

TESTI SEZIONI
MARAGLIANO
1664-1739

Lo spettacolo della scultura in legno a Genova

Genova, Palazzo Reale – Teatro del Falcone

dal 10 novembre 2018 al 10 marzo 2019

a cura di Daniele Sanguineti
con la direzione di Luca Leoncini

IL SACRO CHE SI FA VERO

Ragioni della mostra

Il nome di Anton Maria Maragliano è da tempo identificato con l'intera produzione di scultura lignea in Liguria, prima e dopo di lui. Un fenomeno di fortuna critica e di affezione popolare unico nel panorama della plastica su legno italiana, che tuttavia ha pesato più sul catalogo delle sue opere, in passato ingiustificatamente amplificato, che sui modi e sui tempi dell'esposizione dei capolavori usciti dalla sua officina nella quale si formarono almeno due generazioni di artefici del legno.

È infatti questa la prima mostra monografica dedicata a un artista che attendeva ormai da decenni una rassegna che ne celebrasse lo straordinario talento.

Titolare dalla fine del Seicento di una delle botteghe più importanti di Genova, per più di cinquant'anni realizzò, insieme ai suoi allievi, schiere di Madonne, crocifissi, santi, macchine da processione (casse) per i culti delle confraternite (casacce), degli ordini religiosi e delle chiese parrocchiali, con esiti tecnici e formali mai visti prima.

Figure mosse da grazia, libere nello spazio, avvolte in panneggi leggeri e raffinatissimi, dorati e coloratissimi grazie all'intervento di maestranze specializzate.

Dal cuore della città, quella produzione si irradiò in ogni angolo dell'antico territorio della Repubblica di Genova, da Ponente a Levante, dalla costa alle valli, dall'Oltregiogo alla Corsica, raggiungendo, via mare, anche la penisola iberica.

Potendo contare sugli studi che negli ultimi vent'anni gli ha dedicato Daniele Sanguineti, la mostra di Maragliano al Teatro del Falcone intende oggi celebrare l'artista non solo e non tanto all'interno dei fenomeni sociali e religiosi nei quali è stato sempre ricordato in passato, ma come uno dei protagonisti del tardo barocco locale, ponendo l'accento sulle sue eccezionali doti artistiche che gli permettevano di rendere vero il sacro, sorpassando la nobiltà del marmo con la forza del virtuosismo tecnico e del colore, suscitando lo stupore e la meraviglia del riguardante di fronte all'apparire del respiro della vita o del dramma della morte.

Affrontando un eccezionale sforzo organizzativo, la mostra offre così, per la prima volta accostati tra loro, sia gli straordinari gruppi delle macchine processionali, mossi da vortuose energie – teatro e simulacro del Paradiso in terra –, sia le immagini mariane, i Cristi spiranti, i protettori celesti, le sculture per la committenza privata; cogliendo le opere nella loro complessa sovrapposizione di segni artistici, storici, religiosi, emotivi, umani; potendo contare infine sulle straordinarie potenzialità rappresentative, talvolta iperboliche e strabilianti, talvolta intime e commoventi, che un grande artista seppe cavare dal legno.

1

La scultura in legno prima di Maragliano

Durante il primo Seicento, nel solco della tradizione all'intaglio sviluppata da secoli a Genova e organizzata nella corporazione dei bancalari (falegnami), ebbe un ruolo di spicco la bottega di Domenico e Giovanni Battista Bissoni. Ai due scultori, ticinesi di origini, spetta il primo tentativo di emancipazione dai vincoli del codice manierista, introducendo un maggior naturalismo nel processo creativo. In particolare Giovanni Battista assolse incarichi importanti, come la realizzazione del simulacro mariano per la cerimonia dell'incoronazione di Maria a Regina della città (1637), di cui la Madonna di Civezza, esposta in questa sezione d'apertura, è una esplicita derivazione.

A metà del secolo, sarà Marco Antonio Poggio, allievo dei Bissoni, a imprimere una svolta dirompente nella straordinaria cassa processionale con la Decollazione di san Giovanni Battista dal coinvolgente impaginato piramidale. In quest'opera, commissionata dall'oratorio di Sestri Ponente, si leggono numerosi elementi di comprensione di un linguaggio totalmente barocco, impiegato per allestire un teatro itinerante composto da figure che dichiarano la conoscenza diretta delle più innovative composizioni di Algardi e di Bernini.

La linea bissonesca si estese nella seconda metà del secolo alla bottega dei Torre, specializzata nell'intaglio ornamentale e nella statuaria lignea. La Madonna della Cintura per gli agostiniani di Savona, ordinata nel 1680 a Giovanni Andrea Torre, sembra allinearsi alle coeve proposte pittoriche di Domenico Piola, il grande innovatore della cultura figurativa genovese.

E presso Giovanni Andrea Torre, intorno alla fine degli anni ottanta del Seicento, si recherà a "lavorar in giornata" (Ratti, 1769) il giovane Maragliano.

2

I luoghi della formazione

I documenti fissano la nascita di Maragliano al 18 settembre 1664 nell'area parrocchiale di Santo Stefano a Genova, all'interno di una famiglia in cui – nonostante il mestiere di fornaio del padre Luigi – lo zio materno Giacomo è già ricordato come “faber lignarius”.

Tra i maestri di Maragliano, Carlo Giuseppe Ratti, nella biografia dedicata allo scultore nelle Vite degli artisti genovesi (1769), menzionò soltanto Giuseppe Maria Arata, mentre Giovanni Andrea Torre fu ricordato come titolare della bottega dove Anton Maria continuò la sua formazione. Ma studi più recenti hanno accertato che l'artista, dal 1680 e per i sei anni successivi, fu educato all'intaglio sotto la guida di Giovanni Battista Agnesi, cognato di Filippo Parodi.

Maragliano non si iscrisse mai all'Arte dei bancalari, anzi si difese dai consoli della corporazione che nel 1687 gli intimarono di immatricolarsi. Egli inviò l'anno seguente una supplica al Senato per chiedere una deroga all'obbligo giacché, “fra le arti liberali”, la più nobile era la scultura in legno. Non dovettero dargli torto se nel 1692 poté accogliere il suo primo allievo noto, Francesco Maria Campora.

Anton Maria continuò a sviluppare autonomamente il proprio linguaggio, in un'attività che venne condotta, nel corso del tempo, in tre diverse botteghe: la prima in piazza dei Funghi (accanto a Palazzo Ducale), la seconda poco distante, presso la chiesa di Sant'Ambrogio (1700-1701), e l'ultima in strada Giulia (attuale porzione ponentina di via XX Settembre), vera e propria fucina di artefici del legno, speculari a quella degli scultori in marmo Bernardo e Francesco Maria Schiaffino. L'incisione di Antonio Giolfi e l'acquerello di Pasquale Domenico Cambiaso la mostrano, in tutta la sua semplicità, accanto alla chiesa di Nostra Signora del Rimedio.

3

Modelli di riferimento

La prima attività di Maragliano tenne conto degli esiti raggiunti dalla precedente cultura seicentesca di Giovanni Battista Bissoni e di Marco Antonio Poggio. Nel corso degli anni Novanta del Seicento le sue proposte artistiche, di forte impatto scenografico, lo portarono velocemente al monopolio della produzione di figura. A contribuire drasticamente al rinnovo delle forme fu la vicinanza agli scultori del marmo, come Pierre Puget e Filippo Parodi, e alla comprensione della cultura figurativa di Domenico Piola, dai cui spunti disegnativi trasse numerose realizzazioni tridimensionali.

I primi gruppi scultorei documentati attraverso le carte di commissione sono, ad oggi, il San Michele Arcangelo e il San Sebastiano, scolpiti rispettivamente nel 1694 e nel 1700 per le confraternite di Celle Ligure e di Rapallo. Le opere, di dirimpente modernità, sono il lavoro di uno scultore che nell'ultimo decennio del Seicento aveva raggiunto e superato i trent'anni.

Per spiegare il volo soave che il San Michele Arcangelo compie, avvitato sopra lo sconfitto Lucifero, bisogna ricorrere alla levità metamorfica professata da Gregorio De Ferrari e dagli artisti di Casa Piola. Gregorio aveva dipinto intorno al 1682 la pala di medesimo soggetto per la cappella Imperiale nella chiesa di Santa Maria delle Vigne (qui rievocata da una notevole derivazione autografa). La tela offrì ad Anton Maria lo spunto per la sua composizione, verificata attraverso disegni pioleschi, mentre per il ghigno diabolico, gli fu utile la probabile conoscenza di una cera con i Novissimi tra quelle plasmate all'inizio del Seicento da Giovan Battista Azzolino per Marco Antonio Doria (qui richiamata dall'esemplare già in collezione Farnese).

La circostanza di dover dar foggia a una macchina processionale raffigurante San Sebastiano fece rivolgere l'attenzione di Maragliano al colosso in marmo con quel soggetto che, da quasi quarant'anni, lo scultore berniniano Pierre Puget aveva collocato nella basilica di Santa Maria Assunta a Genova. Lo spunto evidente fornito da quel magnifico simulacro, successivamente studiato da schiere di pittori – come mostra il bel foglio avvicicabile ai modi di Giovanni Andrea Carlone esposto accanto al San Sebastiano di Rapallo –, venne utilizzato nell'impaginazione della figura e della sottostante armatura e adattato, attraverso la molteplicità dei punti di vista, a un effetto ancor più patetico.

4

Protettori celesti

Grazie al dirompente aggiornamento di pose e di metodi espressivi, Maragliano raggiunse esiti di inedito 'iperrealismo' nelle sue figure, garantendo una stringente identificazione emotiva tra spettatori e simulacro. Grazie agli effetti di mimesis, i protettori celesti si avvicinavano al pubblico delle confraternite, delle parrocchie e degli ordini religiosi che si rivolsero tenacemente allo scultore per ottenere una sua opera. In particolare i francescani del convento cittadino di Santa Maria della Pace, che sorgeva vicino a strada Giulia (dove lo scultore aveva bottega), gli commissionarono numerose sculture per la celebrazione dei principali culti dell'ordine.

D'altro canto, l'enorme pubblico delle casacce ambiva a pregare i santi in cui più si riconosceva o che erano più adatti ad assicurarsi l'indispensabile profilassi da pestilenze e dai possibili rischi di professione: a questo proposito si moltiplicò la produzione di effigi di san Rocco e di san Sebastiano, protettori dalla peste e dalle epidemie, nonché di sant'Erasmo, patrono dei naviganti e venerato nelle zone costiere.

5

Il rinnovo del Crocifisso

I "suoi primi lavori furono certe Immagini di Crocifissi, nella struttura delle quali avea già acquistata molta perizia, per le accurate osservazioni e frequenti copie fatte del rarissimo

Crocifisso, Opera del Bissoni, che sta esposta nella Chiesa del Santo Spirito presso i PP. Somaschi". Così il biografo Carlo Giuseppe Ratti ricordava l'importanza riservata da Maragliano al modello prediletto, il Cristo che Giovanni Battista Bissoni aveva scolpito, intorno al 1643, per la cappella Spinola nell'antica chiesa di Santo Spirito a Genova. Il Crocifisso di Spotorno, databile al 1689 e qui esposto a destra del prototipo bissonesco, rivela infatti, oltre alle forme possenti, la ripresa in ogni dettaglio del modello, seppure in controparte e riproposto attraverso aggiornati codici linguistici.

I Cristi maraglianeschi più noti, riservati alle processioni o agli altari maggiori delle chiese, datano a partire dagli anni finali del primo decennio del Settecento, quando lo scultore giunse a ottenere – rispetto alla tipologia esemplata sui modelli pittorici di Van Dyck ancora evidente nei Cristi primo seicenteschi di Domenico Bissoni – figure snelle e armoniose, disposte sulla croce in ondulate posture con i fianchi circondati da eleganti perizomi che disegnano nell'aria ritmici svolazzi diretti dal lato opposto rispetto alla curvatura del corpo, sempre più accentuata. Questa tipologia, con inflessioni ora più delicate ora più patetiche, godette di straordinaria diffusione grazie al costante impegno del maestro, ancora attivo nel 1738 quando fornì alla parrocchiale di San Michele di Pagana il suo ultimo, magnifico Cristo spirante. Ma anche grazie alle interpretazioni, più contenute e composte, degli allievi, qui esemplificati dal Cristo della confraternita di Bogliasco, realizzato nel 1714 dal figlio Giovanni Battista, e dal notevole esemplare della comunità di Castelnuovo Scrivia, spedito da Genova nel 1732.

6

La progettazione

Dalla lettura dei contratti notarili emerge la pratica costante di approvare l'opera ordinata a Maragliano sulla base dell'esibizione alla committenza di un bozzetto tridimensionale.

Come era prassi tra gli artefici del marmo e del legno, il bozzetto consentiva allo scultore di elaborare nelle piccole dimensioni il prototipo di riferimento, ossia di dar velocemente forma all'idea attraverso uno o più modelletti in terracotta o in cera con l'inserimento di parti lignee di supporto e anime di metallo.

Il bozzetto svolgeva dunque una duplice funzione: da un lato consentiva a Maragliano di sviluppare, anche attraverso l'elaborazione di più tipi, la fase ideativa, nella verifica degli effetti tridimensionali e delle problematiche compositive, tecniche e statiche, dall'altro forniva alla committenza, nella sua versione finale, l'esemplare utile per approvare la composizione.

Purtroppo il patrimonio di bottega, che per scopi didattici e di archiviazione doveva contemplare un ingente collezione di gessi e modelli, è andato completamente disperso. Conosciamo oggi solo alcuni bozzetti di Maragliano che, purtroppo, non è stato possibile esporre. In mostra si può ammirare, tuttavia, un modello in cera d'altissima qualità di Agostino Storace, nipote ed erede del maestro, realizzato per la progettazione di una macchina da processione raffigurante Sant'Ambrogio in adorazione della Santissima Trinità.

Nei contratti notarili sono citati spesso anche disegni forniti allo scultore dalla committenza. Maragliano, che pur non disponendo di spiccate doti grafiche sapeva progettare partiture ornamentali, otteneva in questi casi suggerimenti compositivi dagli amici pittori. L'intervento dei

pittori pioleschi nella genesi esecutiva di un arredo o di gruppo scultoreo aggiungeva il valore di un autorevole contributo all'invenzione.

In altri casi il ruolo del pittore poteva essere più vincolante: Paolo Gerolamo Piola, ad esempio, è citato nel contratto per la cassa chiavarese dell'oratorio di San Francesco raffigurante Le Stimate del santo, del 1715, con la raccomandazione che Maragliano operasse in "soddisfazione" del pittore per ciò che atteneva alla "cassa, statue e figure".

7

Il gran teatro delle casacce

La formazione delle casacce costituì, a partire dal Quattrocento, un fenomeno tipicamente ligure: nacquero come aggregazioni di più confraternite (compagnie) in uno stesso oratorio, al momento del distacco di molti sodalizi dalle cappelle delle chiese presso le quali si erano originariamente stabiliti.

La maggiore fioritura delle confraternite, derivanti dalle *societas* medievali, cadde tra la fine del Seicento e la seconda metà del secolo successivo. Fu allora che raggiunsero la massima rilevanza sociale e culturale sia per l'incremento delle fondazioni (soprattutto confraternite di mestiere) sia per il numero degli iscritti.

La costruzione e la decorazione delle loro sedi (oratori) consentiva di gestire autonomamente rituali devozionali e attività associative senza l'ingerenza del clero.

Le casacce manifestavano pubblicamente la loro importanza nel rituale processionale. La processione era infatti uno dei momenti centrali e di più intenso coinvolgimento emotivo della vita confraternale. Rappresentava la più esplicita espressione delle esigenze devozionali, nella necessità di ribadire la propria esistenza come gruppo nel contesto di un territorio e di un sistema di rapporti, affermando il proprio prestigio anche con la magnificenza dell'apparato.

Le vesti processionali, i Crocifissi, i gonfaloni, le statue dei santi patroni, si arricchirono con il tempo grazie a tecniche raffinate e a materiali sempre più preziosi.

Maragliano divenne il regista di questo grande teatro, fornendo ai maggiori sodalizi di Genova, del Genovesato e delle Riviere, nuove e coinvolgenti macchine da processione (casce).

Le tre casce qui esposte, assegnabili alla prima maturità (Sant'Antonio Abate contempla la morte di san Paolo Eremita, 1709-1710), alla piena maturità (Annunciazione, 1722) e alla senilità (Martirio di santa Caterina, 1735-1736), esemplificano l'eccellenza dei risultati e la capacità di progettare questi straordinari palchi mobili secondo assetti circolari e piramidali, potendo contare su notevoli competenze ingegneristiche, oltre che artistiche.

Il biografo Carlo Giuseppe Ratti (1769) rimarcò quanto l'unione di "eleganza" e "naturalzza" con l'intervento di componenti emozionanti e narrative in un solo "gruppo di scultura", parevano superare "l'umana virtù", tanto che gli angeli della cassa per l'oratorio di Sant'Antonio Abate "han tutta l'aria di Paradiso".

8

Maragliano privato

“La primaria Nobiltà desiderava sue Sculture, e i Signori Mari di Campetto ne hanno parecchie nella lor galleria”. Oltre alle confraternite e alle realtà parrocchiali, l’opera di Maragliano fu richiesta anche per l’arredo delle dimore dell’aristocrazia, come dimostrano le notizie relative a magnifici pezzi d’arredo – tavoli da parete, specchiere, credenze da parata e letti – elaborati sul gusto di Giovanni Andrea Torre. Le cosiddette Allegorie De Mari, viste da Ratti nella galleria del palazzo genovese della nobile famiglia, esemplificano invece il contributo dell’artista all’arredo antropomorfo d’alta qualità: lo dimostra qui in mostra la straordinaria figura de Il Tempo, parte di quel ciclo, pausata e ponderata come un marmo di Carrara e orgogliosamente firmata alla base “Ant.o M.a Maragliano”.

L’ampio riscontro goduto dalle opere scolpite da Maragliano favorì una produzione “minore” adatta a diffondere lo stile del maestro anche in una dimensione di devozione domestica: Madonne Immacolate, del Rosario, del Carmine, piccoli Crocifissi, statuette di santi, quadri ad altorilievo potevano indifferentemente trovarsi nelle cappelle o nei “pregadio” delle dimore del patriziato locale.

In questi palazzi, nell’occasione del Natale, venivano allestiti magnifici presepi con sculture a manichino ligneo, atteggiabili grazie agli snodi in prossimità delle articolazioni.

Una tradizione, alimentata da un’immensa fortuna critica, attribuiva a Maragliano la paternità esecutiva di questa produzione presepiale. Non escludendo che lo scultore avesse dato un contributo a tale diffusione, seppure manchi ad oggi un credibile e circostanziato riscontro documentario, è più ragionevole pensare, insieme a Federigo Alizeri, che una serie di scultori usciti dalle sue stanze, “scemando gli inviti a lavori di macchine”, per una saturazione del mercato “s’acconciarono al piccolo in immagini di presepii e d’altra devozione domestica”. Il riferimento documentario a Pasquale Navone, probabile allievo di Agostino Storace (nipote di Maragliano), per la fornitura di un ingente nucleo presepiale indirizzato alla corte madrilena nel 1786, ha permesso di attribuire allo stesso Navone e alla sua bottega la maggior parte dei gruppi presepiali conservati oggi a Genova.

9

La Passione secondo Maragliano

I temi penitenziali furono affrontati spesso dagli scultori in legno attivi a Genova nel corso del Seicento. Domenico e Giovanni Battista Bissoni, Marco Antonio Poggio e Giovanni Andrea Torre erano a conoscenza dei meccanismi dei Sacri Monti piemontesi e lombardi, che adattarono alle esigenze delle casacce e degli ordini religiosi locali.

Maragliano proseguì questa tradizione, rendendo tanto spettacolari quanto coinvolgenti le composizioni delle casse processionali e dei gruppi da altare, allestendo delle vere e proprie rappresentazioni teatrali sacre.

Le quattro opere presenti in questa stanza, oltre a narrare la sequenza degli episodi salienti della Passione, possiedono questa doppia natura dello spettacolo e del coinvolgimento emotivo. L'Incoronazione di spine (1690-1695 circa) e l'Orazione nell'orto (1727-1728), con una narrazione godibile nella circolarità dei punti di vista, furono richieste dalle maggiori confraternite savonesi per la grandiosa Processione dei Misteri. Le altre due, la Pietà (1710-1715 circa) e la monumentale Deposizione dalla croce (1720-1725 circa), caratterizzate da un'accentuata retorica gestuale, prevedevano lo svelamento temporaneo nel corso della Settimana Santa tramite la rimozione delle pale d'altare che le celavano all'interno delle chiese genovesi degli Oratoriani (San Filippo Neri) e dei Francescani (Santa Maria della Pace).

10

Madonne animate

La diffusione delle compagnie del Carmine e del Rosario, soprattutto in epoca post tridentina, ebbe la conseguenza di accrescere, dal Sei a tutto il Settecento, la richiesta di simulacri mariani. Molto più adatti, rispetto alla pala d'altare, ad assolvere le esigenze stanziali del culto, garantivano nel contempo l'importante aspetto della ritualità processionale.

La staticità delle Madonne scolpite a Genova nel corso del primo Seicento venne progressivamente superata sull'esempio del dinamismo barocco introdotto in città da Pierre Puget. Pur attraverso un numero esiguo di lavori, lo scultore francese rese disponibile agli artisti locali, con esiti in atto ancora nel primo Settecento, un inedito repertorio di scenografie, idee compositive ed effetti luministici. L'importanza riservata al movimento della figura nello spazio è mostrata, ad esempio, nella marmorea Immacolata per l'altare maggiore della chiesa dell'Albergo dei Poveri (1666).

Dagli anni settanta del Seicento, grazie al ruolo fondamentale di Filippo Parodi, gli scultori genovesi poterono contare sulla divulgazione del celebre modello elaborato da Alessandro Algardi e diffuso per mezzo di ricercatissimi multipli in bronzo.

Maragliano elaborò questi stessi modelli riproducendo nel legno le raffinatissime sensibilità tecniche acquisite per animare le sue stupende immagini mariane, come quelle di Celle Ligure, di Imperia Porto Maurizio – un manichino da vestire e da posare – o di Castellazzo Bormida, che simula, nella laccatura bianca, il marmo.

Accanto a lui Nicolò Tassara, scultore cresciuto nella bottega di Giovanni Andrea Torre, mostra con la statua di Bordighera (1702) risultati formali autonomi, seppure identica appaia la ricerca di uno scenografico dinamismo.

Dinamismo che si accentua nel rito processionale, anche quando Maria è disposta su magnifici seggi decorati a motivi rocaille, come fosse appena assisa in trono, in attesa di un riparo per affrontare l'uscita in esterno. Riparo prontamente assicurato dagli angeli che scortano in volo un elegante baldacchino, come nel caso del notevole gruppo di Fubine, scolpito nel 1717.

11

L'eredità

Maragliano morì il 7 marzo del 1739 nella sua abitazione in piazza Ponticello a Genova. Lasciò una bottega in piena attività, ereditata dai due nipoti, Agostino Storace e Giovanni Maragliano. Il primo, figlio di una figlia dell'artista, era l'erede più diretto. Il secondo era nato da Giacomo Filippo, suo fratello e collaboratore.

E infatti, da quando il figlio di Anton Maria, Giovanni Battista, dopo l'iniziale collaborazione con il padre, decise di trasferirsi in Spagna sull'onda dello straordinario riscontro goduto dalla statuaria lignea genovese, lo scultore, già dalla fine degli anni venti del Settecento, aveva organizzato con cura la futura gestione della bottega, facendosi progressivamente affiancare dai due nipoti.

Il loro linguaggio, più pausato e volumetrico quello di Agostino, elegantissimo e stilizzato quello di Giovanni (come esemplifica in mostra il confronto tra la Madonna di Garbagna e quella di Neirone), emerge con evidenza nel corso degli anni trenta del Settecento.

Era allora autonoma la prima generazione degli allievi di Anton Maria, tra cui va ricordato Pietro Galleano, stimato da Ratti il migliore allievo di Maragliano. Ma anche la generazione successiva stava già contribuendo all'estesa divulgazione di un codice linguistico ormai parte di una tradizione irrinunciabile.

La statuaria di impronta maraglianesca si diffonderà così prepotentemente fino alla fine del Settecento, entro un vivace circuito di committenze del tutto impermeabili al nuovo gusto neoclassico.