

# PARAGONE

*Rivista mensile di arte figurativa e letteratura  
fondata da Roberto Longhi*

ARTE

Anno LXXII - Terza serie - Numero 159-160 (859-861)  
Settembre-Novembre 2021

## SOMMARIO

ORAZIO LOVINO: *In margine all'Andrea Sabatini di padre Resta e altre aggiunte* - FRANCESCA ROMANA GAJA: *Jan Miel per Alessandro VII Chigi: un ciclo di affreschi ritrovato e una aggiunta al Missale Romanum*

## ANTOLOGIA DI ARTISTI

*Una 'Crocifissione' di Andrea Schiavone nella Staatsgalerie di Stoccarda*  
(Andrea Polati) - *Quattro 'Studi di figura' per il periodo milanese*  
*di Andrea Pozzo* (Giuseppe Sava)

## RICERCHE D'ARCHIVIO

*Per il giovane Antiveduto Gramatica* (Francesco Spina) - *Giovanni*  
*Andrea Torre e il giovane Anton Maria Maragliano: novità*  
*e considerazioni* (Daniele Sanguineti)

Mandragora

GIOVANNI ANDREA TORRE E IL GIOVANE ANTON MARIA  
MARAGLIANO: NOVITÀ E CONSIDERAZIONI

Il profilo di Giovanni Andrea Torre è sempre sfuggito a ogni tentativo di minuziosa definizione per scarsità di documenti e di opere<sup>1</sup>. Eppure dal medaglione biografico tracciato da Carlo Giuseppe Ratti nelle *Vite* degli artisti genovesi emerge, nonostante l'ammissione dello storiografo di disporre di "poche notizie", la consapevolezza della centralità della sua bottega nella Genova di secondo Seicento sia per la fornitura di arredi sia per la produzione di statuaria<sup>2</sup>. Si ha la sensazione che Torre fosse stato il titolare di un esercizio fortemente competitivo nella lavorazione ad ampio spettro del legno e che dunque avesse di fatto proseguito l'asse ereditario tracciato dalla maggior bottega attiva nella prima parte del secolo, quella dei Bissoni<sup>3</sup>. Se Giovanni Andrea fu un giovanissimo discepolo del padre Pietro Andrea, quest'ultimo, secondo Raffaele Soprani, venne educato all'intaglio da Giovanni Battista Bissoni e avviò, verosimilmente nel corso degli anni quaranta, una produzione "così in grande, come in piccolo, e così in legno, come in avorio" rivolta al pubblico delle confraternite e alla committenza privata<sup>4</sup>. La morte precoce di Pietro Andrea, fissata al 1668<sup>5</sup>, lasciò margine di azione a Giovanni Andrea, che quindi riorganizzò la bottega conferendole, a detta di Ratti, uno status d'eccellenza soprattutto nella produzione di arredo ornamentale.

Tuttavia il recupero dell'estremo anagrafico relativo a Giovanni Andrea, qui presentato per la prima volta, oltre a precisare la notizia fornita da Ratti – che nell'edizione a stampa delle *Vite* ricordò un decesso "in età di soli quarantanove anni o circa sul cominciar del presente secolo" e che nel relativo manoscritto fissò "presso il millesecencinquanta" l'anno in cui nacque<sup>6</sup> – indica di fatto che Giovanni Andrea, tredicenne al momento della perdita del padre, fosse

*Scultura  
lignea  
genovese*

*Scultura  
lignea  
genovese*

troppo precoce per subentrare nella conduzione di quella bottega e del relativo esercizio professionale: seguendo infatti l'indicazione della sepoltura "data al di lui cadavere (...) nella Chiesa Parrocchiale di Santa Maria delle Vigne"<sup>7</sup>, è stato possibile rinvenire, nei registri dei defunti, la specifica segnalazione del decesso, il 9 giugno 1701, "etatis annorum 46" e, di conseguenza, determinare al 1655 l'anno di nascita<sup>8</sup>.

Gli elementi disponibili potrebbero assecondare l'ipotesi di un soggiorno romano effettuato all'indomani del lutto al fine di completare adeguatamente il percorso formativo. Non altrimenti si spiegherebbe la successiva lavorazione di una "nuova foggia di tavolini e di specchi sì artificiosi" da mandare in visibilio la nobiltà locale, affascinata dalle "ingegnose rivolte di fogliami" e dagli "eleganti capricci di gruppi e fregi" che li caratterizzavano e "allettavano l'occhio" anche per l'inserimento di "putti, amorini, ninfe, sirene e cose simili di assai vistosa ed amena comparsa"<sup>9</sup>. Una produzione oggi non rintracciabile con assoluta sicurezza tra le svariate testimonianze di arredo tardo seicentesco genovese<sup>10</sup>, ma che la descrizione rattiana consente di immaginare esemplata sulle straordinarie invenzioni barocche di stampo berniniano attuate da Johann Paul Schor o prodotte da Antonio Chiccarì sui disegni forniti da Bernini<sup>11</sup>. Gli elementi di novità contenuti nella foggia e nel repertorio ornamentale degli arredi lanciati da Giovanni Andrea Torre sulla piazza genovese ed evidenziati dal biografo non potevano che derivare da quell'ambiente. Proprio nel corso degli anni sessanta il soggiorno a Roma si impose come esperienza fondamentale per la generazione degli scultori e intagliatori sopravvissuti alla peste del 1656-1657, come dimostra in prima battuta la lunga permanenza intrapresa da Filippo Parodi, a seguito di un esordio trascorso "intrecciando arabeschi e fogliami"<sup>12</sup>, e come esemplifica la seconda presenza romana dello stesso nel corso del 1672, in compagnia di Giovanni Battista Agnesi, intagliatore e scultore<sup>13</sup>. Alla fine di quel decennio (1678) proprio Agnesi spartirà con Torre l'impegno di decorare una poppa di galea<sup>14</sup>, incarico già occorso a Parodi dieci anni prima in occasione della fornitura alla nave 'Paradiso', di pertinenza Spinola, di una magnifica poppa su progetto del pittore Domenico Piola<sup>15</sup>.

L'ipotesi quindi di una rete di aggiornamento, diretto o indiretto, tra botteghe all'insegna di una comune volontà di veicolare le tipologie dell'intaglio romano è del tutto ammissibile. Ratti esempli-

ficò la produzione intrapresa da Torre in parallelo, evidentemente, alle scelte di Parodi (che però ben presto vennero mutate in una gestione maggiormente riservata alla scultura in marmo), attraverso un intervento pubblico, purtroppo perduto, ossia le “due laterali tribune” del coro della chiesa genovese dei padri minimi, ornate di “figure, di trofei e d’altre galanterie con ottima intelligenza condotte”<sup>16</sup>. Un lavoro da collocare successivamente al 1670, quando venne conclusa l’edificazione del coro e della zona presbiterale dell’edificio, sotto il patrocinio di Veronica Spinola, defunta nel 1688<sup>17</sup>. E allora anche le tribune intagliate da Torre dovrebbero ricadere sotto la stessa committenza. Di conseguenza è tentante pensare che la ricca cornice che racchiudeva il ritratto della nobildonna /*tavola 53*/, assegnato alla chiesa in sua memoria, possa rappresentare un esempio tangibile dell’opera di Torre, dal momento che in essa è possibile visualizzare le “ingegnose rivolte di fogliami” di cui parlava Ratti e misurare il grado di recepimento delle proposte giunte da Roma<sup>18</sup>: basti il confronto con le fogge tracciate da Schor o con quelle incise da Filippo Passarini /*tavola 54*/<sup>19</sup>. Inoltre Ratti, nella sola redazione manoscritta della biografia di Giovanni Andrea Torre, aggiunse, per dar conto di una tipologia ornamentale che poteva comprendere anche elementi figurati e dunque essere assimilata alle coeve creazioni di Filippo Parodi, la citazione di “uno specchio ornato di vari puttini [...] che meritano molta lode” visto “in casa del fu doge Francesco Maria Brignole-Sale”<sup>20</sup>. Dunque fonti e documenti offrono ulteriori conferme dell’elaborazione di oggetti sostanzianti, nella Genova di fine Seicento, da un comune repertorio, di retaggio romano, condiviso da più botteghe. La cornice che è parte dell’arredo originario di palazzo Spinola di Pellicceria /*tavola 55*/, ad esempio, rende l’idea di cosa si intendesse per un ornamento che circondava una cornice di specchio<sup>21</sup>. E proprio in quella dimora Nicolò Agostino Pallavicino, figlio di Ansaldo, pagò, il 5 marzo 1698, Giovanni Andrea Torre “per lavori” condotti “per l’armeria della casa di Genova”, mentre il 3 gennaio 1701 il più giovane Anton Maria Maragliano, che da qualche anno si stava imponendo come il più abile statuario in legno della città, era attivo nell’alcova, fornendo, in particolare, un letto intagliato con putti cantonali e una “cornice d’intaglio fatta allo specchio”<sup>22</sup>. Si tratta dell’estremo cronologico più avanzato di una proficua collaborazione attuata da Torre con l’esponente di spicco della nuova generazione di intagliatori. Fu certamente Giovanni Battista Agnesi a

*Scultura  
lignea  
genovese*

*Scultura  
lignea  
genovese*

segnalare all'amico Torre il promettente Anton Maria, dal momento che quest'ultimo, nipote acquisito, era stato accolto nel 1680, all'età di sedici anni, nella sua bottega<sup>23</sup>. Non pare inutile, a questo punto, porre in risalto il peso degli intrecci famigliari, visto che Agnesi, figlio del falegname Bernardo, aveva sposato nel 1667 Maria Pelina, zia materna di Anton Maria, mentre Maria Francesca Agnesi, sorella di Giovanni Battista, divenne moglie in seconde nozze di Filippo Parodi<sup>24</sup>. Ad ogni modo Agnesi, forte dell'esperienza romana, trasmise al nipote una formazione mista di scultore e di esecutore di ornamenti per l'arredo. Questa doppia competenza è del resto dimostrata dai primi dati disponibili in relazione all'avvio dell'attività di Anton Maria: un tavolo da muro con specchiera nel 1693, una macchina processionale con 'San Michele Arcangelo' per Celle Ligure nel 1694, i citati intagli per l'alcova del palazzo di Nicolò Agostino Pallavicino tra il 1698 e il 1701, il 'San Sebastiano' per Rapallo nel 1700 e, sempre nel 1701, l'esecuzione di basamenti, decorati con figure e "sfogliature", di sostegno a due credenze da parata, e ancora, nel 1703, i decori per la galea di Domenico Maria Sauli<sup>25</sup>.

Il rapporto con Agnesi cessò, da contratto, nel 1686 e, da quel momento, prese avvio, secondo le informazioni che Ratti fornì nella biografia dedicata a Maragliano, una dipendenza professionale della durata di "alcuni anni" con Giovanni Andrea Torre<sup>26</sup>. In effetti la competenza mista di Torre dovette inevitabilmente suggerire al giovane una conferma di quanto appreso con Agnesi, ossia l'acquisizione di una duplice capacità di produrre arredo ligneo e statuaria secondo un retaggio consentito di fatto dagli statuti corporativi dei bancalari (falegnami)<sup>27</sup>. Ma è ben noto il rifiuto di Anton Maria di iscriversi all'antica corporazione esternato attraverso una supplica rivolta al Senato (16 gennaio 1688) in seguito alla notifica di comparizione nella sede dell'Arte, l'oratorio di San Giuseppe, per regolarizzare la propria posizione (28 agosto 1687)<sup>28</sup>. Maragliano non accolse di buon grado di venire "molestat[o]", "solamente hora", dai consoli della corporazione, pur scolpendo "già tanto tempo di figure": la posizione di superiorità, per la consapevolezza di praticare "tra le arti liberali la più nobile, anche in paragone della pittura, benché ambe manuali e fattibili", e il distacco sottolineato nei confronti di un metodo di lavorazione artigianale del legno, proprio dei bancalari, da un lato mostrava quanto egli agognasse quella ricerca d'autonomia che accomunava, da tempo, la presa di coscienza dell'artista, dall'altro

celava un indubbio desiderio di libertà produttiva, pur garantendo di non voler “lavorare per quadratura, né far opera alcuna spettante alla detta arte de Bancalari”<sup>29</sup>. Di fronte ai lavori appena elencati le rimostranze dell’Arte poterono trovare effettiva giustificazione, tanto più che Maragliano, cessato probabilmente nel 1686 il ruolo di apprendista<sup>30</sup>, avviò un rapporto professionale, appunto, con Torre, che, come vedremo, gli assicurò per estensione una “licenza”.

Una *Promissio*, finora inedita e redatta nel 1689<sup>31</sup>, giunge a conferire ulteriore credito alle informazioni fornite dal biografo e a gettare nuova luce sulla natura della collaborazione intercorsa tra Torre e Maragliano. Ratti infatti ricordava che quest’ultimo fosse solito riconoscere “che al Torre molto doveva”<sup>32</sup> e che “buoni lumi ne ricevette finché vi stiede”<sup>33</sup>, qualificando il legame come una collaborazione professionale: “Lavorò anche col Torre il celebre Maraggiano, il quale, quantunque fosse debitore di sua perizia più al proprio talento che a’ Precettori, pure ingenuamente confessava che al Torre molto doveva”<sup>34</sup>. Il 19 luglio 1689 Maragliano, dichiarandosi “maggior d’anni venticinque” (sebbene quel traguardo sarebbe stato raggiunto il 25 settembre!)<sup>35</sup>, promise a Torre di realizzare, entro ottobre, una serie di lavori rispondenti alla fornitura di una progettazione grafica, ossia due Madonne Immacolate, alte circa settantacinque centimetri, “con sotto il mondo, suo drago e nuvole con due testine di puttini”, un ‘Crocifisso’ alto poco più di un metro, “Dodici puttini solo bozzati netti” e poi alcuni elementi ad intaglio per l’arredo, in particolare “Quattro piedi bozzati netti”, “Un centauro con suo ferruzo e due sattiretti sbozzati”, “Quattro delfini finiti di tutto ponto con lumi”, oltre alla sbazzatura di una “cornice da specchio con suo piede conforme il disegno”. Il compenso per la fornitura del consistente nucleo ammontava a settecentoquaranta lire, di cui duecentoventotto furono corrisposte da Torre in contanti seduta stante alla presenza, in qualità di testimoni, di Giovanni Francesco Peloso e di Francesco Maria Acquafredda, quest’ultimo noto doratore e coloritore di statue<sup>36</sup>.

Il documento comprova dunque la natura della collaborazione finalizzata all’ausilio apportato da Anton Maria a Torre per evadere una serie ampia di commissioni, per sveltire il processo di future richieste o per consentire un approvvigionamento di semilavorati: parti strutturali per mobili (“piedi bozzati”), figure trattate in serie da inserire, probabilmente, in allestimenti per l’arredo (“Dodici puttini solo bozzati”) con il vantaggio derivante dallo stato di incompletezza ovve-

*Scultura  
lignea  
genovese*

*Scultura  
lignea  
genovese*

ro l'adattabilità da stabilire all'occorrenza. L'atto, citando una "licenza" concessa a Maragliano nell'affidamento dell'incarico (e nel caso di inadempienza l'obbligo di "comprare la licenza", evidentemente presso la corporazione), restituisce un episodio di quel "lavorar in giornata"<sup>37</sup> ricordato da Ratti e suggerisce altresì la bontà dei rilievi avanzati a Maragliano dalla corporazione dei bancalari, viste le caratteristiche degli oggetti: sculture di piccole e medie dimensioni, come un Crocifisso da destinazione privata e due Immacolate da cappella domestica o da pregadio – cedute da Anton Maria a Torre e da questi proposte come lavoro autografo – accanto a veri e propri arredi – una specchiera con sottostante "piede" – e a quella produzione di statuaria zoomorfa per il decoro degli interni rinnovata fin dagli anni sessanta del secolo da Filippo Parodi (e probabilmente da Torre), ossia quattro "delfini [...] con lumi" da collocare ai canti delle sale con funzione di reggitorcia. La "licenza" assicurata da Torre permetteva, con l'implicito e probabile versamento da parte di quest'ultimo di una tassa alla corporazione, di regolarizzare Maragliano in merito alla lavorazione e alla fornitura di quel lotto di opere<sup>38</sup>.

L'atto consente altre riflessioni. In primo luogo dovrebbe testimoniare l'occupazione da parte di Anton Maria di una bottega autonoma, da cui iniziò ad avviare la professione e stipulare contratti: probabilmente già si trattava di quella in piazza dei Funghi, in zona Scurreria, dove nel 1692 accolse come apprendista il tredicenne Francesco Maria Campora<sup>39</sup>. Se si fosse trovato nella qualità di dipendente di Torre, entro la bottega di questi (ove per altro, dal 1680 al 1686, era stato attivo come discepolo Francesco Cademartori)<sup>40</sup>, non si sarebbe giustificata la necessità di stipulare atti notarili per il lavoro svolto. Verrebbe da pensare che la segnalazione rattiana in merito alla permanenza di Maragliano presso Torre – "con lui stette alcuni anni"<sup>41</sup> – fosse da riferire, specificamente, al periodo 1686-1689 e che proprio da quest'ultimo anno, con l'approssimarsi del raggiungimento della maggiore età, fosse avvenuta l'apertura di una propria bottega: Ratti affermò infatti che, raggiunto "un distinto credito di bravo Artefice" e "vedutosi assai numeroso il concorso degli Avventori", "si licenziò dal Torre"<sup>42</sup>.

Inoltre è possibile ritenere che in questi anni, seguendo la consuetudine già attuata da Filippo Parodi e certamente anche da Torre<sup>43</sup>, Anton Maria avesse iniziato ad avvalersi della collaborazione progettuale del pittore più rinomato del momento, Domenico Piola,

soprattutto per la decorazione da introdurre nell'arredo. Ratti riferì che Maragliano “bevve” da Piola “ottimi precetti di comporre le storie, d'aggruppar le figure, di formare putti”<sup>44</sup>, ossia mise in atto una capacità di impaginare i suoi gruppi e di esemplare le sue statue sulla base di forti suggestioni tratte dal vastissimo repertorio di immagini prodotte da Domenico e dai suoi figli<sup>45</sup>. Nell'atto del 1689 si sottolinea che gli intagli richiesti a Maragliano erano da condursi in conformità a un disegno atteso – “con provederlo del disegno” – secondo una modalità che certifica, quanto meno, che il progetto grafico non fosse di Maragliano stesso: pur non negando capacità grafiche agli intagliatori, la prassi di dispensare fogli progettuali per le arti caratterizzò l'attività di Piola fin dagli anni sessanta, attraverso contaminazioni che, per quanto attiene ai fogli destinati all'arredo, recepirono totalmente le novità apportate da Roma e dalla cerchia dei cortoneschi<sup>46</sup>. Il ‘Progetto per un tavolo da parete’ /*tavola 56*/<sup>47</sup>, da riferire credibilmente agli anni settanta, esemplifica perfettamente l'aspetto che un intagliatore genovese avrebbe conferito a una raffinata consolle, abitata da due putti che sostengono punti luce laterali, con due differenti partiture ornamentali lasciate alla scelta del committente.

Attraverso la lettura di questo nuovo documento si arricchisce dunque l'elenco dei lavori affrontati da Maragliano nell'ambito dell'intaglio per l'arredo<sup>48</sup> e aumentano le informazioni per ritenere più assidua l'applicazione verso questa tipologia produttiva soprattutto nella fase giovanile, prima che si accentuasse la specifica attività di scultore. Naturalmente l'introduzione di veri e propri pezzi di arredo entro le sue macchine processionali – come i seggioloni e i troni sui quali fece accomodare alcune Vergini (ad esempio quelli, magnifici, di Voltaggio e di Genova San Desiderio) /*tavola 57a, b*/<sup>49</sup> – fornisce tangibili conferme di una specifica competenza e non esclude, ovviamente, la possibilità di una realizzazione di arredi anche in età più avanzata. Inoltre l'applicazione di Maragliano a piccole sculture per l'arredo domestico, probabilmente destinate a una vendita ‘al minuto’ – Crocifissi e Madonne –, certifica l'avvio entro la bottega maraglianesca di questo tipo di produzione, spesso demandata agli aiuti di bottega<sup>50</sup>.

Ratti, nonostante le asserzioni relative alla propensione di Torre verso l'intaglio decorativo, asserì che Maragliano “ebbe agio di esercitarsi ne' lavori in grande”<sup>51</sup> proprio grazie a Torre, non sussistendo in “que' giorni Scultore in Genova che il pareggiasse in buon

*Scultura  
lignea  
genovese*



*Scultura  
lignea  
genovese*

gusto”<sup>52</sup>. Nel contempo però il biografo diede conto dell'esiguità nel centro portuale di suoi lavori “che contengan solo figure”, menzionando la macchina processionale con l'‘Annunciazione’ per la confraternita genovese di Santa Maria Angelorum: proprio la descrizione del perduto gruppo mariano, caratterizzato da una “schiera d'Angioletti molto elegantemente formati e con giudiziosa simmetria in varie movenze disposti”<sup>53</sup>, ha reso sostenibile l'ipotesi di un intervento progettuale di Piola, dal momento che il magnifico foglio raffigurante l'‘Annunciazione’, riferibile agli anni ottanta del Seicento, è chiaramente dotato di una valenza scultorea /*tavola* 58/<sup>54</sup>. Poiché il mercato della fornitura di gruppi e macchine processionali era ben lontano dall'essere saturo – come dimostra la straordinaria richiesta che Anton Maria era in procinto di ricevere appena la fama lo raggiunse pienamente all'avvio del nuovo secolo – è probabile che il ruolo di Torre statuario non avesse effettivamente prevalso in città. La committenza savonese dimostrò invece di apprezzare particolarmente le sue statue, dal momento che Torre indirizzò a Savona, in due momenti diversi, la ‘Madonna della cintura’ /*tavola* 59/, richiesta nel 1680 dall'omonima confraternita fondata nella chiesa agostiniana della Consolazione e caratterizzata da una solidità retró in parte mitigata da un pittoricismo di ascendenza piollesca<sup>55</sup>, e il magnifico ma distrutto ‘Ecce Homo’ dell'arciconfraternita della Santissima Trinità, fornito nel 1698, raffinatissimo nelle modulazioni, nei panneggi e nei dati fisiognomici incisivi ed espressivi, come alcune fotografie del 1939 ancora dimostrano /*tavola* 60/<sup>56</sup>.

Ma vi era quanto meno un'altra statua in Genova scolpita da Torre, “l'Immagine del Crocifisso [...] all'altar maggiore di questa Chiesa di S. Francesco di Castelletto”, nei confronti della quale Ratti, lamentando “la distanza” sfavorevole al pieno godimento, dava prova di aver attuato un'osservazione utile per percepire la “delicatezza dell'Opera che con molto gusto vi si assapora da chi da vicino può contemplarla”<sup>57</sup>. Da quando il doge Geronimo De Franchi, tra il 1581 e il 1586, promosse il rinnovamento totale della cappella maggiore, i successivi membri della famiglia si dedicarono al suo progressivo arricchimento, come testimoniano le operazioni relative alla disposizione dei monumenti sepolcrali alle pareti e all'esecuzione, nel 1625, di un tabernacolo ligneo da incardinare al centro dell'altare maggiore, di cui restano il disegno e il contratto stipulato tra Federico De Franchi, anch'esso doge, e l'intagliatore Tommaso Parodi<sup>58</sup>. Il

nipote Federico junior, nel 1694, concluse a proprie spese il rivestimento marmoreo dell'abside<sup>59</sup>: è probabilmente da inserire in questa stessa circostanza la commissione della scultura lignea a Torre. A seguito delle soppressioni subite dai padri minori, cui apparteneva il complesso conventuale e chiesastico – in parte venduto a lotti (1799-1802) e in parte distrutto (entro il 1825)<sup>60</sup> –, l'ingente patrimonio di dipinti e statue venne disperso o ridistribuito: già l'anonimo del 1818, dando conto dell'abbattimento di “un tempio che da tre secoli avea formato uno dei principali ornamenti della città”, ricordava, senza più averlo dinnanzi, “all'altare maggiore un bel Crocifisso in legno”<sup>61</sup>. Alla già formulata ipotesi di assegnare a Torre il ‘Crocifisso’ collocato sulla controfacciata della chiesa di San Rocco di Granarolo – vista l'affinità nel dettato anatomico e negli esiti del volto con il protagonista della citata macchina savonese dell'‘Ecce Homo’ – si può oggi aggiungere un'altra ipotesi, ossia che fosse proprio quella la statua proveniente dalla chiesa conventuale di San Francesco di Castelletto, giacché nello stesso edificio chiesastico che sorge sulla collina di Granarolo confluirono alcune pale provenienti da quel complesso francescano<sup>62</sup>. La notevole scultura /tavola 61/ rivela, rispetto al modello di riferimento – il celebre ‘Crocifisso’ eseguito intorno al 1643 da Giovanni Battista Bissoni per la cappella Spinola nella chiesa genovese di Santo Spirito<sup>63</sup> –, una più evidente accentuazione naturalistica: il busto presenta un'atletica muscolatura, il panneggio maggiormente enfatizzato dalla stratificazione di pieghe arrotondate, le chiome più lunghe e insistentemente solcate dalla sgorbia. Il volto del Salvatore /tavola 63/ – su cui Torre impresse non solo esiti di nobiltà, conferiti dal bel naso classico, ma anche tracce evidenti, negli occhi gonfi e nella bocca aperta a rivelare la dentatura, degli ultimi spasmi patiti – è davvero del tutto avvicicabile, per morfologia e tecnica di lavorazione dei piani e delle superfici che simulano barba e chiome, a quanto è possibile osservare dall'immagine che restituisce il Cristo parte del perduto gruppo savonese, concluso nel 1698 come documenta il saldo consegnato al figlio Pietro Andrea junior<sup>64</sup>. Il modellato vigoroso, le forme ampie e plastiche, la perizia nei dettagli, le pose naturalistiche e i panneggi avvolgenti, caratteristiche evidenti nelle due figure, si ritrovano, ma con accezioni stilistiche non riconducibili a una stessa identità di mano, anche nell'‘Ecce Homo’ di Genova Pontedecimo /tavola 62/<sup>65</sup>, ora al Museo Diocesano, molto affine, per tipologia e sensibilità di scrittura alla macchina savonese: un'opera che, consi-

*Scultura  
lignea  
genovese*

*Scultura  
lignea  
genovese*

derando inoltre il registro grottesco che sostanzia l'aguzzino, sembra sempre più doveroso inserire nell'ambito della bottega di Torre, nel corso degli anni novanta del Seicento, quando risultava particolarmente attivo anche il figlio Pietro Andrea<sup>66</sup>. In quel decennio ormai Maragliano, che immaginiamo troppo indaffarato per coadiuvare con assiduità Torre, cercò di dedicare maggior attenzione all'esecuzione di gruppi scultorei: il 'Crocifisso' di Spotorno /tavola 64/<sup>67</sup>, la cui datazione si può ora fissare intorno al 1689, costituisce la conferma di quanto già Ratti aveva affermato circa un ampio e autonomo utilizzo delle migliori suggestioni tratte dai predecessori (come se le sole lezioni fornite da Agnesi e da Torre non gli fossero bastate), in particolare da Giovanni Battista Bissoni – il Cristo riprende in controparte quello Spinola prima citato – e da Marco Antonio Poggio, il miglior allievo di Bissoni e il primo che importò a Genova, da Roma, le novità di resa tecnica e compositiva, come testimonia la celebre macchina con la 'Decollazione del Battista', databile tra il 1660 e il 1665, dell'oratorio Morte e Orazione di Genova Sestri Ponente<sup>68</sup>. E la persuasiva 'Incoronazione di spine' /tavola 65/, che Maragliano fornì alla confraternita di Savona dedicata ai Santi Agostino e Monica<sup>69</sup>, potrebbe aver condiviso con l'«Ecce Homo» di Torre una stessa cronologia, giustificata, oltre che da ragioni stilistiche – l'intaglio ancora aspro, la tipologia acerba del volto del Cristo, l'enfatica resa dei panneggi dalle pieghe ispessite e dagli ampi sottosquadri spezzati – anche da coeve esigenze di fornitura avanzate dalle due confraternite savonesi.

*Daniele Sanguineti*

#### NOTE

Un particolare ringraziamento a Mariangela Bruno, Elena Fumagalli, Sara Garaventa, Andrea Lercari e Roberto Santamaria.

<sup>1</sup> Per Giovanni Andrea Torre: D. Sanguineti, *Scultura genovese in legno policromo dal secondo Cinquecento al Settecento*, Torino, 2013, pp. 177-181, 454-455 (con bibliografia precedente); idem, *Torre, famiglia*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 96, 2019, ad vocem.

<sup>2</sup> C.G. Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi. Tomo secondo scritto da C.G.R. Pittore e Socio delle Accademie Ligustiche e Parmense in continuazione dell'opera di Raffaello Soprani*, Genova, 1769, pp. 134-135; Carlo Giuseppe Ratti, *Storia de' Pittori Scultori et Architetti Liguri e de' forestieri che in*

Genova operarono secondo il manoscritto del 1762, a cura di M. Migliorini, Genova, 1997, pp. 101-102 (cc. 82v.-83r.).

<sup>3</sup> Per Domenico e Giovanni Battista Bissoni: D. Sanguineti, *op. cit.*, 2013, pp. 135-140, 152-159, 390-393 (con bibliografia precedente); idem, *Domenico Bissoni e la Madonna del Rosario in San Domenico a Genova: una proposta di identificazione*, in 'Arte Cristiana', 913, 2019, pp. 274-281; idem, *Spunti di naturalismo per gli esordi di Domenico Bissoni a Genova*, in *Napoli, Genova, Milano. Scambi artistici e culturali tra città legate alla Spagna (1610-1640)*, atti del convegno di studi (Torino-Genova, 2018) a cura di L. Magnani, A. Morandotti, D. Sanguineti, G. Spione e L. Stagno, Milano, 2020, pp. 279-287; idem, *Conservando il color del proprio legno: qualche riflessione sui Crocifissi scuri di Giovanni Battista Bissoni*, in *Storie dell'arte. Studi in onore di Francesco Federico Mancini*, a cura di F. Marcelli, Perugia, 2020, I, pp. 647-662.

<sup>4</sup> Per la citazione: R. Soprani, C.G. Ratti, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Genovesi di R.S. Patrizio Genovese. In questa seconda Edizione rivedute, accresciute, ed arricchite di note da C.G.R. Pittore e Socio delle Accademie Ligustiche e Parmense*, Genova, 1768, pp. 360-361. Cfr. inoltre R. Soprani, *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti Genovesi, e de' Forastieri, che in Genova operarono*, Genova, 1674, pp. 243-244. Per Pietro Andrea Torre senior: D. Sanguineti, *op. cit.*, 2013, pp. 166-168, 455-456 (con bibliografia precedente). Probabilmente il nome completo dello scultore era Pietro Giovanni Andrea Torre come dimostrano le diverse modalità riportate nei documenti qui presentati (nell'atto di morte di Giovanni Andrea, del 1701, si ricorda che era figlio di Pietro Andrea, mentre nel documento contrattuale stipulato nel 1689 il patronimico utilizzato per Giovanni Andrea è figlio del defunto Pietro Giovanni). Cfr. Appendice documentaria, Documento 1 e Documento 2.

<sup>5</sup> R. Soprani, *op. cit.*, p. 244. Ratti aggiunse che lo scultore morì "in età non molto avanzata" (R. Soprani, C.G. Ratti, *op. cit.*, 1768, p. 361).

<sup>6</sup> Cfr. nota 2.

<sup>7</sup> C.G. Ratti, *op. cit.*, 1769, p. 135.

<sup>8</sup> Cfr. Appendice documentaria, Documento 1. Si è grati ad Andrea Lercari per l'ausilio fornito nella ricerca della registrazione archivistica.

<sup>9</sup> C.G. Ratti, *op. cit.*, 1769, p. 134.

<sup>10</sup> A. Morazzoni, *Il mobile genovese*, Milano, 1949; A. González-Palacios, *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il Regno delle due Sicilie*, Milano, 1986, pp. 367-371; F. Simonetti, *L'arredo delle dimore aristocratiche genovesi: testimonianze a Palazzo Spinola di Pellicceria*, in *Genova nell'età barocca*, catalogo della mostra a cura di E. Gavazza e G. Rotondi Terminiello (Genova), Bologna, 1992, pp. 385-393; E. Colle, *Mobili barocchi nelle civiche raccolte di Milano*, in 'Nuovi Studi', 1, 1996, pp. 175-179; A. González-Palacios, *Il mobile in Liguria*, con la collaborazione di E. Baccheschi, Genova, 1996; E. Colle, *Il mobile barocco in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1600 al 1738*, Milano, 2000.

<sup>11</sup> Basti citare le due consolle di Palazzo Chigi ad Ariccia disegnate da Gian Lorenzo Bernini per il cardinale Fabio Chigi e realizzate nel 1663 da Antonio Chiccarì: A. González-Palacios, in *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, catalogo della mostra a cura di M.G. Bernardini e M. Fagiolo dell'Arco (Roma), Milano, 1999, pp. 386-387, n. 124a-b (con bibliografia precedente). Per Antonio

*Scultura  
lignea  
genovese*

*Scultura lignea genovese*

Chiccari: S. Sperindei, *Nuovi documenti per Antonio Chiccarelli (Chiccheri, Chicari), intagliatore pisano*, in *Dalle Collezioni Romane. Dipinti e arredi in dimore nobiliari e raccolte private XVI-XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di F. Petrucci, Roma, 2008, pp. 127-128; eadem, *Il pisano Antonio Chiccarelli (1617-1675) ed altri artefici nella Roma barocca. Johann Paul Schor, Pietro Antonio Perone e Francesco Adriani*, in 'Valori tattili', 2011, pp. 88-96. Per Johann Paul Schor: *Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barok. Un regista del gran teatro del barocco*, atti del convegno (Roma, 2003) a cura di C. Strunck, München, 2008; *Il carro d'oro di Johann Paul Schor. L'effimero splendore dei carnevali barocchi*, catalogo della mostra a cura di M.M. Simari e A. Griffio (Firenze), Livorno, 2019. Per una sintesi della scultura in legno a Roma cfr. J. Curziotti, *Tracce per la scultura lignea a Roma in età barocca*, in *Scultura in legno policroma d'età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, atti del convegno (Genova, 2015) a cura di L. Magnani e D. Sanguineti, Genova, 2017, pp. 533-547 (con bibliografia precedente).

<sup>12</sup> Per la citazione: C.G. Ratti, *op. cit.*, 1769, p. 53. Per Filippo Parodi intagliatore e il problema dei diversi soggiorni a Roma: D. Sanguineti, *op. cit.*, 2013, pp. 168-177, 432-435 (con bibliografia precedente); M. Bruno, D. Sanguineti, *Parodi Filippo*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 81, 2014, pp. 413-419; M. Bruno, "Intrecciando arabeschi, e fogliami". *Filippo Parodi as intagliatore in wood: new attributions and considerations*, in *The Eternal Baroque. Studies in Honour of Jennifer Montagu*, a cura di C.H. Miner, Milano, 2015, pp. 345-357.

<sup>13</sup> Per Giovanni Battista Agnesi: D. Sanguineti, *op. cit.*, 2013, pp. 165, 173, 189, 190, 199, 386 (con bibliografia precedente).

<sup>14</sup> Cfr. note 1 e 13.

<sup>15</sup> D. Sanguineti, *Filippo Parodi e il decoro della nave "Paradiso": precisazioni cronologiche e spunti di riflessione*, in 'Paragone', 106 (753), 2012, pp. 67-87 (con bibliografia precedente).

<sup>16</sup> C.G. Ratti, *op. cit.*, 1769, p. 134. "E nella chiesa de' padri minimi di Gesù Maria fuori porta S. Tomaso sculpi li due coretti con due nudi per parte e troffei di guerra di leggiadrissima invenzione": *Carlo Giuseppe Ratti*, cit., p. 101 (c. 82v.).

<sup>17</sup> F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, Genova, 1847, II, parte II, p. 1182; G.V. Castelnovi, *La chiesa di S. Francesco da Paola e le sue opere d'arte*, in L. Pancrazi, G.V. Castelnovi, *La basilica di S. Francesco da Paola in Genova. Santuario dei marinai*, Genova, 1971, pp. 7-56 (in part. pp. 54-55, note 25, 26, 32). Per Veronica Spinola: R. Santamaria, "Palazzo, in parlar proprio, è l'abitazione di chi comanda": *l'edificio e i suoi proprietari (secoli XVI-XIX)*, in *Palazzo Doria Spinola. Architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese*, a cura di R. Santamaria, Genova, 2011, pp. 50-52.

<sup>18</sup> Considerazione già avanzata in D. Sanguineti, *op. cit.*, 2013, p. 178.

<sup>19</sup> Ad esempio il 'Progetto di cornice' di Johann Paul Schor (Lipsia, Museum der Bildenden Künste) o il 'Progetto per tavolo da muro e specchiera' presente nelle *Nuove invenzioni d'ornamenti* di Filippo Passarini (1698). Cfr. E. Colle, *op. cit.*, 2000, p. 110; idem, *Modelli d'ornato*, in *La cornice italiana dal Rinascimento al Neoclassico*, a cura di F. Sabatelli, Milano, 2009, pp. 66-88, in part. p. 69; D. Di Castro, B. Jatta, *Filippo Passarini. Mobiliere, decoratore, incisore con le Nuove Invenzioni della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano, 2009.

<sup>20</sup> *Carlo Giuseppe Ratti*, cit., p. 101 (c. 82v.). L'indicazione ad oggi non tro-

va riscontro in nessuno degli arredi presenti nella dimora della famiglia, l'attuale Palazzo Rosso, e, considerando la plausibile ricostruzione delle vicende che portarono all'assemblaggio della grande 'Specchiera' già assegnata a Filippo Parodi (sorta dal rimaneggiamento di un letto Brignole-Sale!), può essere tematicamente affiancata alle notizie dei pagamenti, a favore di Parodi nel 1680, per la fornitura, alla stessa residenza, di ornamenti "d'intaglio" per "sopra cornice allì due specchi grandi". Per le rocambolesche vicende relative alla grande 'Specchiera': P. Boccardo, *Gregorio De Ferrari, Giovanni Palmieri, Bartolomeo Steccone and the furnishing of the Palazzo Rosso, Genoa*, in 'The Burlington Magazine', CXXXVIII, 1996, pp. 364-375. Per il pagamento registrato a Parodi nel 1680: E. Gavazza, *Documenti per Filippo Parodi. L'altare del Carmine e la specchiera Brignole*, in 'Arte Lombarda', 58-59, 1981, pp. 29-37, in part. p. 34; L. Tagliaferro, *La magnificenza privata. Argenti, gioie, quadri e altri mobili della famiglia Brignole-Sale. Secoli XVI-XIX*, Genova, 1995, p. 117, nota 66.

*Scultura lignea genovese*

<sup>21</sup> Per l'arredo citato: F. Simonetti, *op. cit.*, 1992, p. 388 (figura); P. Boccardo, *op. cit.*, p. 366; A. González-Palacios, *op. cit.*, 1996, pp. 108, fig. 129, 115-116.

<sup>22</sup> Per la documentazione relativa ai due lavori in palazzo: D. Sanguineti, *Anton Maria Maragliano 1664-1739. 'Insignis sculptor Genue'*, Genova, 2012, p. 411, n. IV.3 (con bibliografia precedente).

<sup>23</sup> Per Anton Maria Maragliano e il documento relativo all'avvio dell'apprendistato con lo zio Agnesi: D. Sanguineti, *op. cit.*, 2012, pp. 46-50, 435, doc. 2; idem, *op. cit.*, 2013, pp. 472-473, doc. 55; idem, *I luoghi della formazione*, in *Maragliano 1664-1739. Lo spettacolo della scultura in legno a Genova*, catalogo della mostra a cura di D. Sanguineti, Genova, 2018, pp. 50-57; idem, *ivi*, p. 296, n. 69.

<sup>24</sup> G.V. Boido, *Liguri illustri. Maragliano Anton Maria*, in 'La Berio', 1, 1972, pp. 37-43; D. Sanguineti, *op. cit.*, 2012, pp. 46, 112; idem, *op. cit.*, 2013, p. 173.

<sup>25</sup> Per le opere citate: D. Sanguineti, *op. cit.*, 2012, pp. 226-227, 236-237, 410, 411, 412, nn. I.1, I.7, IV.1, IV.3, IV.4, IV.5; idem, in *Anton Maria Maragliano 1664-1739*, *cit.*, pp. 68-69, 82-83, nn. 7, 13. Per i relativi contratti notarili: idem, *Maragliano dal notaio. La genesi delle sculture attraverso i contratti*, in *Le tecniche di Maragliano*, atti del convegno (Genova, 2019) a cura di D. Sanguineti, Genova, 2019, pp. 47-75.

<sup>26</sup> C.G. Ratti, *op. cit.*, 1769, p. 166; *Carlo Giuseppe Ratti*, *cit.*, p. 185 (c. 151r.).

<sup>27</sup> Per le vicende della corporazione dei bancalari tra Sei e Settecento: D. Sanguineti, *Aspetti corporativi tra obblighi e rivendicazioni: gli scultori in legno e i bancalari nella Repubblica di Genova*, in 'Atti della Società Ligure di Storia Patria', LIII, 127, 2013, pp. 149-194.

<sup>28</sup> Per la documentazione sulla vicenda e le relative considerazioni: D. Sanguineti, *op. cit.*, 2012, pp. 51-53, 435, docc. 3, 4; idem, *op. cit.*, 2013, pp. 473-474, docc. 59, 60; idem, in *Anton Maria Maragliano 1664-1739*, *cit.*, p. 296, n. 70.

<sup>29</sup> Cfr. nota precedente.

<sup>30</sup> Il silenzio contrattuale nel corso del secondo quinquennio degli anni ottanta parrebbe coerente con la difficoltà legale di redigere atti notarili per chi fosse inferiore ai venticinque anni, raggiunti da Anton Maria nel 1689. In ogni caso si deve immaginare che Maragliano, che già abitava separato dal padre con la propria famiglia (visto che nel 1682 sposò Anna Maria Vaccaria e nel 1684 ebbe la prima figlia; D. Sanguineti, *op. cit.*, 2012, p. 426), vivesse grazie al proprio lavoro (e dunque è probabile che il padre intervenisse di volta in volta alle stipule notarili

*Scultura* concedendo il permesso).

*lignea*  
*genovese*

<sup>31</sup> Cfr. Appendice documentaria, Documento 2. Si è grati a Sara Garaventa per la segnalazione del documento.

<sup>32</sup> C.G. Ratti, *op. cit.*, 1769, p. 135.

<sup>33</sup> *Carlo Giuseppe Ratti*, cit., p. 102 (c. 83r.).

<sup>34</sup> C.G. Ratti, *op. cit.*, 1769, p. 135.

<sup>35</sup> Maragliano infatti nacque il 18 settembre 1664 (D. Sanguineti, *op. cit.*, 2012, pp. 46, 426).

<sup>36</sup> D. Sanguineti, *op. cit.*, 2013, p. 385 (con bibliografia precedente).

<sup>37</sup> *Carlo Giuseppe Ratti*, cit., p. 185 (c. 151r.).

<sup>38</sup> A comprova di quanto già ipotizzato, ovvero che, a seguito della supplica del 1688, Maragliano non fosse stato costretto ad ascriversi alla corporazione dei bancalari, con la promessa che non avrebbe realizzato arredi. Cfr. nota 28.

<sup>39</sup> D. Sanguineti, *op. cit.*, 2012, p. 435, doc. 5; idem, *op. cit.*, 2013, pp. 395, 474, doc. 61; idem, in *Anton Maria Maragliano 1664-1739*, cit., p. 297, n. 71.

<sup>40</sup> D. Sanguineti, *op. cit.*, 2013, pp. 394, 455, 473, doc. 57 (l'atto, redatto il 12 giugno 1683, ufficializzò un rapporto avviato dal 1680).

<sup>41</sup> C.G. Ratti, *op. cit.*, 1769, p. 166.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Il biografo Ratti riferì quanto Parodi fosse stato aiutato da Domenico Piola "con suoi disegni" che "con (...) esattezza trasportava in legno" (C.G. Ratti, *op. cit.*, 1769, p. 53). Per la questione, assai complessa, dei disegni progettuali, tracciati dai pittori, per la scultura cfr. D. Sanguineti, *op. cit.*, 2013, pp. 89-101.

<sup>44</sup> C.G. Ratti, *op. cit.*, 1769, p. 166.

<sup>45</sup> D. Sanguineti, *Disegni di Casa Piola e Gregorio De Ferrari per il taccuino di Anton Maria Maragliano: approfondimenti di un percorso rocaille*, in 'Studi di Storia dell'Arte', 8, 1997, pp. 205-228; A. Toncini Cabella, *Paolo Gerolamo Piola e la sua grande Casa genovese*, Genova, 2002, pp. 106-119; D. Sanguineti, *Domenico Piola e i pittori della sua casa*, Soncino, 2004, I, pp. 115-124; idem, *I percorsi di Domenico Piola*, in *Domenico Piola 1628-1703. Percorsi di pittura barocca*, catalogo della mostra a cura di D. Sanguineti, Genova, 2017, pp. 11-57, in part. pp. 28-34; A. Giannotti, *La progettazione grafica*, in *Maraglianeschi. La grande scuola di Anton Maria Maragliano*, a cura di D. Sanguineti, Genova, 2018, pp. 83-93; D. Sanguineti, *La progettazione*, in *Anton Maria Maragliano 1664-1739*, cit., pp. 138-145; idem, *op. cit.*, 2019, pp. 48-49.

<sup>46</sup> Cfr. D. Sanguineti, *Domenico Piola a Roma?*, in *Domenico Piola e la sua bottega. Approfondimenti sulle arti nel secondo Seicento genovese*, a cura di D. Sanguineti, Genova, 2019, pp. 32-49.

<sup>47</sup> Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, inv. D 3659; D. Sanguineti, in *Anton Maria Maragliano 1664-1739*, cit., pp. 146-147, n. 29 (con bibliografia precedente).

<sup>48</sup> All'elenco si deve poi aggiungere la notizia della realizzazione di un altro letto che, per tipologia, ricorda la foggia di quello confezionato, all'inizio del nuovo secolo, per Nicolò Agostino Pallavicino, con "quattro putti" posizionati "ai quattro canti del detto letto, il tutto dorato" (D. Sanguineti, in *Anton Maria Maragliano 1664-1739*, cit., p. 441, n. IV.3): nell'inventario steso l'8 novembre 1748 da Bartolomeo Maricone, agente consolare di Maria Teresa d'Austria a Genova, in relazione al saccheggio subito nel proprio palazzo in San Giacomo di Carignano

nel dicembre di due anni prima (proprio durante l'invasione delle soldatesche austriache), compare un letto all'imperiale con "putti dorati per li angoli fatti da Maragliano". L'inventario è in corso di pubblicazione da parte di Roberto Santamaria, che si ringrazia per la consueta condivisione.

<sup>49</sup> Per le opere citate: D. Sanguineti, *op. cit.*, 2012, pp. 287, 292, nn. I.49, I.54; idem, in *Anton Maria Maragliano 1664-1739*, cit., pp. 258-259, n. 57.

<sup>50</sup> Per la divulgazione della scultura 'in piccolo': D. Sanguineti, *Segreti di bottega*, in *Anton Maria Maragliano. Maragliano privato e piccole sculture*, catalogo della mostra a cura di D. Sanguineti (Imperia Porto Maurizio), Genova, 2010, pp. 7-37, in part. pp. 31-35; idem, *Maragliano privato*, in *Anton Maria Maragliano 1664-1739*, cit., pp. 265-269; G. Zanelli, *Il piccolo formato*, in *Maraglianeschi*, cit., pp. 95-105.

<sup>51</sup> C.G. Ratti, *op. cit.*, 1769, p. 166.

<sup>52</sup> Ivi, p. 134.

<sup>53</sup> Ivi, p. 135.

<sup>54</sup> Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, inv. D 4499; D. Sanguineti, in *Anton Maria Maragliano 1664-1739*, cit., pp. 148-149, n. 30 (con bibliografia precedente). Per il gruppo ligneo perduto: D. Sanguineti, *op. cit.*, 2013, pp. 179, 269, nota 374 (con bibliografia precedente).

<sup>55</sup> Savona, chiesa di Nostra Signora della Consolazione e Santa Rita (Provincia Ligure dell'Ordine di Sant'Agostino); D. Sanguineti, in *Anton Maria Maragliano 1664-1739*, cit., pp. 46-47, n. 3 (con bibliografia precedente).

<sup>56</sup> Già Savona, oratorio della Santissima Trinità; D. Sanguineti, *op. cit.*, 2013, pp. 178-179, 269-270, nota 376 (con bibliografia precedente); M. Bartoletti, *Il Savonese*, in *Maraglianeschi*, cit., pp. 249-273, in part. pp. 251-252; M. Tassinari, *Le opere d'arte: la scultura*, in M. Tassinari, S. Pagano, *L'Arciconfraternita della Santissima Trinità di Savona*, Milano, 2018, pp. 33-45, in part. pp. 34-37; D. Sanguineti, *La scultura in legno prima di Maragliano*, in *Anton Maria Maragliano 1664-1739*, cit., pp. 33-39, in part. p. 37.

<sup>57</sup> C.G. Ratti, *op. cit.*, 1769, p. 135. Cfr. *Carlo Giuseppe Ratti*, cit., p. 101 (c. 821v): "Al maggiore altare di S. Francesco di Castelletto v'è di suo un Crocifisso". La segnalazione venne inclusa anche nelle due edizioni della guida rattiana: C.G. Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in Pittura, Scultura e Architettura*, Genova, 1766, pp. 224-225; idem, *Descrizione della Pitture, Sculture e Architetture che trovansi in alcune città, borghi e castelli delle due Riviere dello Stato Ligure*, Genova, 1780, p. 249.

<sup>58</sup> Per il giuspatronato De Franchi della cappella maggiore: G. Rossini, *Dalla memoria di una chiesa duecentesca al riutilizzo di un oratorio settecentesco, in San Francesco di Castelletto. La chiesa, il convento, l'oratorio dell'Immacolata Concezione*, a cura di G. Rossini, Genova, 2020, pp. 23-81, in part. pp. 45-46. Per la commissione relativa al tabernacolo: M. Bruno, *Architettura e scultura per apparare gli altari: il 'caso studio' di San Francesco di Castelletto a Genova*, in *Scultura in legno policromo d'età barocca*, cit., pp. 127-143 (con bibliografia precedente). Inoltre è documentata la commissione, nel 1630, di un diaframma marmoreo che Giacomo De Franchi, figlio di Federico, chiese allo scultore Giovanni Domenico Amadeo per la zona del coro: R. Santamaria, *L'arte dei marmorari lombardi a Genova. Cultura figurativa e conflitti corporativi fra Cinquecento e Settecento*, in 'Studi di Storia delle Arti', 10, 2000-2003, pp. 63-76, in part. p. 69.

*Scultura  
lignea  
genovese*



Scultura  
lignea  
genovese

<sup>59</sup> M. Piaggio, *Epitaphia, Sepulcra et Inscriptiones*, ms. sec. XVIII (1720), III, Genova, Biblioteca Berio, c. 230. Cfr. M. Bruno, *op. cit.*, 2017, p. 130, nota 24; G. Rossini, *op. cit.*, 2020, p. 46.

<sup>60</sup> G. Rossini, *San Francesco di Castelletto: dagli inizi alle demolizioni ottocentesche*, in *Giovanni Pisano a Genova*, a cura di M. Seidel, Genova, 1987, pp. 229-261; G. Rossini, *op. cit.*, 2020, pp. 23-81.

<sup>61</sup> *Descrizione della città di Genova da un anonimo del 1818*, presentazione, ricerca iconografica e note a cura E. e F. Poleggi, Genova, 1969, p. 141.

<sup>62</sup> Per il "Crocifisso" (cm 166 di altezza) della chiesa di San Rocco di Granarolo, già dubitativamente attribuito a Torre dallo scrivente, e per le notizie relative a quello di San Francesco di Castelletto, riferito dalle fonti a Torre: D. Sanguineti, *op. cit.*, 2013, pp. 179, 180, 269, nota 375, 270, nota 379, 455. Le pale conservate in San Rocco di Granarolo ma provenienti dalla chiesa di San Francesco di Castelletto sono il 'Martirio di Santa Caterina' di Andrea Semino, la 'Dormitio Virginis' di Domenico Fiasella, il 'Transito di San Giuseppe' di Giovanni Andrea De Ferrari: Cassiano da Langasco, *Chiesa di San Rocco di Granarolo*, Genova (Guide di Genova, n. 53), 1977, p. 9; G. Rotondi Terminiello, *Notizie sul patrimonio artistico della chiesa*, in *Giovanni Pisano a Genova*, cit., p. 264 (del 'Crocifisso' di Torre "si ignora l'attuale ubicazione"); G. Rossini, *op. cit.*, 2020, p. 75.

<sup>63</sup> Ora conservato nella basilica di Santa Maria Immacolata a Genova: D. Sanguineti, in *Anton Maria Maragliano 1664-1739*, cit., pp. 120-121, n. 20 (con bibliografia precedente).

<sup>64</sup> M. Tassinari, *op. cit.*, pp. 35-36. Le spese complessive vennero registrate il 28 gennaio 1699. Si è sostenuto però che l'intervento del figlio dello scultore, ossia Pietro Andrea junior, per la riscossione del pagamento fosse connesso all'avvenuta morte di Giovanni Andrea. Tuttavia il dato è errato, giacché l'atto di morte, qui pubblicato, dimostra che Giovanni Andrea Torre morì nel 1701.

<sup>65</sup> Il gruppo si trovava, in origine, nella chiesa di Nostra Signora di Loreto e San Giacomo a Genova Pontedecimo: D. Sanguineti, *op. cit.*, 2013, pp. 200, 278, nota 476 (con bibliografia precedente).

<sup>66</sup> Per Pietro Andrea Torre junior: D. Sanguineti, *op. cit.*, 2013, p. 456 (con bibliografia precedente).

<sup>67</sup> Spotorno (Savona), chiesa della Santissima Annunziata: D. Sanguineti, *op. cit.*, 2012, p. 356, n. I.114 (con datazione errata); idem, in *Anton Maria Maragliano 1664-1739*, cit., pp. 122-123, n. 21 (con bibliografia precedente).

<sup>68</sup> Per il gruppo di Poggio: D. Sanguineti, *La Decollazione del Battista di Marco Antonio Poggio: il teatro barocco a Genova*, in *La Decollazione del Battista di Marco Antonio Poggio. Storia e restauro*, a cura di D. Sanguineti e G. Zanelli, Genova, 2013, pp. 18-53 (con bibliografia precedente); D. Sanguineti, in *Anton Maria Maragliano 1664-1739*, cit., pp. 42-45, n. 2.

<sup>69</sup> Savona, chiesa di Santa Lucia (confraternita di Sant'Agostino e Santa Monica): D. Sanguineti, *op. cit.*, 2012, pp. 228-229, n. I.2; idem, in *Anton Maria Maragliano 1664-1739*, cit., pp. 222-223, n. 47.

## APPENDICE DOCUMENTARIA

*Scultura  
lignea  
genovese*

1. Genova, Archivio parrocchiale di Santa Maria delle Vigne, *Atti di Morte (1569-1708)*, c. 165r., 9 giugno 1701

1701 die 9 junij

Io. Andreas De Turri quondam Petri Andree, etatis annorum 46, omnibus munitus Ecclesie Sacramentis obiit et die 11 dicti in ecclesia nostra sepultus est.

2. Archivio di Stato di Genova, Notai antichi 4231, notaio Giovanni Battista Carderina, 19 luglio 1689

Promissio

1689 19 Julii

Nel Nome del S[igno]re il N[obile] Antonio Maria Maragliano scultore figlio di Luiggi maggiore d'anni venticinque, che negozia palesem[en]te che d[ett]o suo padre lo sà e non lo contradice e vive separato dal medesimo come giura toccate le Sacre [Scritture] spon[taneamen]te e in ogni miglior modo hà promesso e promette al N[obile] Gio[vanni] Andrea dalla Torre q[uondam] N[obile] Pietro Giovanni presente di fare al medesimo li lavori inf[rascritt]i con provederlo del disegno a sodisfattione dell'istesso N[obile] Gio[vanni] Andrea, cioè due Conceptioni di palmi trè di figura con sotto il mondo, suo drago e nuvole con due testine di puttini per doppie otto.

Un Christo morto, di palmi quatro e mezzo per doppie quatro.

Dodeci puttini solo bozzati netti per lire cento.

Quattro piedi bozzati netti conforme il disegno per scuti ventidue argento.

Un centauro con suo ferruzo e due sattiretti sbozzati netti per lire quaranta.

Quatro delfini finiti di tutto ponto con lumi e tutto per lire centoquatordec.

E di sbozzarle una cornice da specchio con suo piede conforme il disegno lire cento.

E detti lavori farli come sopra frà qui e tutto il mese di ottobre prossimo venturo ogni ecceptione rimossa eccetto il caso di malatia che impedisse a d[ett]o N[obile] Ant[oni]o Maria il terminare d[ett]i lavori fra d[ett]o tempo [in interlinea] volendo peraltro esser tenuto a danni che esso N[obile] Torre patisse, fa maggi[o]re dilaz[i]one.

E sotto obbligo nel miglior modo e osservanza di quanto sopra si statuisce a d[ett]o N[obile] Anton Maria il termine dalli Illustrissimi [?] della Rota Civile di Genova. Il qual termine passato resta contro d[ett]o N[obile] Anton Maria comprare licenza.

All'incontro il d[ett]o N[obile] Gio[vanni] Andrea ha promesso e promette al d[ett]o N[obile] Anton Maria pr[esent]nte di pagarle per li [?] lavori li d[etti] prezzi ascendenti in tutto a lire settecento quaranta una [?] m[one]ta corr[ent]e cioè lire duecento vent'otto di presente conforme gliele ha pagate in contanti alla pr[esent]za di me Not[ai]o stesso e di quelle d[ett]o N[obile] Anton Maria si chiama sodisfatto e quitando d[ett]o N[obile] Gio[vanni] Andrea pr[esent]te e promettendo sotto obbligo e miglior modo et il resto d[ett]o N[obile] Gio[vanni]

*Scultura  
lignea  
genovese*

Andrea ha promesso di pagarglielo la metà fatto che d[ett]o Anton Maria haverà mezzo il lavoro e l'altra metà in fine del medesimo lavoro ogni eccezione rimossa sotto obbligo restando.

E così a d[ett]o N[obile] Gio[vanni] Andrea resta patuito il termine per il qual termine fin d'ora li concede a d[ett]o N[obile] Anton Maria la licenza.

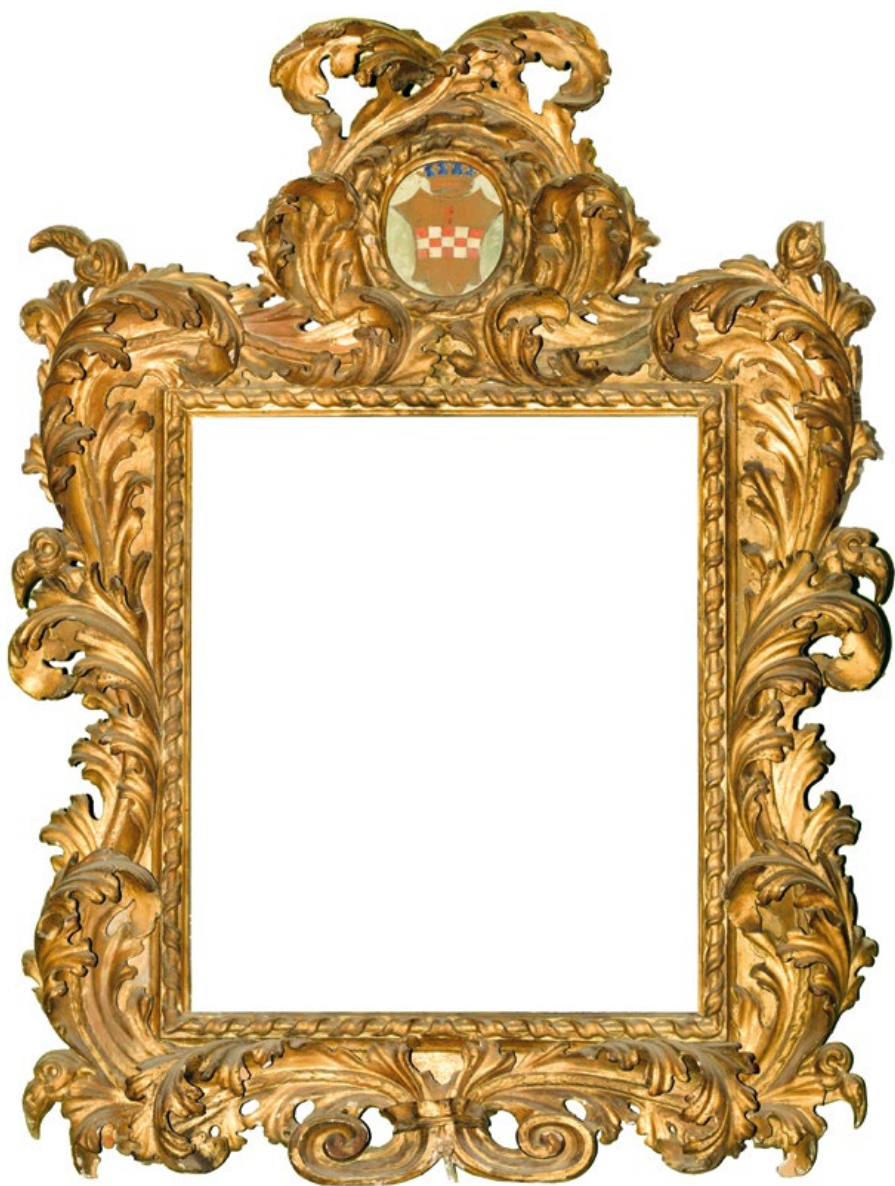
Le quali cose sotto pena del doppio e con resti[tuzio]ne stando sempre ferme.

E così osservanza de le quali cose me Gio. Batta Carderina Notaio

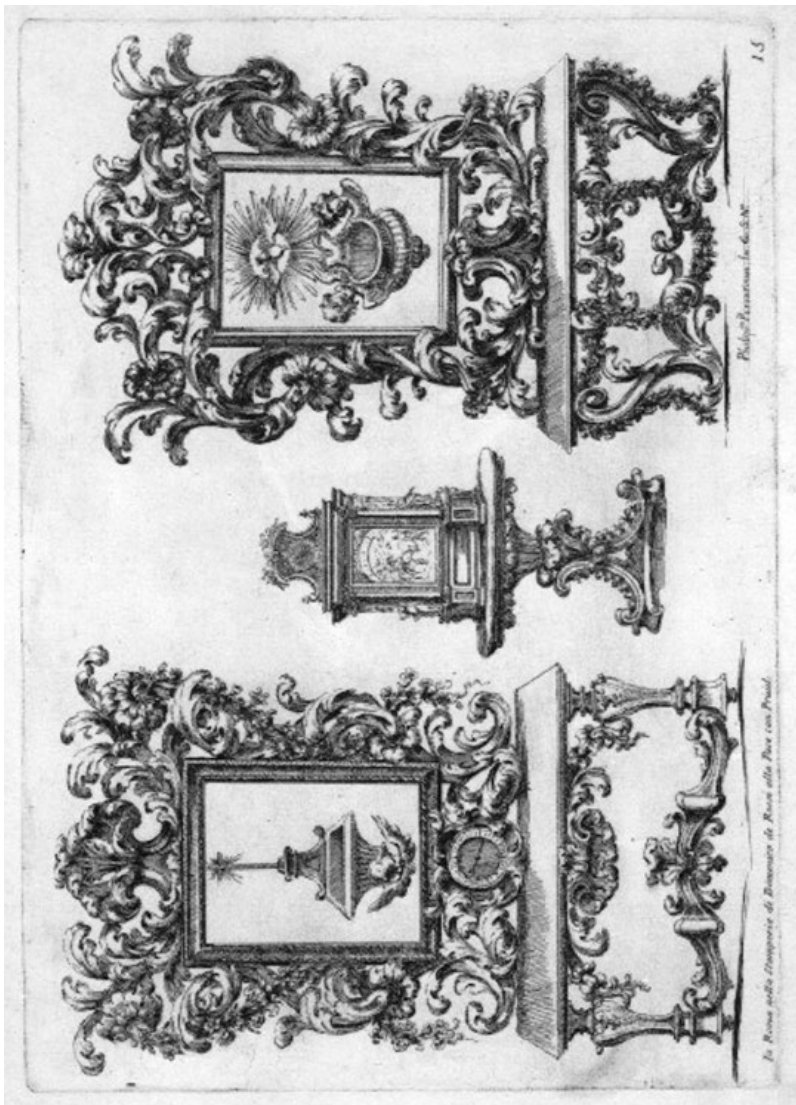
Fatto in Genova nel gran sala dell'Ilлу[st]rissima Casa di S. Giorgio l'anno della Nascita del S[ignor]e mille seicento ottanta nove correndo l'undicesima indizione al costume di Genova giorno di martedì diecinove del mese di luglio all'ora di pranzo essendo pr[esen]ti testimonii il N[obile] Gio[vanni] Fran[ces]co Peloso del N[obile] Gio[vanni] Andrea et il N[obile] Fran[ces]co Maria Aquafredda del q[ui]ondam] N[obile] Gio[vanni] Batta.

#### SUMMARY

*The discovery of the death certificate of Giovanni Andrea Torre (1701), a Genoese carver and sculptor active during the second half of the seventeenth century, and that of an interesting notarial document of 1689, prompt reflection not only on the artist's possible youthful Roman sojourn but also on his subsequent collaboration with the young Anton Maria Maragliano, as mentioned by Carlo Giuseppe Ratti in his biography of Torre. The author also proposes that the Crucifix housed in the Genoese church of San Rocco is the work – hitherto considered lost – formerly displayed on the high altar of the destroyed church of San Francesco di Castelletto, which the early sources assigned to Torre.*



53 - Giovanni Andrea Torre: cornice      Genova, santuario di San Francesco da Paola, sacrestia



54 - Filippo Passarini, Nuove invenzioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversi: utili ad argentieri, intagliatori, ricamatore et altri professori delle buone arti del disegno, Roma, 1698, tavola 15



55 - Intagliatore genovese del XVII secolo: cornice  
Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola



56 - Domenico Piola: 'Progetto per un tavolo da parete'

Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso



57a - Anton Maria Maragliano: 'Madonna del Rosario'  
(part.)

Voltaggio (Alessandria), Nostra Signora Assunta  
e dei Santi Nazario e Celso



57b - Anton Maria Maragliano: 'Madonna del Rosario'  
(part.)

Genova, San Desiderio





58 - Domenico Piola: 'Annunciazione'  
Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso

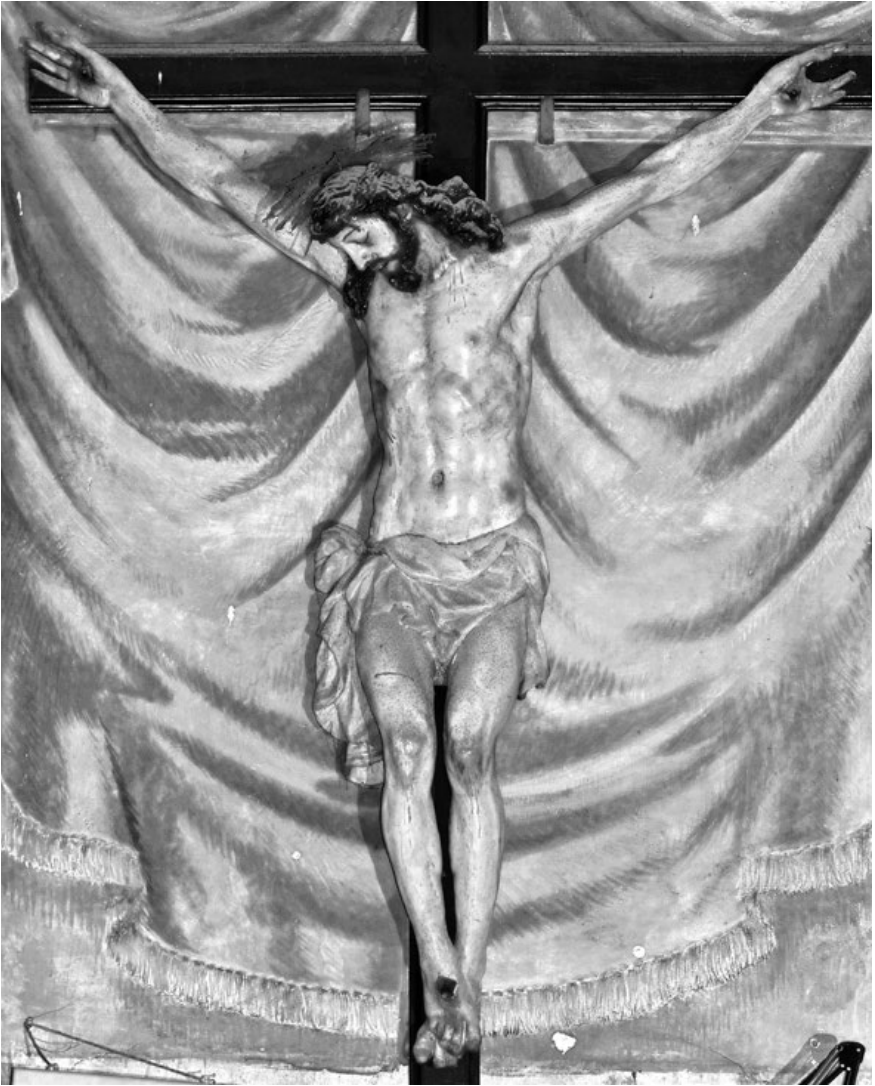


59 - Giovanni Andrea Torre: 'Madonna della cintura'  
Savona, Nostra Signora della Consolazione e Santa Rita



60 - Giovanni Andrea Torre: 'Ecce Homo'

già Savona, oratorio della Santissima Trinità



61 - Giovanni Andrea Torre: 'Crocifisso'

Genova, San Rocco di Granarolo

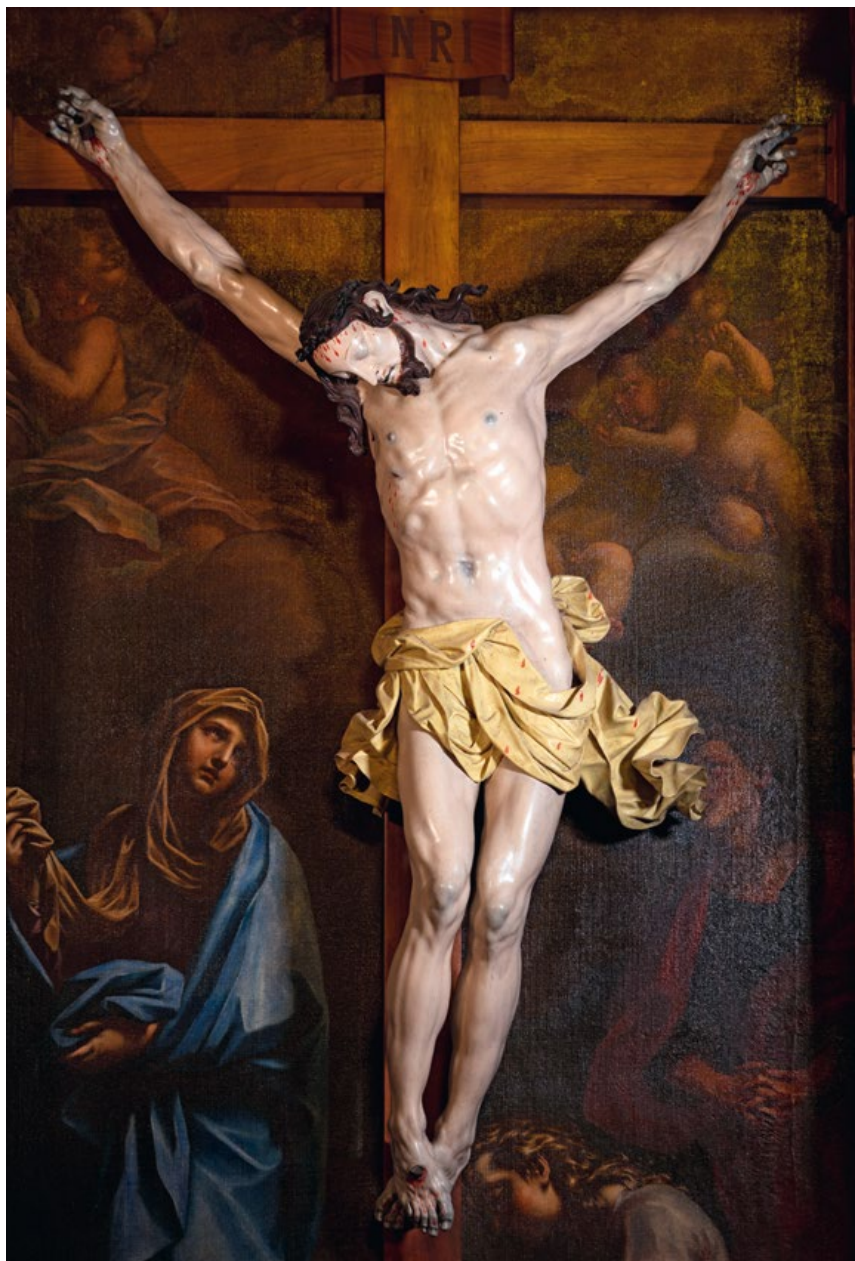


62 - Ambito di Giovanni Andrea Torre: 'Ecce Homo'

Genova, Museo Diocesano



63 - Giovanni Andrea Torre: 'Crocifisso' (part.)  
Genova, San Rocco di Granarolo



64 - Anton Maria Maragliano: 'Crocifisso'

Spotorno (Savona), Santissima Annunziata



65 - Anton Maria Maragliano: 'Incoronazione di spine' (part.)