

a cura di Daniele Sanguineti

Maraglianeschi

Maraglianeschi

a cura di Daniele Sanguineti



Maraglianeschi

La grande scuola di Anton Maria Maraglino

“[...] pel vezzo universato di ascrivere ogni imagine di quello stile al proprio scalpello del Maraglino” (1864). Già Federigo Alizeri, storiografo ed erudito ottocentesco, aveva intuito la complessità dell’approccio critico alla produzione di statuaria in legno avviata da Anton Maria Maraglino (1664-1739) e proseguita da una serie di allievi ed epigoni. Lo straordinario successo goduto in vita dallo scultore non venne interrotto con la sua morte per la richiesta costante di un codice gradito che, grazie ai suoi eredi, protrasse l’immaginario tardo barocco – nel campo della statuaria sacra e processionale – ben oltre i limiti temporali concessi dalla naturale evoluzione stilistica, sopravvivendo in piena età neoclassica.

Il ‘maraglianismo’ è dunque un fenomeno tipicamente genovese che si riscontra con un alto tasso di densità sul territorio dell’antica Repubblica di Genova (comprensiva dell’attuale Oltregiogo e della Corsica), con episodi di consistente esportazione nella penisola iberica.

Dopo lo studio monografico dedicato a Maraglino (2012), questo nuovo volume, reso possibile grazie alla doppia attenzione riservata all’argomento dalla Compagnia di San Paolo – con il progetto di ricerca *La grande scuola di Anton Maria Maraglino: allievi, seguaci ed epigoni* e con il bando (2015-2016) per iniziative di restauro all’interno di un percorso di conoscenza e valorizzazione della scultura maraglianesca –, affronta, con l’apporto di specialisti e di giovani studiosi, il tema della ‘grande scuola’ tentando un affondo negli accadimenti successivi al 1739.

Le linee di indagine hanno seguito un doppio binario: da un lato l’approccio alle varie generazioni di allievi di Maraglino, con una serie di approfondimenti sulla diffusione e persistenza dei modelli, sulle scelte iconografiche e sulle tipologie produttive, dall’altro la distribuzione sul territorio, per mappare la fortuna delle iconografie ma soprattutto per constatare il monopolio esercitato dagli eredi diretti della bottega del maestro, i cugini Agostino Storace e Giovanni Maraglino, con ‘isole’ di predilezione per l’uno o per l’altro. La quantità della loro produzione, e di quella dei loro allievi, è consistente fino alla fine del secolo non tanto sulla piazza genovese, per certi versi satura, ma soprattutto nelle due Riviere, alle estremità dei confini e in ogni più profonda vallata. Un esito nuovo, dunque, che apre inattesi campi di indagine e che ribalta, in questo caso, il giudizio di Alizeri per il quale “vediamo de’ seguaci scarse produzioni”.

Daniele Sanguineti



euro 100,00 (i.i.)

SAGEP
EDITORI

SAGEP
EDITORI

Maraglianeschi

La grande scuola di Anton Maria Maragliano

a cura di

Daniele Sanguineti

saggi di

Massimo Bartoletti

Valentina Borniotto

Matteo Capurro

Chiara Cazzadore

Fulvio Cervini

Valentina Fiore

Sara Garaventa

Marta Gertosio

Fausta Franchini Guelfi

Alice Giannotti

Anna Manzitti

Beatrice Massucco

Giacomo Montanari

Romina Origlia

Lorenzo Ratto

Antonio Rolandi Ricci

Sara Rulli

Daniele Sanguineti

Gianluca Zanelli

Il volume è pubblicato grazie al contributo della Compagnia di San Paolo nell'ambito del progetto di ricerca *La grande scuola di Anton Maria Maragliano: alievi, seguaci ed epigoni. Materiali per un repertorio della scultura in legno policromo genovese del XVIII secolo*, coordinato da Daniele Sanguineti (Università degli Studi di Genova - DIRAAS). A supporto dello stesso progetto la Compagnia di San Paolo, nel 2015-2016, ha promosso il bando per iniziative di restauro all'interno di un percorso di conoscenza e valorizzazione della scultura maraglianese. Pertanto il più sentito ringraziamento va a Francesco Profumo (Presidente della Compagnia di San Paolo) e a tutta la squadra dell'Area Arte, Attività e Beni Culturali, in particolare Maria Cristina Olivetti (Responsabile) e Laura Fornara (Vice Responsabile). Un ringraziamento speciale a Piero Gastaldo, già Segretario Generale della Compagnia di San Paolo. Questo progetto è stato immaginato e amato, fino all'ultimo, da Rosaria Cigliano: alla sua memoria è dedicato questo volume.

L'Associazione culturale Luoghi d'Arte ha partecipato con fondamentale entusiasmo al progetto: per il supporto costante si ringrazia Daniele Köster (Presidente) e Mario Beccaria (Vicepresidente).

Si ringraziano inoltre, per la concessione alla conduzione del progetto nell'ambito del Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo dell'Università degli Studi di Genova, Alberto Beniscelli (Direttore) con Stefano Verdino (Vice Direttore) e Lauro Magnani.

Il supporto delle molteplici istituzioni che hanno agevolato questo lavoro è stato fondamentale, a partire dalla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Genova e le province di Imperia, La Spezia e Savona, a cui seguono: Accademia Urbense di Ovada; Arcidiocesi di Genova, Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici; Archivio Parrocchiale di Santa Maria Assunta di Rivarolo, Genova; Archivio di Stato, Genova; Archivio di Stato, Savona; Archivio Storico Diocesano, Savona; Biblioteca Civica Berio, Genova; Biblioteca Civica di Novi Ligure; Biblioteca Civica di Ovada; Biblioteca Municipale di Bastia; Curia di Albenga-Imperia, Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici; Curia di Acqui Terme, Ufficio dei Beni Culturali Ecclesiastici; Curia di Alessandria, Ufficio dei Beni Culturali Ecclesiastici; Curia di Chiavari, Ufficio dei Beni Culturali Ecclesiastici; Curia di La Spezia, Sarzana e Brugnato, Ufficio dei Beni Culturali Ecclesiastici; Curia di Piacenza-Bobbio, Ufficio dei Beni Culturali Ecclesiastici; Curia di Savona-Noli, Ufficio dei Beni Culturali Ecclesiastici; Curia di Tortona, Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici; Curia di Ventimiglia-Sanremo, Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici; Mediateca di Bonifacio; Opificio delle Pietre Dure, Firenze; Ufficio del Servizio dell'Inventario dei Beni Artistici per la Corse-du-Sud; Ufficio del Servizio dell'Inventario dei Beni Artistici per la Haute-Corse; Ufficio del Servizio Patrimonio del Comune di Bastia.

Infine il curatore e gli autori ringraziano: Gabriella Aramini, Paolo Arduino, Jessica Avanzino, Franco Badeli, Giacomo Baldaro,

Silvia Balostro, Barbara Barbaro, Valentina Barillari, don Matteo Benetti, don Davide Bernini, Luciano Bersani, don Cyriaque Bigirimana, Marco Bo, Orlando Boccone, Franco Boggero, Renato Boi, Riccardo Bonifacio, don Giovanni Borzone, Giorgio Brancaleoni, don Francesco Brioni, Stefania Brunelli, Annarita Bruno, Giorgio Bruzzo, Ferdinando Bruzzone, don Alessandro Bucellato, don Andrea Buffoli, Massimiliana Bugli, Alessandra Cabella, Paolo Calcagno, Anna Maria Caminata, don Agostino Campodonico, Isa Candia, Roberto Canepa, don Gianluigi Canet, Gabriella Capurro, Padre Vittorio Casalino, don Luigino Castagnola, Luigina Castelli, Debora Catarozzolo, Padre Eugenio Cavallari, Giancarlo Cervetto, don Sergio Chiappe, don Enrico Carlo Ciangherotti, Marco Ciatti, Jean-Charles Ciavatti, Alessandra Cileone, don Stefano Colombelli, Stefano Costa, don Giuseppe Culoma, Teodoro Cunietti, Emanuela Daffra, don Isidoro Damonte, Francesca De Cupis, Beatrice Di Meglio, Grazia Di Natale, don Matteo di Paola, Michele Drigo, don Paolo Fari- nella, Giorgio Fedozzi, Manuel Ferrari, Riccardo Ferrarini Finetti, don Antonio Ferri, Valentina Filemio, don Matteo Firpo, don Paolo Fontana, Giancarlo Fossa, Paola Fossa, don Cornelio Frigeri, don Enzo Arturo Frisino, Piera Gaggero, Cristina Gamberini, don Mauro Gandolfo, Gabriele Garau, Rosalba Garaventa, don Marcos García Luis, Pier Luigi Gardella, Stefano Gardini, don Marco Gattorna, Giorgio Gavaldo, don Alessandro Gioso, Angelo Graffeo, don Silvio Grilli, José Javier Hernández García, Manuel Jesus Hernández

González, don Federico Icardi, Monsignor Francesco Isetti, Enrico Isola, Luca Lanzalaco, don Stefano Libini, Luca Lo Basso, Mariangela Lo Giudice, Giulia Longo, Juan Alejandro Lorenzo Lima, Lauro Magnani, Claudia Maritano, Paola Martini, Chiara Masi, Roberto Masi, Padre Joseph Mathew, don Stefano Mazzini, don Fabio Mazzino, Riccardo Medicina, Marianne Miniconi, don Mario Moltedo, Eugenio Montaldo, Guido Montanari, don Bonaventure Ndwimana, don Emilio Nicolini, Michel-Edouard Nigaglioni, Sandro Oddo, Caterina Olese Spingardi, Alma Oleari, Giovanna Ottoboni, Piero Pace, Paolo Pacini, Monica Pagano, Sarah Pagano, Elisabetta Papone, Elisabeth Pardon, Marco Parodi, Irene Patrone, don Massimiliano Pendola, don Guido Perazzo, Stefano Piazza, Susanna Pighi, Vincenzo Pittaluga, Gianni Poggi, don Valentino Porcile, Giampietro Pozzi, don Pasquale Revello, Guido Ricci, Patrizia Ricci, don Giorgio Rivarola, Martina Rossi, Lelia Rozzo, don Luca Salomone, José Miguel Sánchez Peña, Roberto Santamaria, Ornella Savarino, Antonio Silvestri, Alfonso Sista, Luigi Soligo, Angela Stagnaro, Ezio Stagnaro, Laura Stagno, don Emmanuele Terrile, Vincenzo Tinè, don Francesco Torre, Paola Traversone, Marc-André Turchini, Marco Vaccarezza, Milli Venturino, Silvana Vernazza, Elisabetta Villari, Daria Vinco, Rossana Vitiello, Valentina Silvia Zunino.

Crediti fotografici: Arcidiocesi di Genova, Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici; Azzurra Balistreri; Biblioteca Comunale, Faenza; Riccardo Bonifacio; Orlando Boccone; Matteo Capurro; Chiara Cazzadore;

Centro DocSAI, Genova; Fulvio Cervini; Jean-Charles Ciavatti; Curia di Albenga-Imperia, Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici; Curia di Acqui Terme, Ufficio dei Beni Culturali Ecclesiastici; Curia di Alessandria, Ufficio dei Beni Culturali Ecclesiastici; Curia di Chiavari, Ufficio dei Beni Culturali Ecclesiastici; Curia di La Spezia, Sarzana e Brugnato, Ufficio dei Beni Culturali Ecclesiastici; Curia di Piacenza-Bobbio, Ufficio dei Beni Culturali Ecclesiastici; Curia di Savona-Noli, Ufficio dei Beni Culturali Ecclesiastici; Curia di Tortona, Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici; Curia di Ventimiglia-Sanremo, Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici; Giorgio Fedozzi; Fausta Franchini Guelfi; Sara Garaventa; Davide Gentile; Marta Ger- toso; Gian Paolo Guelfi; Laboratorio Bonifacio, Bussana di Sanremo; Luca Lanzalaco; Juan Alejandro Lorenzo Lima; Pedro E. Manzano Beltrán; Giacomo Montanari; Musei Biblioteca Archivio, Bassano del Grappa; Nicola Restauri, Aramengo (Asti); Emani Orcorte; Romina Origlia; Pinacoteca Comunale, Sansepolcro; Lorenzo Ratto; Antonio Rolandi Ricci; Fulvio Rosso; Sara Rulli; José Miguel Sánchez Peña; Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio, Genova; Luigino Visconti.

I saggi del volume sono stati sottoposti a doppia revisione anonima (*Double-Blind Peer Review*).

Direzione editoriale
Alessandro Avanzino

Segreteria di redazione
Valentina Borniotto
Titti Motta

Grafica e impaginazione
Barbara Ottonello
con Fabrizio Fazzari
e Matteo Pagano

© 2018 Sagep Editori
www.sagep.it
ISBN 978-88-6373-593-2

In copertina
Pasquale Navone e bottega, *San Giacomo sconfigge i mori*, particolare, Genova, oratorio di Sant'Antonio Abate alla Marina.

A Rosaria Cigliano



Sommario

I. TEMI E APPROFONDIMENTI

I protagonisti della stagione maraglianesca <i>Daniele Sanguineti</i>	17	Oltregiogo genovese <i>Chiara Cazzadore</i>	189
Fortuna e diffusione dei modelli <i>Valentina Fiore</i>	59	La riviera di Levante <i>Matteo Capurro</i>	213
Scelte iconografiche per l'esigenza liturgica <i>Valentina Borniotto</i>	71	Lo Spezzino <i>Romina Origlia</i>	235
La progettazione grafica <i>Alice Giannotti</i>	83	Il Savonese <i>Massimo Bartoletti</i>	249
Il piccolo formato <i>Gianluca Zanelli</i>	95	La diocesi di Albenga-Imperia <i>Antonio Rolandi Ricci, Fausta Franchini Guelfi</i>	275
Il manichino di grandi dimensioni <i>Anna Manzitti</i>	107	Piccola geostoria dell'eredità di Maragliano nel Ponente estremo <i>Fulvio Cervini</i>	297
Tecniche e gusto ornamentale nella policromia <i>Sara Rulli</i>	117	Appunti per una ricognizione in Corsica <i>Marta Gertosio</i>	319
Tra rinnovamento accademico e tradizione barocca: Nicolò Traverso e Francesco Ravaschio <i>Giacomo Montanari</i>	127	Maraglianeschi a Torino <i>Beatrice Massucco</i>	327
La persistenza dei modelli maraglianeschi: l'Ottocento <i>Fausta Franchini Guelfi</i>	139	Spagna e Portogallo <i>Fausta Franchini Guelfi</i>	335
II. LA DIFFUSIONE SUL TERRITORIO		III. APPARATI	
La scultura mariana a Genova <i>Lorenzo Ratto</i>	149	Bibliografia	346
Crocifissi a Genova e nel Genovesato <i>Sara Garaventa</i>	173	Abbreviazioni	358
		Indice dei nomi	359
		Indice topografico delle opere illustrate	360



Scelte iconografiche per l'esigenza liturgica

Valentina Bormiotto

“Deve ogni Compagnia avere una bella statua di legno di Maria V. col bambino Giesù in braccio, ch'ambidue tengano pendente il Rosario in mano, e devonsi vestire più nobilmente che sia possibile, ma però lasciando totalmente certe foggie nuove de' vestimenti, quali più tosto al riso, ch'alla devotione movono gli riguardanti, e non è cosa decente li conformare le cose di devotione con i propri capricci”¹.

Le indicazioni fornite dal predicatore domenicano Giovanni Paolo De Mora alle confraternite del Rosario (1645) dimostrano quanto la statuaria lignea destinata alla devozione risentisse di un legame imprescindibile con le esigenze della pratica liturgica, soprattutto nel caso di manufatti destinati ad oltrepassare le pareti degli edifici che li ospitavano, acquisendo una dimensione patetica ed emotiva volta a coinvolgere l'intero pubblico dei fedeli durante le processioni².

A garanzia di un'auspicata ortodossia, la committenza limitava la libertà d'azione degli scultori per ciò che concerne l'iconografia: in una sorta di *Biblia pauperum*, i soggetti dovevano essere immediatamente riconoscibili alla collettività, incarnando – quasi serialmente – gli attributi di una tradizione codificata da secoli³. Nell'opera di Anton Maria Maragliano, come in quella degli epigoni, la qualità esecutiva e il linguaggio stilistico divenivano quindi le sole cifre distintive delle sculture, mentre i temi iconografici – non particolarmente numerosi per varietà – finivano per ripetersi senza soluzione di continuità.

La generazione degli allievi e dei seguaci di Anton Maria Maragliano aveva ereditato direttamente dal maestro un certo numero di tematiche religiose e la conoscenza delle statue lignee di Cinque e Seicento – da Filippo Santacroce ai Bissoni – dalle quali si continuavano a desumere i soggetti.

La ricognizione delle opere maraglianesche in Liguria mette in luce una produzione quantitativamente elevata di Crocifissi⁴ – equamente diffusi in tutte le diocesi – ai quali si accosta una notevole frequenza di statue di soggetto mariano e, in minor misura, di alcuni santi, spesso connessi alla titolazione dell'ente committente oppure richiesti da una realtà territoriale ad essi devota.

Questi temi si legavano a una tradizione antica e ininterrotta, ma trovavano probabilmente particolare supporto nella circolazione delle stampe di carattere

devozionale, che offrivano un adeguato repertorio di immagini sufficientemente semplici e replicabili e, soprattutto, già note al grande pubblico⁵.

Nella vastità di un fenomeno di amplissima diffusione tra XVI e XVIII secolo, solo pochi esemplari sono giunti fino a noi, anche perché stampati su carte di bassa qualità, ma questi opuscoli di largo consumo erano utili e semplici proutuari per i devoti, che potevano usufruire di testi economici con cui pregare e meditare.

Accanto agli editori di grande fama, vi erano i tipografi più modesti, che si occupavano della produzione di carattere popolare: libri liturgici, calendari, opuscoli, fogli sciolti, 'santini', spesso commissionati direttamente dagli enti religiosi; tali fonti non proponevano nulla di particolarmente innovativo ma si connotavano come “summa della dottrina cristiana riletta in chiave pratica”⁶, dove l'agiografia ‘ufficiale’ poteva facilmente fondersi con echi della narrativa orale e della tradizione folklorica, soprattutto per quanto riguarda i culti più connessi alla sfera popolare.

Il fenomeno proseguiva certamente ancora nel Settecento: significativa a riguardo la testimonianza del tipografo francese Jean-Michel Papillon, che nell'ultimo quarto del secolo documenta una tiratura superiore alle cinquecentomila copie di una stampa popolare raffigurante la Vergine in gloria con i Misteri, segno della diffusione capillare di tale tipologia di immagini⁷.

Nel XVIII secolo erano soprattutto gli editori Remondini di Bassano del Grappa gli specialisti nella produzione dei ‘libri da risma’ e delle stampe devozionali a basso costo: dai loro torchi venivano tirati moltissimi esemplari – ad un prezzo che variava in media dalle 2 alle 12 lire⁸ – per la maggior parte comprati in blocco dai venditori ambulanti, che li rilegavano con semplice cartoncino e poi li rivendevano nelle piazze di tutta Europa⁹.

Non stupisce che tra le stampe religiose uscite dai torchi dei Remondini si individuino soprattutto raffigurazioni mariane legate alla devozione per la Madonna del Rosario, dei Sette Dolori o del Carmine, gli stessi soggetti che, non a caso, caratterizzano maggiormente la produzione lignea maraglianesca¹⁰.

I predicatori invitavano i fedeli a dotarsi di immagini mariane con le quali aiutarsi nella preghiera, poiché “in tali immagini la Vergine Maria Nostra Signora ti vede, ti sente, ti ama et ad ogni bene t'induce”¹¹; ma

¹ De Mora 1675, p. 323.

² Per il tema del coinvolgimento emotivo nella scultura lignea: Magnani 2017b, pp. 145-171. Cfr. inoltre i saggi di Valentina Fiore e di Sara Rulli in questo stesso volume.

³ Per questo concetto: Franchini Guelfi 1973; *La Liguria delle Casacce* 1982; Sanguineti 1998a, pp. 41-58.

⁴ Per un repertorio delle diverse tipologie iconografiche dei Crocifissi maraglianeschi – sulle quali non ci si sofferma in questa sede – si rimanda al contributo di Sara Garaventa in questo volume, che ne analizza la diffusione a Genova. Per una visione estesa a tutto il territorio ligure, oltre agli studi di Daniele Sanguineti (Sanguineti 1998a, 2012a e 2013a), cfr. Franchini Guelfi 2013a, pp. 435-439.

⁵ Per la circolazione dei libri di ‘larga diffusione’ tra XVII e XVIII secolo si rimanda soprattutto agli studi di Laura Camelos (2004-2005; 2008; 2008-2009; 2012). Cfr. inoltre: Baldacchini 1980, pp. 18-22; Signorotto 1990, pp. 183-195; *Commercio* 2008. Per una panoramica sugli studi relativi alle stampe devozionali e ai loro soggetti iconografici cfr. Vecchi 1968; Bertarelli 1974; Lise, Salsi 1987; *La stampa nel sacro* 1999; Camelos 2012.

⁶ Camelos 2012, p. 89.

⁷ “Nel 1756 erano già trascorsi quasi novant'anni da quando mio nonno Jean Papillon aveva inciso, utilizzando del semplice legno di pero, la grande tavola che raffigura la Santa Vergine in Gloria e, ai lati, i Misteri della sua vita per gli amministratori della Confrerie Royale (...) ma la tavola veniva ancora utilizzata e, se si pensa che ogni anno, in passato, da essa si tiravano i cinque-seimila esemplari per i membri della Confraternita, abbiamo un totale superiore alle cinquecentomila copie” (Papillon 1776, I, pp. 423-424).

⁸ Camelos 2008, p. 12.

⁹ Rossi 1990. Stampe devozionali remondiniane sono attestate in area francese, Germania, Spagna, Grecia, Armenia, Russia e nel mondo ispanico-americano (cfr. Silvestrini 1990, pp. 34-38; 35). Per le opere religiose dei Remondini, in particolare: *L'editoria del '700* 1990; Primerano 1990, pp. 144-179; *Remondini* 1990; Camelos 2008; Gulli Grigioni 2008; Zotti Minici 2008, pp. 31-40.

¹⁰ Per una panoramica sui soggetti mariani cfr. il saggio di Lorenzo Ratto in questo stesso volume.

¹¹ De Mora 1675, pp. 355-356. L'autore parafrasa il pensiero del domenicano Fra Michele ab Insulis.

1. Giovanni Maragliano, *Annunciazione*, Noli (Savona), cattedrale di San Pietro.



ne della prima confraternita del Rosario, nella basilica genovese di San Domenico¹⁵.

Il supporto di una cospicua documentazione archivistica per le opere di Maragliano e degli epigoni conferma come questo soggetto fosse frequentemente richiesto dalla committenza ecclesiastica, accompagnato – seppur in misura minore – da quello della *Madonna del Carmine*, per cui si attesta altresì una notevole devozione in Liguria¹⁶.

Escludendo i gruppi scultorei in cui san Simone Stock è effigiato nell'atto di ricevere lo scapolare dalle mani di Maria¹⁷, più spesso la Vergine del Carmelo è raffigurata semplicemente come una Madonna con Bambino, seduta su una coltre di nubi e reggente lo scapolare, unico attributo che connota un'iconografia altrimenti molto generica. La scelta di questa modalità rappresentativa garantiva peraltro la possibilità di adeguare la scultura ad altre tipologie mariane, a seconda dei bisogni della comunità: l'aspetto non differiva di molto da quello della *Madonna del Rosario*, per cui si poteva facilmente sostituire l'attributo mobile dello scapolare con quello del rosario, in modo da ottenere – con un'unica spesa – due differenti soggetti entro una stessa statua.

Soprattutto nelle zone più periferiche, che meno potevano permettersi l'acquisto di distinti manufatti, si attestano alcuni casi di adeguamento dei soggetti scolpiti in funzione delle esigenze liturgiche, secondo un concetto di utilità che finisce per contraddistinguere intrinsecamente i caratteri della scultura lignea destinata alla devozione.

Un caso emblematico di tale operazione si riscontra nella cassa dell'*Annunciazione* di Giovanni Maragliano per la cattedrale di San Pietro a Noli (Savona), databile tra il 1761 e il 1762. Le confraternite del Rosario e del Carmine, entrambe con sede entro la cattedrale del paese, commissionarono allo scultore due differenti statue lignee: “una di Nostra Signora rappresentante i Misteri del Carmine, Rosario, e Nostra Signora annunciata, et altra dell'Angelo Annunciante”¹⁸, da cui si desume che la Vergine dovesse essere utilizzata per un triplice culto, quello dell'Annunciazione – se posta in relazione all'Angelo Annunciante – ma anche quelli del Rosario e del Carmine, probabilmente attraverso la semplice sostituzione degli attributi mobili da inserire nella mano destra di Maria (fig. 1).

In modo analogo, la Vergine lignea attribuita a Pasquale Navone per la chiesa di Nostra Signora della Concordia ad Albisola Marina (Savona)¹⁹ rimanda latamente all'iconografia dell'*Assunta* – per la veste rossa e blu e per la presenza delle nubi sulle quali Maria si erge in piedi – ma

2. Pasquale Navone, *Gesù Bambino*, parte mobile per la trasformazione iconografica della scultura, Albisola Marina (Savona), chiesa di Nostra Signora della Concordia.



dà anche conto della volontà della committenza di adattare la scultura al culto del Rosario: attraverso un'agevole sostituzione dell'avambraccio di Maria con una parte mobile, il simulacro si trasformava in una *Madonna del Rosario*, con il Bambino che diventava compartecipe nella presentazione al fedele del *rosarium* (figg. 2-3)²⁰.

Sulla scorta della tradizione dei Crocifissi medievali a parti mobili, che consentivano diverse posizioni delle membra di Cristo, così l'uso di innesti intercambiabili nelle sculture mariane e non solo, dimostrano come talora la funzione dei simulacri lignei travalicasse la mera sfera estetica, acquistando un valore pratico per il popolo dei devoti, che in questo modo poteva far fronte più facilmente alle esigenze votive.

La *Sacra Famiglia* di Quiliano (Savona) di Agostino Storace (1778) è un altro esempio di trasformazione iconografica del soggetto principale, che era reso possibile attraverso la modificazione di una componente mobile: il Gesù Bambino che impara a camminare, sostenuto affettuosamente dai genitori, poteva essere sostituito con un altro bambino – più piccolo – che veniva montato in prossimità del braccio sinistro della Vergine²¹. In questo modo il gruppo scultoreo poteva essere diviso in due distinte sculture, da un lato *San Giuseppe*, dall'altro la statua mariana che, con l'aggiunta del Bambino, diveniva una *Madonna del Rosario*, reggente insieme al figlio la corona dei Misteri (figg. 4-5).

L'attributo del rosario o quello dello scapolare, nelle

3. Pasquale Navone, *Madonna Assunta / Madonna del Rosario*, Albisola Marina (Savona), chiesa di Nostra Signora della Concordia.



mani di Gesù e della Madre, potevano inoltre essere aggiunti agevolmente a qualsiasi scultura lignea raffigurasse una Madonna con il Bambino, modificandone così l'iconografia; tale annosa tradizione prosegue peraltro anche oggi, attraverso l'applicazione di elementi estranei – come le medaglie degli ex-voto – sui manufatti antichi, in un'ottica di aggiornamento e di 'personalizzazione' dell'immagine scultorea che si lega all'affetto e alla partecipazione della comunità dei fedeli²².

Tra le tipologie mariane che ben si adattavano (e si adattano ancora) a tale operazione vi era quella della *Madonna Regina*, che si strutturava sulla preesistente iconografia derivante dall'incoronazione della Vergine quale sovrana della città di Genova il 25 marzo 1637²³. La complessa operazione politico-devozionale che portò alla trasformazione nominale della Repubblica oligarchica in un regno governato dalla Madre di Cristo, aveva previsto la solenne celebrazione di una cerimonia che culminava con l'incoronazione della nota *Madonna*

¹² De Mora 1675, pp. 355-356.

¹³ Strozzi 1703, p. 5.

¹⁴ Brignole Sale 1647, dedica al lettore.

¹⁵ Le confraternite e le compagnie legate al culto del Rosario si moltiplicarono rapidamente nel corso del Seicento e del Settecento dislocandosi in molte sedi ecclesiastiche del territorio ligure, con particolare concentrazione nelle zone suburbane: Franchini Guelfi 1973 p. 39. Per l'iconografia della Vergine del Rosario e dei Misteri in ambito genovese: Sanguineti 2018, pp. 181-197.

¹⁶ Per la documentazione relativa alle opere autografe di Maragliano si rimanda a Sanguineti 2012a, in cui sono riportati in appendice i contratti notarili fino ad ora rinvenuti.

¹⁷ Ad esempio, quello di Santa Maria in Fontibus ad Albenga o quello della collegiata di San Giovanni Battista a Pieve di Teco (Imperia). Cfr. Sanguineti 2012a schede I.47, I.118, pp. 285, 360 (entrambe le opere sono attribuite ad Anton Maria Maragliano e bottega). La scultura con la stessa iconografia conservata nell'oratorio della Santissima Annunziata di Ovada (Alessandria) è invece riferibile alla mano di Luigi Fasce (Sanguineti 2011-2012, scheda III.458, p. 602; cfr. Laguzzi, Bavazzano 2006).

¹⁸ Per il documento: Tassinari 1983a, pp. 62-64; Sanguineti 2013c, p. 296 nota 682 (con bibliografia precedente).

¹⁹ La scultura è databile tra il 1780 e il 1790: Sanguineti 2011-2012, scheda III.736, p. 662; Sanguineti 2013c, pp. 236, 301 nota 742.

²⁰ Con l'aggiunta della parte mobile, la scultura diveniva molto simile alla *Madonna del Rosario* commissionata nel 1725 ad Anton Maria Maragliano e bottega dall'omonima confraternita con sede nella chiesa di San Siro a Viganego di Bargagli (Genova). Per tale scultura: Sanguineti 2012a, scheda I.73, p. 316. Altri esempi di 'contaminazioni' iconografiche si ritrovano nell'area dello spezzino: si citano i casi della chiesa di San Siro a Montale (presso Levanto) e di San Giovanni a Varese Ligure.

²¹ Quiliano (Savona), frazione Valleggia, chiesa del Santissimo Salvatore e San Giuseppe. Per la scultura: Sanguineti 2011-2012, scheda III.720, p. 659 (con bibliografia).

²² Cfr. anche il saggio di Valentina Fiore in questo volume.

²³ Per l'operazione civica e devozionale che portò all'elezione della *Madonna Regina* cfr. da ultimo Bornio 2016, pp. 244-264 (con bibliografia precedente).

4. Agostino Storace, *Sacra Famiglia*, Quiliano (Savona), frazione Valleggia, chiesa del Santissimo Salvatore e San Giuseppe.



del Voto di Giovanni Battista Bissoni, ora a Fiorino²⁴. Il soggetto proseguiva la sua fortuna anche in pieno Settecento, tuttavia le opere più tarde tendevano via via a perdere attenzione al significato civico-identitario della Vergine Regina, sostituendo alla connotazione politica una più stringente funzione devozionale, che finiva per trasformare la Madonna della Città in una generica Madonna incoronata.

In particolare si perdeva memoria del cartiglio recante l'iscrizione *Et Rege Eos* – tratto distintivo della Madonna Regina di Genova, derivante dalla preghiera del *Te Deum* – che in origine corredeva la statua incoronata nel 1637, ma di cui si era persa traccia in un momento imprecisato²⁵. È interessante come, già nel 1645, la copia autografa della *Madonna del Voto* di Bissoni per la chiesa di San Marco a Civezza (Imperia) fosse riconosciuta dalla comunità locale come *Madonna di Trapani*, sulla base di un culto abbastanza diffuso nell'imperiese che, però, non coincideva minimamente con l'iconografia della scultura (fig. 6). Il basamento riporta infatti l'iscrizione: "Sacre Virg[ini]s Inmag[ine]m hanc de [Tra]pani / facien[d]am curavit ere pubbl[ic]c[o] / 1645"²⁶, segno di un'incomprensione dei cittadini di Civezza, evidentemente troppo lontani dagli affari della Repubblica per poter comprendere il reale significato dell'operazione – di ideazione squisitamente nobiliare – che aveva coinvolto la città nel 1637.

A maggior ragione nella più tarda prova di Anton Maria Maragliano e bottega per una committenza genove-

5. Agostino Storace, *Gesù Bambino*, parte mobile per la trasformazione iconografica della scultura, Quiliano (Savona), frazione Valleggia, chiesa del Santissimo Salvatore e San Giuseppe.



se a Dongo (Como) (1725-1730 circa)²⁷, il Bambino non è più scolpito nell'atto di sorreggere il cartiglio dell'*Et Rege Eos*, ma si appoggia teneramente alla madre connotata dagli attributi regali quali la corona e lo scettro, in una resa iconografica che, però, non la differenzia di molto dalle Vergini del Rosario e del Carmelo (fig. 7). Si sottolinea come quest'ultima scultura sia pressoché contemporanea alla *Madonna Regina di Genova* marmorea di Francesco Maria Schiaffino per l'altare della cappella di Palazzo Ducale, per la quale è documentato il pagamento allo scultore nel 1729²⁸. In una composizione iconografica piuttosto simile, l'opera in marmo si differenzia dalla scultura di Maragliano in particolare per la presenza del cartiglio – qui sorretto da un angelo e non da Gesù –, recante quel motto *Et rege Eos* che connotava in maniera incontrovertibile le immagini della Vergine nella sua nuova veste di regina della città.

Evidentemente la commissione pubblica della scultura di Schiaffino e, soprattutto, la sua destinazione civica – a pochi metri dagli affreschi di Giovanni Battista Carlone, che nella volta mostravano la stessa iconografia – erano fattori che richiedevano imprescindibilmente una connotazione politica e identitaria della Vergine che, invece, le sculture lignee devozionali potevano comprensibilmente ignorare.

Tra le iconografie mariane affrontate dagli scultori maraglianeschi emerge inoltre una discreta diffusione di soggetti legati all'*Educazione della Vergine*, che si concentrano

6. Giovanni Battista Bissoni, *Madonna di Trapani (Madonna Regina di Genova)*, Civezza (Imperia), chiesa di San Marco.



in particolare nel territorio di Chiavari e nel Tigullio, seppur sporadicamente presenti anche nelle altre province. I temi dell'infanzia della Vergine, basati su una tradizione apocrifia derivante in particolare dal *Protovangelo di Giacomo*, si legano nuovamente alla tradizione post-ri-dentina, che rivalutava il ruolo di Anna e Gioacchino nell'ottica di un potenziamento del culto immacolista²⁹. Le teorie che ipotizzavano un concepimento casto di Maria – che avrebbe quindi evitato il peccato originale, trasmesso appunto con l'unione carnale – furono presto rigettate dalla Chiesa, in favore del concetto teologicamente più raffinato di un singolare privilegio concesso alla Vergine, esente dal peccato in quanto generata nella mente di Dio prima di tutti i tempi³⁰. Le figure dei genitori della Vergine, totalmente estranee – si ribadisce – ai Vangeli canonici, si adattavano perfettamente al tema della giovinezza e della formazione 'culturale' di Maria e, nello specifico, Anna assumeva talvolta il ruolo di 'maestra': così, ad esempio, nella scultura lignea di ambito maraglianesco nella chiesa di Santa Maria Assunta di Borzonasca (Genova), rappresentata mentre assiste pazientemente la figlia durante lo studio, secondo un'iconografia di probabile derivazione da stampe di carattere popolare³¹ (figg. 8-9).

7. Anton Maria Maragliano e bottega, *Madonna Regina di Genova*, Dongo (Como), frazione Mossanzonico, chiesa di San Lorenzo.



È interessante come talora si attui una peculiare crasi tra il tema dell'infanzia di Maria e quello dell'Immacolata Concezione: ciò si riscontra ad esempio nella scultura della chiesa dedicata proprio alla Beata Maria Vergine Bambina di Monticelli (presso Chiavari), nella quale la Vergine infante – posta al centro tra Anna e Gioacchino – sta già calcando la Bestia dell'Apocalisse derivante dalla visione apocalittica di san Giovanni Evangelista a Pathmos, attributo consueto delle raffigurazioni iconografiche di una Immacolata solitamente adulta (fig. 11). Tema analogo si riscontra in un dipinto di anonimo pittore genovese, ascrivibile alla metà del XVIII secolo, conservato presso il convento genovese di San Francesco d'Albaro (fig. 10), anch'esso esempio della trasposizione popolare di un tema abbastanza raro, che però pone le sue radici nei trattati teologici: Francisco Pacheco sosteneva ad esempio che la Vergine Immacolata dovesse dipingersi "en la Hor de su edad de doze a treze años, hermosissima niña"³², in aderenza, quindi, all'iconografia citata. Altrove le figure di Anna e Gioacchino vengono interpretate in una più generica accezione di Sacra Famiglia e perciò associate ad altri personaggi, quali ad esempio san Giuseppe; su questa iconografia si struttura il gruppo scultoreo del santuario di Nostra Signora della Costa

²⁹ Per il tema di Sant'Anna nell'arte ligure, in rapporto alle fonti letterarie e teologiche e nelle diverse declinazioni richieste dagli ordini religiosi, si rimanda agli studi di Laura Stagno (2004; 2012; 2015).

³⁰ Per le diverse dispute sulla Concezione di Maria, che dalle teorie medievali portarono alla definizione ufficiale del dogma nel 1854: De Fiores 2005, pp. 21-25. Per la codificazione dell'iconografia immacolista: Francia 2004; Francia 2005, pp. 33-39. Per la diffusione in territorio ligure: Stagno 2008, pp. 303-326; Magnani 2008, pp. 327-362.

³¹ Per esempio la xilografia settecentesca edita dalla Stamperia degli Archi di Faenza, cfr. *Le sacre immagini* 1999, scheda 83, p. 164. Altrove la Madre di Cristo è accompagnata nel cammino da sant'Anna: è il caso della scultura della chiesa di San Lorenzo a Rialto (Savona), in cui la piccola Maria è già connotata dalla veste rossa e blu, attributo consueto dell'episodio dell'Assunzione.

³² Pacheco 1649, III, p. 482. Per la tela V. Bormiotti in *Il catalogo c.d.s.*, scheda 21.

8. Scultore genovese (ambito di Agostino Storace), *Educazione della Vergine*, Borzonasca (Genova), chiesa di Santa Maria Assunta.



9. Incisore emiliano (Faenza, stamperia dell'Archi, 1780 circa), *Educazione della Vergine*, xilografia per il frontespizio *Novena della gloriosa madre sant'Anna da praticarsi avanti la sua festa nella chiesa cattedrale di Faenza*, Faenza, Biblioteca Comunale.



10. Pittore genovese, *Madonna Immacolata bambina fra i santi Anna e Gioacchino al cospetto di Dio Padre*, Genova, convento di San Francesco d'Albaro.



11. Scultore genovese, *Madonna Immacolata bambina fra i santi Anna e Gioacchino*, Monticelli (Genova), chiesa della Beata Maria Vergine Bambina.



12. Anton Maria Maragliano e bottega, *Sant'Anna, san Gioacchino e san Giuseppe*, Sanremo (Imperia), santuario di Nostra Signora della Costa.



a Sanremo, che vide l'intervento di Maragliano e della sua bottega in uno scenografico gruppo ligneo dipinto a simulare il marmo (1734-1737)³³ (fig. 12). In una sorta di 'famiglia allargata' il complesso presenta i genitori di Maria, Giuseppe suo sposo, Elisabetta, cugina della Vergine e il marito Zaccaria, dai quali sarà generato il Battista, anch'egli presente nelle nicchie marmoree al fianco dell'omonimo Evangelista. Escluse dalla celebrazione 'dinastica' della Vergine sono proprio le figure di Maria e del Bambino, poiché il gruppo fu realizzato appositamente per fungere da cornice a un piccolo dipinto tardo trecentesco, certamente documentato *in loco* almeno dal 1464 e rappresentante appunto una *Madonna con Bambino*³⁴. La tavola della cosiddetta *Madonna della Costa* – già attribuita a Nicolò da Voltri e ora assegnabile alla cerchia di Barnaba da Modena – godeva di straordinaria venerazione nella cittadina di Sanremo, ma era stata frutto di una riduzione delle dimensioni originali che ne aveva modificato l'iconografia, presumibilmente a seguito della costruzione del nuovo altare nel 1645³⁵. Nel 1624 il dipinto era ancora descritto come "mirabile pittura della Vergine col Figlio in braccio, san Siro alla destra e san Romolo alla sinistra"³⁶, tuttavia, in seguito

al ridimensionamento, si era persa notizia della presenza dei due santi, peraltro molto venerati a Sanremo, dove Siro si trattene prima dell'elezione a vescovo di Genova. Si ritiene di eccezionale interesse il testo del *Sacro Monte di Pietà* di Giovanni Battista Grossi, pubblicato a Genova nel 1683 come compendio dei benefici e delle prodigiose guarigioni compiuti a Sanremo dalla "miracolosissima Imagine della Vergine della Costa"³⁷. L'autore riporta una tradizione orale "ab immemorabili di Padri in Figliuoli", che ritiene la tavola proveniente da una chiesetta di un monastero femminile, sita "venticinque passi in circa verso Occidente" rispetto al sito dell'attuale santuario dove si conserva; le parole del Grossi sono utili anche per conoscere dove fosse situato il dipinto prima della risistemazione di Maragliano: "sempre in un Cristallo grande ristretta, coperta con un zendado, sopravvi copiata la stessa Vergine". Di maggior rilevanza è il fatto che all'interno del volume non si faccia alcuna menzione dell'originaria presenza dei santi Siro e Romolo, evidentemente ormai dimenticati; anzi, dalla relazione dell'autore emerge che nel 1683 la *Madonna della Costa* era ritenuta acheropita³⁸, "una di quelle Santiss. Imagini dipinte dal felice pennello del Vangelista S.

Luca. Tanto da tutti si crede, per tale è riverita"³⁹. La presunta genesi divina della tavola escludeva ovviamente la presenza di qualsiasi altro santo, così, negli anni trenta del Settecento – quando fu commissionato il gruppo ligneo a Maragliano – furono richiesti soggetti che potessero coerentemente inquadrare quella che si riteneva essere un'immagine esclusivamente mariana, cioè gli esponenti della famiglia della Vergine, che nulla avevano a che fare con i protovescovi Siro e Romolo. Insieme alla Madonna, erano i santi – specialmente quelli più cari alla devozione popolare – a incarnare le speranze e i desideri di una collettività che in essi si rispecchiava. Come per Maria, le sculture a tema agiografico dovevano essere quindi immediatamente riconoscibili alla comunità dei fedeli, senza spazio per iconografie criptiche o poco ortodosse, nell'assoluto rispetto di una tradizione codificata e a garanzia di valori immutabili. Oltre ai fondatori degli ordini, soprattutto nelle zone periferiche e con diffusione pressoché equa su tutto il territorio ligure, si attesta una presenza considerevole di sculture maragliesche effigianti i santi più vicini alla gente, quali san Giuseppe, san Rocco e san Sebastiano (fig. 13) – protettori degli appestati – e san Martino, che presiedeva ai viandanti e ai poveri delle campagne; a questi si aggiungevano frequentemente sant'Erasmo (fig. 14), protettore dei marinai, a cui era-

³³ Sanguineti 2012a, scheda I.125, pp. 368-369; Sanguineti 2011-2012, scheda III.461, pp. 602-63; Sanguineti 1998a, scheda 113, p. 194. Cfr. *Il manoscritto* 1970, pp. 116-117.

³⁴ Algeri 1991, pp. 91-92 nota 20; Algeri 2011, pp. 220, 234 nota 59 (con bibliografia precedente). Per l'uso di inserire antiche tavole o icone entro una nuova decorazione rinascimentale o barocca si veda Stoichita 1998 pp. 75-95. Per alcuni esempi genovesi, con attenzione alle immagini acheropite di derivazione bizantina: Stagno 2016b, pp. 283-298.

³⁵ Algeri 1991, nota 20, pp. 91-92.

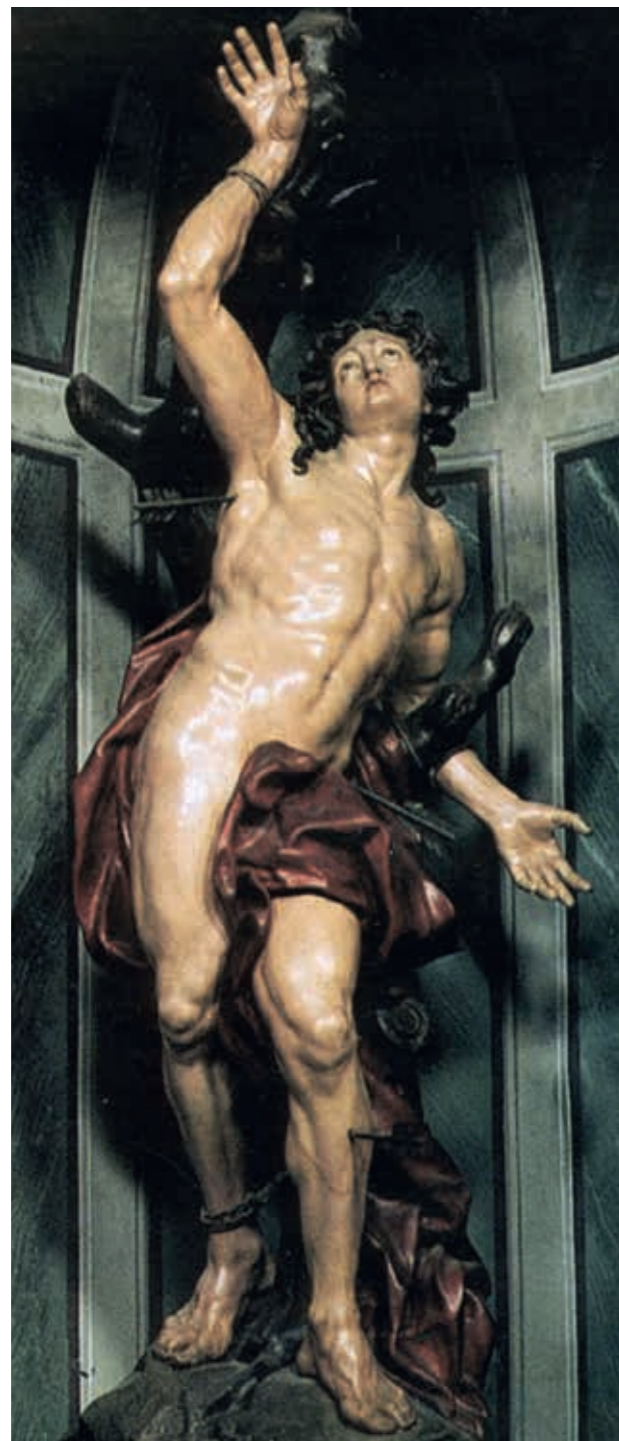
³⁶ *Sacro e vago giardinello* ms. 1624, c. 541.

³⁷ Grossi 1683, p. 38.

³⁸ Per il culto delle acheropite, anche con riferimento alla situazione ligure: Stagno 2016a. Per un repertorio sulle immagini sacre attribuite a san Luca: Bacci 1998.

³⁹ *Sacro e vago giardinello* 1624, c. 541.

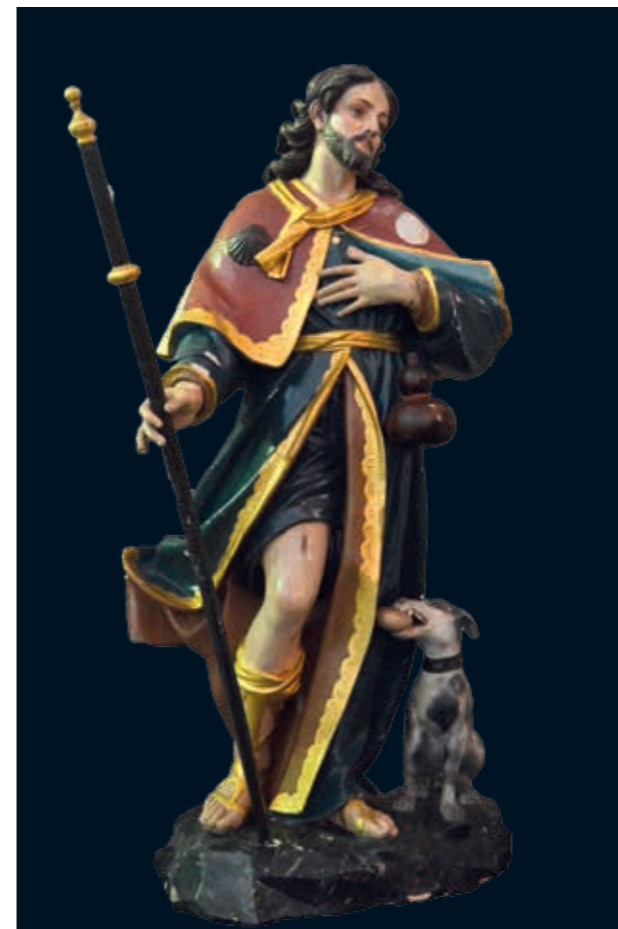
13. Nicolò Tassara, *San Sebastiano*, Campo Ligure (Genova), oratorio dei Santi Sebastiano e Rocco.



14. Anton Maria Maragliano e bottega, *Sant'Erasmus*, Genova Quinto, oratorio di Sant'Erasmus.



15. Agostino Storace, *San Rocco*, Sesta Godano (La Spezia), frazione Bergassana, chiesa di Sant'Andrea Apostolo.



16. Tipografia Remondini, *San Rocco*, acquaforte, Bassano del Grappa, Musei Biblioteca Archivio.



⁴⁰ *Le casacce nell'arte* 1975, pp. 11-14.

⁴¹ Per le sculture di Agostino Storace: Sanguineti 2011-2012, schede III.723, III.580, pp. 631-632, 659; per l'opera di Maragliano: Sanguineti 2012a, scheda 145, p. 283. Una replica di bottega si trova nella chiesa di San Colombano Abate a San Colombano Certenoli (Genova) (Sanguineti 2012a, scheda III.17, p. 393), tuttavia quest'ultima presenta una differenza dal prototipo nella scritta del cartiglio, che qui riporta la frase "in peste patronus" in luogo di "Ante faciem eius ibit mors".

⁴² Tipografia Remondini, *San Rocco*, incisione a bulino colorata a tempera, Bassano del Grappa, Museo Biblioteca dell'Archivio, inc. bass. 1235, cfr. Remondini 1990, scheda 4, p. 162. Le stampe si basavano a loro volta su una cospicua produzione di frontespizi e antipor-te illustrate; per ciò che concerne specificamente il tema di San Rocco si cita a titolo di esempio l'immagine di apertura della *Vita di San Rocco* di Jean de Pins (J. De Pins, *La vita di S. Rocco*, *Discritta in Lingua Latina dal Sig. Giovanni Pino di Tolosa, Senatore del Christianiss. Re di Francia et Ambasciatore alla Sereniss. Repubblica Venetiana. Tradotta in lingua volgare da Lelio Guardo*, Venezia 1609), ma molti altri sarebbero i testi illustrati da mettere a raffronto. Un utile repertorio bibliografico delle stampe religiose di carattere popolare è in Baldacchini 1980, mentre per le edizioni dei Remondini si rimanda al catalogo pubblicato in Carnelos 2008.

no dedicati molti luoghi sacri sulla costa, sant'Antonio Abate, protettore degli animali, e san Giacomo, pellegrino e 'Matamoros'. Come già notato da Fausta Franchini Guelfi⁴⁰, nell'immaginario del popolo assumevano particolare rilievo gli attributi iconografici dei santi, emblemi costanti e insostituibili di una ininterrotta venerazione, della quale le fonti a stampa costituivano ancora uno straordinario mezzo di diffusione.

Il più replicato tra i temi agiografici era senz'altro quello di san Rocco di Montpellier: in particolare durante le epidemie, le immagini del santo trecentesco, protettore dal morbo pestifero, si moltiplicavano tanto nell'arte monumentale, quanto in quella di produzione popolare. Nell'ambito della statuaria lignea maraglianesca, il *San Rocco* di Agostino Storace per la chiesa dei Santi Sebastiano e Rocco a Quiliano (Savona), come quello del medesimo artista nella chiesa di San Lorenzo Martire a Sesta Godano (La Spezia; fig. 15), si modellano sul prototipo scolpito da Anton Maria Maragliano per la compagnia di San Rocco nell'oratorio di San Francesco a Chiavari, oggi nella basilica della Madonna dell'Orto della stessa città⁴¹. Gli esiti iconografici di questi esempi risultano anche indubbiamente vicini alle stampe votive con lo stesso soggetto, ad esempio quella dei già citati editori Remondini, che ben compendiano in un'immagine di facile comprensione, i principali attributi del santo francese⁴² (fig. 16). L'influenza dell'iconografia popolare sulla produzione scultorea lignea si riscontra a maggior ragione nella chiesa genovese di Nostra Signora della Consolazione,

in relazione al culto per san Nicola da Tolentino, protettore delle anime dei defunti. Il gruppo con *San Nicola da Tolentino in gloria* fu scolpito da Agostino Storace verso gli anni sessanta del Settecento e posto nel terzo altare della navata destra solo alla metà dell'Ottocento, già attestato *in loco* da Federico Alizeri nel 1846. Secondo Daniele Sanguineti risalirebbe a quel momento l'invenzione della parte inferiore del gruppo, appositamente eseguita da un ignoto scultore ottocentesco al fine di elevare la statua per adattarla all'altezza della nicchia⁴³. L'aggiunta trasformava la consueta iconografia del trionfo di san Nicola in un soggetto certamente più complesso, con l'inserimento di un diavolo e di una donna in catene appoggiati sul globo terrestre e di un libro aperto recante l'iscrizione "Ad te Domine pacem meam, ad te oculos meos" (fig. 17). Si tratta di un'iconografia piuttosto rara nelle raffigurazioni del santo, che si ritiene derivi dal frontespizio inciso da Orazio de Santis per il volume *La gloriosa vita et gli eccelsi miracoli dell'almo confessore Santo Nicola da Tolentino*, pubblicata dall'agostiniano Ambrogio Frigerio nel 1578, con successive edizioni seicentesche⁴⁴.

Nella soluzione dell'incisore aquilano, la parte superiore raffigura la consueta *Tripla incoronazione di san Nicola* ad opera della Vergine, di Cristo e di sant'Agostino, i quali gli pongono sul capo le *Corone Sanctitatis, Virginitum et Martyrum*, allusione anche alle tre Virtù Teologiche⁴⁵; più significativa è la parte inferiore, dove il santo è in piedi sul globo terrestre, affiancato dalle due fonti principali di tentazione carnale: il diavolo e la donna discinta, accompagnati dall'iscrizione esplicativa "Diabolus, Mundus et Caro" (fig. 18). Se la tradizione iconografica fornisce numerosi esempi del diavolo quale attributo di san Nicola, assai più rara è, invece, un'immagine di questo tipo, forse addirittura invenzione dello stesso incisore o dell'agostiniano Frigerio; certo è che dieci anni più tardi il pittore Santi di Tito (1588) ne ricavò una tela di identico soggetto, oggi conservata presso la Pinacoteca Comunale di Sansepolcro⁴⁶ (fig. 19). Difficilmente un'iconografia così rara e raffinata, per di più di origine cinquecentesca e di ambito non genovese, poteva essere nota all'autore ottocentesco dell'aggiunta del gruppo ligneo della Consolazione, se non attraverso la più recente stampa di traduzione, ipotesi

⁴³ Alizeri 1846-1847, III, p. 869. Per la scultura: Sanguineti 1994a, pp. 439-454; Sanguineti 1998b, pp. 141-152; G. Zanelli in *San Nicola da Tolentino* 2007, scheda 116, p. 254.

⁴⁴ Frigerio 1578 (edizioni successive: Ferrara 1588; Ferrara 1590; Bergamo 1602; Milano 1603; Roma 1610). Per l'incisione del frontespizio, opera di Orazio de Santis, cfr. Ciarrocchi 2005, scheda 31, p. 84.

⁴⁵ Sulla fortuna di questa specifica iconografia: Cobianni 2007, pp. 77-85.

⁴⁶ Per la tela di Santi di Tito: A. Nesi in *Immagine e mistero* 2005, scheda 32, p. 86 (con bibliografia precedente).

17. Agostino Storace (con aggiunte ottocentesche), *San Nicola da Tolentino*, Genova, chiesa di Nostra Signora della Consolazione.



18. Orazio de Santis, *Triplice incoronazione di san Nicola da Tolentino*, incisione per il frontespizio di A. Frigerio, *La gloriosa vita et gli eccelsi miracoli dell' almo confessore Santo Nicola da Tolentino*, Camerino 1578.



che trova conferma nella posizione delle due figure, in controparte rispetto al frontespizio e al dipinto citati. Gli scenografici gruppi di Anton Maria Maragliano, come le prove dei talentuosi allievi ed epigoni, si distinguono per indubbia qualità esecutiva rispetto agli esiti di altri scultori di bottega, tuttavia, idealmente, i concetti alla base dell'ampia produzione dei 'maraglianeschi' sono gli stessi: immediata riconoscibilità delle figure, ortodossia, utilità liturgica, rispetto della tradizione e riproduzione di modelli iconografici costanti. A queste componenti imprescindibili pensavano i committenti

19. Santi di Tito, *Triplice incoronazione di san Nicola da Tolentino*, Sansepolcro (Arezzo), Pinacoteca Comunale.



quando si accingevano a richiedere 'un Maraggiano' per la loro realtà culturale: chi non poteva permettersi il talento di Anton Maria, poteva comunque contare sul suo 'marchio di fabbrica', così il simulacro poteva essere realizzato anche da scultori meno esperti, a patto che questi rispettassero le caratteristiche fondanti della statuaria lignea devozionale. D'altronde, sosteneva il De Mora, "non è cosa decente li conformare le cose di devotione con i propri capricci"⁴⁷ e questo doveva essere ben chiaro a chiunque si ponesse nel solco di Anton Maria Maragliano.

⁴⁷ De Mora 1675, p. 323.

