utilizzate nel 1917 – ed erano state in mostra all'Accademia Ligustica. Nel 1939 fu possibile ammirare il prezioso ciclo al museo di Sant'Agostino, in occasione della mostra dedicata alle Casacce. Ripiegati all'interno di una cassa, i teli sono stati conservati dalla famiglia genovese che ne era entrata in possesso fin dal XIX secolo fino alla mostra *Blu Blu jeans*, organizzata dalla Regione Liguria nel 1989, che è stata l'occasione per mostrarne alcuni al pubblico.

Considerato il loro eccezionale interesse artistico – legato alla qualità dei dipinti e all'unicità di un ciclo di questo tipo – e storico – la provenienza dall'abbazia di San Nicolò – i teli sono stati sottoposti a vincolo con decreto ministeriale del 22 maggio 1990. Nel novembre 2000 i teli sono stati messi

all'asta presso la casa d'aste Christie's a Roma; rimasti invenduti in quella occasione, sono poi stati acquistati da un privato. Lo Stato ha infine esercitato il diritto di prelazione ed ha acquisito la serie dei teli, destinandoli ad arricchire la Collezione Tessile della Soprintendenza ligure.

La loro origine sacra e le notevoli dimensioni dell'intero ciclo, di cui fanno parte tre teli alti più di quattro metri, hanno indotto la Soprintendenza a esporli, in occasione della loro presentazione al pubblico, nella sede che è sembrata più consona al carattere sacro delle opere e più adatta, dal punto di vista logistico, per offrire la suggestiva visione dell'intera serie: il Museo Diocesano d'Arte Sacra, nel chiostro della Cattedrale.

La scelta di dipingere le figure in bianco sul fondo blu dei teli si è rivelata molto adatta per coinvolgere emotivamente i fedeli e indurli a rivivere ogni anno le sofferenze della Passione. Il blu era, infatti, un colore prezioso e, come ha osservato Vassily Kandinsky, un impulso dell'uomo alla ricerca della sua intima natura: un colore, che attira l'uomo verso l'infinito e risveglia in lui un desiderio di purezza e una sete di soprannaturale. L'origine del fascino del blu in Europa non ha radici profonde come quelle del colore rosso – la porpora che solo gli imperatori potevano indossare – e dell'oro, ma assume un ruolo prestigioso a partire dal XII secolo: intenso e costoso il blu diventa il colore prediletto dei re di Francia e dell'aristocrazia. La religione, che non gli aveva riservato un ruolo fra i colori liturgici, lo assume come simbolo di purezza e quindi della Vergine.

Politica, religione, arte, progresso scientifico, sviluppo commerciale: vari fattori hanno creato il terreno ideale su cui nei primi decenni del Cinquecento il blu ha potuto esprimere il suo impalpabile fascino in tutti i settori. Dalla tela blu al *jean* il passo è breve: Genova, famosa fin dal Medioevo per la sua produzione tessile e favorita dalla vivacità dei commerci marittimi, lega indissolubilmente il suo nome al tessuto più famoso dell'età moderna. I suoi fustagni, stoffe di cotone tessute con lino o lana, soprattutto quelli tinti in blu, colore adatto per gli abiti dei marinai e per l'abbigliamento popolare, sono apprezzati in tutto il mondo con un nome derivato da quello della città: *jean* o *jeane*.

Nota bibliografica

Manoscritti

Liber tertius decretorum artis serici ab anno MDL usque apud MDCXCIII, Ms. Biblioteca Camera di Commercio Genova (B.C.C.G.) n. 15857/23.288; *Loegum, Statutorum, Decretorum ac privilegiorum ad amplissimum in Serenissima Genuense Republica, Serici Magistratum spectantium*, anno MDCXXIV, Ms. B.C.C.G. n. 2239; *Leggi e ordini per l'Arte della Seta Re-compilate d'ordine e comandamento del Magistrato ecc.mo e Prestantissimo della Seta l'anno del Signore MDCCXXXVII*, Ms. B.C.C.G. n. 17262/27197

Libri a stampa

J. SAVARY DES BRUSLONS, *Dictionnaire Universel de Commerce*, Paris 1723; J. DE L'HIBERDERIE, *Les Dessinateur pour les fabriques d'étoffes d'or, d'argent et de soie*, Paris 1736; J. BEZON, *Dictionnaire général des tissus anciens et modernes*, Lyon 1856-1863; S. VARNI, *Della cassa per la processione del Corpus Domini e di alcuni altri lavori a cesello per la Cattedrale di Genova*, Genova 1867; F. ALIZERI, *Notizie dei Professori del Disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, Genova 1874; H. HAVARD, *Dictionnaire de l'Ameublement*, Paris 1887-1890; L. BOSSEBOEUF, *Histoire de la Fabrique de soieries de Tours des origines au XIXe siècle*, Tours 1900; O. GROSSO, *Il mésere*, in « Dedalo », II (1921), pp. 250-282; G. MORAZZONI, *Antiche Stoffe Genovesi*, catalogo della mostra (Genova), Milano 1941; R. DI TUCCI, *Lineamenti storici dell'industria serica genovese (Statuti imediti del 1432)*, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », LXXI (1948), pp. 20-77; G. MORAZZONI, *Ricami genovesi*, Milano 1952; O. SPIRITO, *Mezzari ou Voiles de Genes*, in « Bulletin de la Société Industrielle de Mulhouse », III-716 (1964), pp. 3-9; ID., *Voiles de Genes*, catalogo della mostra, Musée de l'impression sur Etoffes de Mulhouse, 1964; M. TASZYCKA, *Włoskie Jedwabne Tkaniny Odzieżowe w Polsce W Pierwszej Polowie XVII Wieku*, Krakow 1971; P. MASSA, *L'arte genovese della seta nella normativa del XV e del XVI secolo*, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », n.s., X/1 (1970); G. SIVORI, *Il tramonto dell'industria serica genovese* in « Rivista Storica Italiana », LXXXIV (1972), pp. 893-943, p. 896 sgg.; P. MASSA, *Un'impresa serica genovese della prima metà del Cinquecento*, Milano 1974; EAD., *La "Fabbrica" dei velluti genovesi da Genova a Zoagli*, Zoagli 1981, pp. 23-24; *I mezzari tra oriente e occidente*, catalogo della mostra a cura di M. CATALDI GALLO (Milano), Genova 1988; M. CATALDI GALLO, *Ritratto e costume: status symbol nella Genova del Seicento*, in « Bollettino Ligustico », n.s., 1 (1989), pp. 82-103; M. TASSINARI, *Il baldacchino idelle armi della cattedrale di Savona*, in « Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria », n.s., XXVI (1990), pp. 81-96; M. CATALDI GALLO, *Uniformità di decori ed armonia di colori: i tessuti nell'arredo seicentesco*, in *Genova nell'età barocca*, catalogo della mostra a cura di E. GAVAZZA e G. ROTONDI TERMINIELLO (Genova), Bologna 1992, pp. 405-442; M. BELLEZZA ROSINA - M. CATALDI GALLO, *Cotoni stampati e mezzari dalle Indie all'Europa*, Genova 1993; C. PONI, *Moda e innovazione: le strategie dei mercanti di seta di Lione nel secolo XVIII*, in *La Seta in Europa secc. XIII-XX*, in Atti della "XXIV Settimana di Studi dell'Istituto di Storia economica F. Datini di Prato", a cura di S. CAVACIOCCHI, Firenze 1993, pp. 17-55; M. CATALDI GALLO, *Tessuti Genovesi del Seicento Nuove prospettive di ricerca*, Genova 1994; EAD., *Tessuti*, Genova 1999; P. MICHEL, *Mazarin, prince des collectionneurs*, Paris 1999; *Arte e lusso della seta a Genova dal '500 al '700*, catalogo della mostra a cura di M. CATALDI GALLO (Genova), Torino 2000;

EAD., *Giardini di velluto*, in *Textilia Sacra Tessuti di pregio dalle chiese valdostane dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di S. BARBERI (Aosta), Novara 2000, pp. 52-87; P. THORNTON, *La fortuna dei prodotti serici genovesi al di fuori dell'Italia*, in *Arte e lusso della seta a Genova* cit., pp. 112-118; *Anvers & Gênes: un sommet dans la peinture baroque*, catalogo della mostra a cura di M. CATALDI GALLO - N. VAN HOUT (Anversa), Gand 2003; E. PARMA, *Il lampasso "a melagrana", e il piviale detto di Gelasio II*, in *Mandylyon. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, catalogo della mostra, a cura di G. WOLF - C. DUFOUR BOZZO - A.R. CALDERONI MASETTI, Milano 2004, pp. 140-149.

INDICE

Massimo Quaini, Per la storia della cultura territoriale in Liguria: viaggiatori, corografi, cartografi, pittori e ingegneri militari all'opera fra medioevo e modernità

1. Fra medio evo ed età contemporanea: il lento cammino verso l'età dell'evidenza geografica e della stabilità dell'immagine regionale	pag.	5
2. Condizioni politiche e specificità culturali del caso genovese	»	10
3. Il persistente primato della descrizione verbale nella rappresentazione del territorio	»	16
4. La supremazia del punto di vista dal mare e la prima compiuta rappresentazione regionale	»	18
5. Dai cartografi nautici ai corografi e ai cultori dell'ingegneria	»	26
6. La difficile costruzione di una coro-cartografia di stato	»	33
7. Lo sviluppo di una mentalità topo-cartografica a livello locale	»	45
8. "La terza Riviera": la Corsica genovese. Un laboratorio di cartografia «coloniale»?	»	51
Nota bibliografica	»	58

Tiziano Mannoni, Quando il mare diventa una grande via di comunicazione

Premessa	»	69
1. Realtà geografiche e geomorfologiche della Liguria	»	70
2. Porti e approdi	»	72
3. Scambi e commerci	»	74
4. I traffici marittimi in Liguria prima della romanizzazione	»	75
5. La Liguria marittima in età romana	»	78
6. Le vie del mare durante il periodo delle invasioni	»	80
7. Il mare torna una grande via di comunicazione	»	84
8. I cambiamenti alla fine del Medioevo	»	92
9. I cambiamenti dell'Ottocento	»	95
Nota bibliografica	»	97

Michel Balard, Vendere nel dominio e fuori: botteghe di città e colonie mercantili

1. All'arrivo della nave: i magazzini della <i>Ripa maris</i>	pag. 99
2. All'arrivo dei convogli mulattieri	» 101
3. Mercati e fiere: localizzazione dei mercati in città; fiere in Liguria	» 101
4. I luoghi del commercio al minuto	» 102
5. Un esempio: la bottega dello speziale	» 104
6. La rete commerciale genovese nel Mediterraneo: rotte e scali	» 105
7. Approdi e porti d'Oltremare	» 107
8. L'organizzazione delle colonie mercantili: fondaci, logge, diritti doganali, società a carati	» 109
9. Un esempio: la Maona di Chio e il monopolio dell'allume e del mastice	» 111
10. Le conseguenze: vita marittima e scoperta del mondo	» 113
Nota bibliografica	» 114

Luciana Gatti, Una cultura tecnica: i costruttori di navi

Premessa	» 117
1. Tra bosco, spiaggia e mare	» 119
2. Una "centrale patria": storie di mobilità e stabilità di maestranze	» 135
3. Guardando a Nord: vascelli dei secoli XVII e XVIII	» 144
Nota archivistica e bibliografica	» 152

Anna Dagnino, L'architettura degli ordini religiosi, il territorio, la città

1. Ordini religiosi e dinamiche di insediamento: i Benedettini e i Mendicanti a Genova, i Cistercensi a Genova e in Liguria	» 159
2. Committenti, architetti e cantieri degli ordini religiosi: alcuni casi tra XI e XIII secolo, a Genova e in Liguria	» 165
3. Tipologie architettoniche, normative degli ordini e cultura edilizia locale: i Cistercensi e i Mendicanti	» 175
Nota bibliografica	» 183

Nicolò De Mari, Ordini riformati e nuove congregazioni a Genova: logiche insediative e tipologie architettoniche

1. La città e i conventi	191
--------------------------	-----

2. I complessi degli Ordini riformati	»	194
3. Le case e i collegi delle nuove congregazioni	»	202
Nota bibliografica	»	210

Tiziano Mannoni, Case di città e case di campagna

Premessa	»	227
1. Le più antiche abitazioni dei Liguri	»	231
2. Le case di età romana	»	234
3. Come si abitava dopo la caduta dell'Impero	»	236
4. La rinascita attorno al Mille	»	239
5. La rivoluzione edilizia del Medioevo	»	242
6. Le case rinascimentali	»	249
7. La rivoluzione edilizia dell'età moderna	»	252
8. I cambiamenti dell'Ottocento	»	256
Nota bibliografica	»	259

Lodovico Caumont Caimi, Bancalari ed artigiani dei mobili d'arredamento

1. Gli esordi. I secoli XIII e XIV	»	261
2. Il secolo XV	»	262
3. Il secolo XVI	»	264
4. Il palazzo di Andrea Doria a Fassolo	»	266
5. Il secolo XVII	»	268
6. Il secolo XVIII	»	273
7. Dall'inizio del Settecento al Rococò	»	275
8. I mobili di ebanisteria	»	279
9. La corporazione dei bancalari	»	282
10. Gli ebanisti Gaetano Bertora ed Andrea Torrazza	»	283
11. Il Neoclassicismo	»	284
12. Il secolo XIX	»	289
13. Gaetano Descalzi detto il Campanino a Chiavari	»	289
14. Henry Peters	»	291
15. Altri artigiani liguri del secolo XIX	»	293
Nota bibliografica	»	294

Marzia Cataldi Gallo, Tessuti genovesi: seta, cotone stampato e jeans

1. Cenni storici sull'arte della seta a Genova	»	297
2. Aspetti tecnici e commerciali	»	300
3. Tipologie tessili e disegni genovesi fra Cinque e Seicento	»	306
4. Velluti e damaschi settecenteschi	»	311
5. Il damasco della palma	»	314
6. I velluti "a giardino"	»	315
7. Dal declino della seta al successo del cotone	»	321
8. Conclusioni: da <i>Jeane</i> a <i>Jeans</i>	»	331
Nota bibliografica	»	333

Paolo Giardelli, Tradizioni popolari in Liguria

1. Terra di Santi e Draghi	»	335
2. Montagna senza legni, mare senza pesci	»	339
3. La casa contadina: organizzazione dell'abitazione	»	342
4. Impossibilità di vivere: mobilità "nobile" e "ignobile"	»	345
5. Il sogno americano	»	359
6. Sotto il peso della fatica	»	367
7. Le arti magiche	»	368
8. Liguria in Festa	»	372
9. Le Voci del Mare	»	388
Nota bibliografica	»	392



Associazione all'USPI
Unione Stampa Periodica Italiana

Direttore responsabile: *Dino Puncub*, Presidente della Società
Editing: *Fausto Amalberti*

Autorizzazione del Tribunale di Genova N. 610 in data 19 Luglio 1963
Stamperia Editoria Brigati Glauco - via Isocorte, 15 - 16164 Genova-Pontedecimo