



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO



**Università
di Genova**

Comitato Scientifico

Giuseppe Dardanello
Clario Di Fabio
Maria Clelia Galassi
Chiara Gauna
Lauro Magnani
Alessandro Morandotti
Daniele Sanguineti
Gelsomina Spione
Laura Stagno

Referenze fotografiche

- © Geoffroy Moufflet, Archives du Palais Princier de Monaco
- © Antonio Mazza, Lodi
- © Paolo e Federico Manusardi, Milano
- © Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici (già), Milano
- © Su concessione del Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale
- © The Trustees of the British Museum
- © Museo Accademia Ligustica di Belle Arti
- © Royal Collection Trust / Her Majesty Queen Elizabeth II 2020
- © G.A.VE Archivio fotografico – su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo-Gallerie dell'Accademia di Venezia
- © Archivio dell'arte / Pedicini fotografi, Napoli
- © Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Torino, Musei Reali-Galleria Sabauda
- © Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli
- © Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Archivio di Stato di Napoli
- © Claudio Giusti, Firenze
- © London, The National Gallery
- © Cardiff, National Museum Wales
- © Su gentile concessione della Curia Arcivescovile di Napoli, Ufficio Beni Culturali
- © Mattia Boero, Torino
- © Per cortese concessione Galleria Giambianco
- © Publifoto di Enzo Brai, Palermo
- © Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Milano, Biblioteca Nazionale Braidense

Abbreviazioni

ACCNSR: Genova, Archivio Capitolare della Collegiata di Nostra Signora del Rimedio
ADGGe: Genova, Archivio Durazzo Giustiniani
ADP: Roma, Archivio Doria Landi Pamphilj
APMo: Monaco, Archives Palais Princier
APPT: Napoli, Archivio parrocchiale della Pietà dei Turchini
ASABMi: Milano, Archivio Storico, Accademia di Brera
ASCGe: Genova, Archivio Storico del Comune
ASDMi: Milano, Archivio Storico Diocesano
ASDNa: Napoli, Archivio Storico Diocesano
ASFBNa: Archivio storico della Fondazione Banco di Napoli
ASGe: Genova, Archivio di Stato
ASMa: Massa, Archivio di Stato
ASMi: Milano, Archivio di Stato
ASMo: Modena, Archivio di Stato
ASNa: Napoli, Archivio di Stato
ASPFLGe: Genova, Archivio Storico della Provincia Franciscana Ligure dei Frati Minori
BAMi: Milano, Biblioteca Ambrosiana
BAV: Biblioteca Apostolica Vaticana
BCCo: Como, Biblioteca Comunale
BUGe: Genova, Biblioteca Universitaria

Ringraziamenti

Grazie a Intesa Sanpaolo Arte Cultura e Beni Storici e in particolare a:
Michele Coppola, direttore; Silvia Foschi, Patrimonio Storico Artistico e Attività Culturali; Laura Felicciotti, Patrimonio Artistico; Antonio Ernesto Denunzio, Iniziative culturali e Progetti Espositivi.
Per l'ospitalità a Torino grazie alla Fondazione Einaudi e in particolare al collega Paolo Soddu.
Per la generosa partecipazione, grazie a Franco Boggero e ai musicisti Federico Bagnasco, Marco Spiccio e per l'aiuto nell'organizzazione del concerto Alessandro Bavo.
Un particolare ringraziamento ai Marchesi Marcello e Sandra Cattaneo Adorno.

Il volume è stato edito grazie a

INTESA  SANPAOLO

Con il contributo di

NAPOLI, GENOVA, MILANO

SCAMBI ARTISTICI E CULTURALI TRA CITTÀ LEGATE ALLA SPAGNA (1610-1640)

Atti del convegno di studi

Torino, Fondazione Luigi Einaudi, 13-14 settembre 2018

Genova, Palazzo Balbi Cattaneo, 15 settembre 2018

a cura di

Lauro Magnani, Alessandro Morandotti, Daniele Sanguineti, Gelsomina Spione, Laura Stagno

con la collaborazione di

Francesca Romana Gaja, Elisabetta Silvello

SOMMARIO

<i>Premessa</i>	13
TAVOLE	15
CONTESTO STORICO	
<i>Identità politica e spazi urbani nelle città capitali dell'Italia spagnola. 1610-1640</i> Giovanni Muto	35
LETTERATI E ARTISTI	
<i>Percorsi di ricerca per Marino e le arti</i> Emilio Russo	49
<i>Per Marino a Napoli: una prima congiuntura genovese</i> Andrea Zezza	59
<i>Passione letteraria, collezionismo e militanza politica. La formazione culturale di Giovanni Vincenzo Imperiale a partire dai viaggi tra Genova, Napoli e Milano</i> Giacomo Montanari	65
<i>Narrare il sacro: sante e martiri tra Genova e Milano, tra Pindaro e Callimaco</i> Simona Morando	75
<i>Girolamo Borsieri, Giovan Battista Marino e i pittori lombardi e genovesi</i> Paolo Vanoli	87
COMMITTENZA E COLLEZIONISMO	
<i>I Grimaldi e i Trivulzio lungo l'asse Milano-Genova-Roma-Napoli (e Principato di Monaco)</i> Tiziana Zennaro	95

<i>La collezione Ordoño de Rosales: primi indizi per la ricostruzione di una quadreria tra Milano, Napoli e Genova</i> Roberto Santamaria	107
<i>Elmi piumati e lance spezzate: segni e testimonianze di un linguaggio comune della spettacolarità cavalleresca tra Genova, Napoli e Milano</i> Simone Castino	123
<i>I palazzi dell'aristocrazia genovese a Milano e Napoli: committenze, modelli architettonici e strategie urbane</i> Sara Rulli	133
<i>La nazione genovese a Napoli nel Seicento. Opere e committenti per la chiesa di San Giorgio dei Genovesi</i> Francesca Romana Gaja	145
GEOGRAFIA DELLE DEVOZIONI	
<i>La devozione per l'Immacolata Concezione: un ponte fra la Monarquía Católica e le città italiane del "sistema spagnolo"</i> Paolo Cozzo	161
<i>Caratteri, significati e utilizzo civico delle iconografie immacoliste: casi di studio tra la Repubblica di Genova, la Spagna e Napoli</i> Laura Stagno	169
<i>Ordini religiosi femminili tra Genova, Milano e Napoli: relazioni, artisti e committenti</i> Valentina Fiore	185
<i>San Carlo Borromeo a Genova: fortuna iconografica all'inizio del XVII secolo</i> Gianluca Zanelli	197
INDAGINI SUGLI ARTISTI	
<i>Dopo la mostra di Milano</i> Lauro Magnani	215
<i>Azzolino e Ribera all'incrocio tra Napoli e Genova</i> Giuseppe Porzio	229
<i>Qualche nota sulla ricezione del Martirio di sant'Orsola di Caravaggio tra Genova e Napoli, e una triangolazione Genova-Palermo-Napoli: il caso di Geronimo Gerardi</i> Riccardo Lattuada	237

<i>Genovesi a Milano, Milanesi a Genova: fatti noti e meno noti</i> Alessandro Morandotti	243
<i>Giulio Cesare Procaccini e Genova</i> Odette D'Albo	255
<i>Intorno all'anonimo Maestro di Nostra Signora del Rimedio: prime ipotesi sugli allievi di Giulio Cesare Procaccini</i> Federico Cavalieri	269
<i>Spunti di naturalismo per gli esordi di Domenico Bissoni a Genova</i> Daniele Sanguineti	279
<i>Morazzone fra Milano e Genova: una presenza nodale</i> Andrea Spiriti	289
<i>Luciano Borzone: da Genova a Milano e ritorno</i> Anna Manzitti	299
<i>Luciano Borzone ritrattista tra la Genova repubblicana e la Milano spagnola. Nuovi elementi per un catalogo e una cronologia</i> Anna Orlando	309
<i>Grechetto, un talento inquieto, tra Genova, Roma (e Napoli)</i> Gelsomina Spione	321
L'ULTIMA CENA DEL PROCACCINI AL VASTATO	
<i>Il Cenacolo per l'Annunziata di Genova e il suo bozzetto (autonomo o funzionale?) di palazzo Spinola. Osservazioni sulle modalità progettuali di Giulio Cesare Procaccini</i> Maria Clelia Galassi	341
<i>L'Ultima Cena di Procaccini: problemi di conservazione di una tela monumentale</i> Vito Ferrante, Valerio Garofalo	351
<i>Bibliografia generale</i>	363
<i>Indice dei nomi</i>	404



Daniele Sanguineti

Nel campo della scultura lignea il bilancio di fine Cinquecento si era chiuso in attivo a Genova, considerando che, dopo mezzo secolo di sperimentazioni dovute a forestieri impiantati in città, l'urbinate Filippo Santacroce era riuscito a raggiungere, con il gruppo da processione fornito nel 1594 all'oratorio di Sant'Ambrogio a Genova Voltri, un risultato di tutto rispetto nel tentativo di distanziare il puro codice manierista fino ad allora in uso¹. Era necessario infatti che le espressioni si adeguassero al drammatico evento in atto, quello di un episodio narrativo costituito da svariati attori ormai liberati dall'impassibilità statica che caratterizzava gli idoli stanti². Sembra chiaro che Santacroce conoscesse, forse tramite il veicolo della stampa – da lui particolarmente impiegato³ –, le più aggiornate raffigurazioni forgiate in ambito milanese, a cominciare dalla pala con *Ambrogio sconfigge gli ariani* che Giovanni Ambrogio Figino aveva dipinto tra il 1590 e il 1591 per l'altare maggiore della cappella del Tribunale di Provvisione, poi replicata dalla sua cerchia nella versione per Sant'Eustorgio⁴. È indubbio che questa “macchina” e le altre non pervenute – ad esempio il *Martirio di san Bartolomeo* per la confraternita genovese dedicata al santo⁵ – avessero costituito uno spartiacque tra un'impostazione fissata in accenti iconici e una gestione dinamica e narrativa, tipica degli inizi del nuovo secolo⁶.

In quel periodo si stava avviando la prima attività di Domenico Bissoni, figlio di Francesco «Venetus de Bissonis», originario della Val d'Intelvi da un ramo dei Gagini di Bissone che avevano soggiornato in Laguna⁷. Un documento del 1597 lo attesta a Genova, ammogliato e con bottega in via Scurreria⁸, mentre due anni dopo l'atto di commissione per un tabernacolo destinato alla collegiata di Pieve di Teco, nel quale si dichiarava maggiore di venticinque anni, evidenzia competenze in linea con la corporazione dei bancalari (falegnami)⁹. Secondo il

1 Per le presenze e l'attività degli intagliatori a Genova nel corso della seconda metà del Cinquecento: Sanguineti 2009; Sanguineti 2013^c, pp. 117-135. Per Filippo Santacroce e il gruppo con *Sant'Ambrogio sconfigge gli eretici*, ora nel moderno oratorio voltrese dedicato al santo ma richiesto dai confratelli dell'antico istituto con atto del 5 aprile 1594: Sanguineti 2013^c, pp. 130, 134, 241 nota 83, 461 doc. 18 (con bibliografia precedente); Sanguineti 2017, p. 13; Zanelli 2017, pp. 99-101.

2 A questo proposito si possono citare il *San Dalmazio* (Savona, frazione Lavagnola, oratorio di San Dalmazio), databile al terzo quarto del Cinquecento, o il *San Giovanni Evangelista* (Savona, oratorio dei Santi Giovanni Battista, Giovanni Evangelista e Petronilla), proveniente da Genova, dove venne dipinto e dorato nel 1585 (Sanguineti 2013^c, pp. 118-119, con bibliografia precedente).

3 Nell'inventario delle opere presenti in bottega, realizzato l'11 agosto 1607 subito dopo il decesso dello scultore (Alizeri 1870-1880, VI, 1880, pp. 178-180 nota 1; Sanguineti 2013^c, pp. 462-463, doc. 25), compaiono anche «libri designa impressiones et seu vulgo stampe» (Sanguineti 2017, pp. 13-14).

4 Per le pale di Figino cfr. ora Pavese 2017, pp. 424-428, n. 21; p. 556, E1. Pare interessante porre in risalto l'affinità strutturale – per la presenza del soldato atterrito, di quello che si difende con lo scudo e del chierico retrostante –, con qualcosa di simile alla tavola, ora al Musée du Petit Palais di Avignone (Marani 1998, p. 197), dipinta dal Maestro della Pala Sforzesca, a riprova di una circolazione di spunti che Filippo Santacroce riuscì a cogliere con assoluta originalità.

5 Il gruppo, perduto, fornito da Santacroce all'oratorio genovese di San Bartolomeo è citato, come termine di confronto, nel contratto per la “macchina” di Voltri (vedi nota 1); è noto l'atto di commissione, di cui era titolare il pittore Agostino Piaggio, per la stesura della policromia (Sanguineti 2013^c, p. 461 doc. 19).

6 Anche il ruolo progettuale di Luca Cambiaso, nel corso degli anni settanta, per la statuaria processionale – esemplata dal celebre foglio del Cabinet des Dessins del Louvre (inv. 9298) relativo al gruppo per la confraternita genovese di Sant'Antonio Abate e San Paolo Eremita (destinato a Gaspare Forlani per l'intaglio) – rivela una coerenza, nel risalto conferito alla struttura architettonica, con la cultura figurativa di piena maniera (Sanguineti 2013^c, p. 90; Sanguineti 2018^b, pp. 18-19). Per il disegno cfr. da ultimo Mancini 2017, pp. 77-78, n. 64.

7 Sanguineti 2013^c, pp. 135-140, 390-392 (con bibliografia precedente). Non sono noti documenti relativi al periodo precedente, né in Val d'Intelvi né a Venezia. Tuttavia è costante, nelle carte genovesi ma anche nelle fonti, l'aggettivazione «veneto» (per la questione: Cervetto 1903, pp. 169-172; Sanguineti 2013^c, p. 135).

8 Alizeri 1870-1880, VI, 1880, p. 188; Di Raimondo 2003, p. 306.

9 Alizeri 1870-1880, VI, 1880, pp. 190-191 nota 1; Sanguineti 2013^c, pp. 461-462 doc. 20. Nel documento relativo al tabernacolo, ancora esistente sebbene molto rimaneggiato, Domenico è definito «pictor», secondo l'accezione corporativa della categoria dei “dipintori e doratori” e in relazione a una competenza mista, spendibile, oltre a quella del bancalario, per la fornitura di opere a ciclo completo, come risulta dalla più tarda commissione di una *Madonna del Rosario*, comprensiva dell'intero altare dipinto, promessa il 27 aprile 1634 a Giuliano, Silvestro e Tommaso Rossi per una destinazione non specificata (Di Raimondo 2003, p. 311; Sanguineti 2013^c, p. 470 doc. 40).

biografo Raffaele Soprani, il successo lo indusse a restare a Genova e a dar corso alla propria attività «in scolpire figure così di legno, come d'avorio»¹⁰. Nulla è noto della sua formazione, forse svolta altrove e poi sottoposta al vaglio, una volta giunto a Genova, di Filippo Santacroce, da cui potrebbe aver desunto il dominio di entrambe le specialità (legno e avorio) e un linguaggio che parrebbe sviluppare in chiave moderna quello a cui Filippo stesso era approdato con la “macchina” di Voltri.

Due sono i “punti fermi” su cui conviene soffermarsi, entrambi datati 1607.

Il primo è costituito dal gruppo processionale raffigurante il *Martirio di santo Stefano*, ora presso l'omonimo oratorio di Genova Rivarolo (fig. 1; tav. II) e per il quale si è già proposta l'identificazione con quello, in origine costituito da un numero maggiore di personaggi, commissionato nel settembre 1607 dal sodalizio dedicato al santo nel centro di Genova¹¹. L'accentuazione narrativa e la composizione a teatrino segnalano un'evidente progressione abbinata alla solida conquista di una scrittura sensibile al dato naturale che connota, a volte sfiorando il grottesco, soprattutto i cattivi da Sacro Monte. Il modello, pur rielaborato, giunge da una pala nuova di zecca, quella che il pisano Aurelio Lomi realizzò intorno al 1602 per i francescani di Santa Maria della Pace (fig. 2), animando quella stessa iconografia di guizzi veraci: Bissoni attinse da quel testo il carnefice che lancia la pietra, a sinistra in primo piano, il Saulo, seduto a destra e, pur in controparte, la stessa figura del santo¹². Tuttavia lo scultore giunse a creare, nella tridimensionalità mimetica del legno dipinto, un repertorio di anatomie nervose e di volti espressionistici, estratti tramite una volumetria risoluta, per i quali non si dispone di un analogo paragone a quest'altezza cronologica. Si tratta infatti di un naturalismo “sopra le righe” di cui non è agile trovare precedenti in ambito artistico genovese, tantomeno in quello della scultura in marmo, per la quale mai le iconografie frequentate avrebbero posto il problema di misurarsi con questo genere di restituzione, sebbene Taddeo Carlone stesse imprimendo ai suoi aulici marmi spunti di inedita tensione, come mostra il volto del *Sant'Ambrogio* realizzato insieme ad altre statue, dal 1595, per la cappella Pinelli nella chiesa di San Siro¹³.

Il secondo è rappresentato dalla *Salita al Calvario*, una “macchina” da processione richiesta allo scultore dalla confraternita genovese di Santa Croce nell'agosto 1607 e di cui si conservano presso il Museo dei Beni Culturali Cappuccini cinque statuette, «il Centurione a cavallo» (fig. 5) e «quattro Giudei armati» (figg. 6-7), mentre risultano disperse le restanti figure che, secondo il contratto, dovevano trovare alloggio sulla piattaforma di un metro e mezzo per tre, ossia «li doi ladroni nudi e legati, due poti cioè uno che suona la tromba e l'altro che porta il canestro con il breve di Giesù, il manigoldo che tiene legato li doi ladroni, Simone Cireneo che ajuta a portar la Croce»¹⁴. Il contratto poi prevedeva che Domenico ponesse «in medio dictae plantae» una «figuram Christi» già esistente ma bisognosa di ultimazione – in particolare del rifacimento delle mani – e che il tipo di intaglio a lui richiesto per la confezione dell'insieme fosse «alla moderna di rilievo»¹⁵. Soprani, che considerò «bellissime» le figure del gruppo e ne sottolineò la loro vivacità, offrì un riscontro più puntuale del fatto che «il Christo non è di mano di esso Domenico, perché prima di lui era stato scolpito da un maestro lombardo, il quale havendo lasciato imperfetto il lavoro, risolsero perciò li Confratelli di quell'Oratorio d'appoggiar l'opera al Bissoni»¹⁶. Carlo Giuseppe Ratti esplicitò più chiaramente il già intuibile atteggiarsi della figura – «che con la Croce sulle spalle s'incammina al Calvario in mezzo alla sbirraglia» –, confessando che del maestro lombardo autore del Cristo «c'è ignoto il nome»¹⁷. Per le dinamiche compositive alcuni disegni cambiaschi potevano aver fornito, com'è già stato evidenziato¹⁸, non pochi spunti, al pari di alcune tele di quello stesso ambito, come la

10 Soprani 1674, p. 329.

11 Per il contratto di commissione, del 18 settembre 1607, e per l'identificazione: Sanguineti 2013^c, pp. 138, 244 nota 124, 463 doc. 26.

12 Per la pala di Lomi (Genova, Museo di Sant'Agostino): Galassi 1989, pp. 107, 109, 211 n. 31. Si era già posta in risalto, a proposito di un altro *Martirio di santo Stefano* bissonesco, quello ora a Campo Ligure (Sanguineti 2013^c, p. 138), la dipendenza da un celebre modello, ossia la pala di identico soggetto dipinta da Giulio Romano per l'omonima chiesa genovese tra il 1519 e il 1521.

13 Langosco 2018, pp. 66-67.

14 Per il contratto di commissione, del 2 agosto 1607 (da cui sono tratte le citazioni), e per l'analisi del gruppo: Alizeri 1870-1880, VI, 1880, pp. 194-195 nota 1; Sanguineti 2013^c, pp. 136-137, 243 nota 115, 462 doc. 24 (con bibliografia precedente).

15 Sanguineti 2013^c, p. 462 doc. 24.

16 Soprani 1674, p. 330.

17 Soprani, Ratti 1768, I, pp. 418-419.

18 Biavati, Sommariva 1993, pp. 38-40. Cfr. ad esempio il foglio di Luca Cambiaso con la *Cattura di Cristo* (Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 847E): L. Magnani, in *Luca Cambiaso* 2007, pp. 414-415, n. 57.

Spogliazione dipinta da Orazio Cambiaso a chiusura del Cinquecento e conservata nella chiesa di San Tommaso a Genova¹⁹. Se nel contratto si sentiva l'urgenza di specificare che la conduzione dovesse essere «alla moderna di rilievo» significa che la committenza desiderava richiedere a un bancalario quale di fatto Bissoni fu, con tanto di regolare ascrizione alla matricola che gli permetteva di dedicarsi a ogni tipo di lavorazione del legno²⁰, l'allestimento di un vero e proprio gruppo statuaria, con figure a tutto tondo in atteggiamenti dinamici. Inoltre il mantenimento del *Cristo* preesistente e la richiesta a Domenico di trasformarlo, completandolo, nel fulcro narrativo del nuovo insieme permettono di dedurre da un lato il gradimento mostrato dai confratelli verso questa immagine – che dunque era anch'essa «alla moderna di rilievo» –, dall'altro un'interruzione improvvisa e recente da parte dello scultore lombardo. Considerando l'alto grado di sorveglianza attuato dai consoli della corporazione dei bancalari sulle presenze in città di tutti coloro che trattavano la lavorazione del legno, è probabile che il maestro lombardo in questione fosse Luigi Castiglione²¹. Costui era milanese ed era approdato nei primissimi anni del secolo a Genova, quando iniziò ad impiegarsi in una serie di lavori – da ancone lignee a piccole sculture fino a una produzione di statuaria vera e propria – con appoggio illecito presso la bottega di Domenico Gasparino in via di Scurreria²². Nell'agosto 1608 giunse al culmine l'azione ostantiva dei consoli dell'Arte che indirizzarono al Senato una supplica di immediato intervento al fine di indurre Castiglione – che professava l'attività illegalmente per non essersi immatricolato – ad abbandonare la città. L'occasione fu propizia per raccogliere informazioni utili ad innescare, attraverso una serie di deposizioni, un'indagine ad ampio raggio sulle competenze del bancalario²³.

A favore di Castiglione si espresse Francesco Berlingeri, allora canonico della chiesa di Santa Maria delle Vigne, il quale, originario di Milano, lo aveva conosciuto in quella città e se ne era servito per «far fare statue di legno per essere lui scultore», mentre a Genova gli commissionò «delle statue nel presepio della nostra chiesa»²⁴. Contestualmente il reverendo Andrea Fenelli, futuro canonico della stessa chiesa, affermò che Castiglione scolpì «tre Maggi di legno, et un puttino, et al presente mi fa tre angeli»²⁵. Fenelli era stato il promulgatore, dal 1604, del culto della Madonna Incoronata (in origine Madonna della Neve) presso la stessa chiesa delle Vigne attraverso la valorizzazione della ben nota tavola di Taddeo di Bartolo a cui, in un primo momento, vennero affiancate alcune statue lignee raffiguranti *San Francesco da Paola*, *Sant'Agata*, *San Gerolamo*, *Sant'Andrea* e poi *San Carlo*²⁶. In una dichiarazione di tutte le opere commissionate per l'attivazione di quel culto, stesa nel 1620, Fenelli, che era diventato canonico dal 1609, affermava di aver ordinato, per la cappella della Madonna della Neve, un «presepio piccolo» e poi «un presepio grande» per le festività natalizie del 1607, ottenendo, per la novità, un «grandissimo concorso et molta divotione», al punto che l'anno successivo venne istituita una compagnia «sotto il titolo del presepio»²⁷. La collazione tra i due documenti permette di stabilire che Castiglione fu l'autore di questi nuclei presepiali e molto probabilmente, considerando gli stretti legami con il Berlingeri – che potrebbe ritenersi il tramite per il suo arrivo da Milano a Genova –, anche l'esecutore di parte delle statue citate, tra le quali si annoverava un *San Carlo* (affiancato però successivamente alle restanti certamente in occasione della canonizzazione del santo nel 1610). Proprio la repentina divulgazione di statue-ritratto (è il caso di dire) dedicate al Borromeo permette di constatare che gli scultori lombardi dovettero misurarsi giocoforza con il det-

19 Bartoletti, Boggero 2007, p. 113.

20 Bissoni doveva occuparsi, come specificato nel contratto del gruppo in esame (vedi nota 14), del lavoro «de intaglio e de bancalario», ossia nel contempo della parte scultorea e di quella di falegnameria (la piattaforma in pioppo). La sua ascrizione all'Arte dei bancalari è confermata dalla tassazione del 1630: Sanguineti 2013^c, pp. 469-470 doc. 39.

21 I rigidi controlli erano applicati in particolare sull'esercizio abusivo del mestiere da parte dei forestieri, i quali, per essere in regola, avrebbero dovuto, se apprendisti, essere accolti per dieci anni presso una bottega della città (dopo formale segnalazione), se maestri, essere ammessi nella matricola a seguito del versamento di una tassa di consistenza doppia rispetto a quella che spettava a un genovese. Cfr. Sanguineti 2013^c, p. 38. Per la complessa situazione dei bancalari a Genova cfr. inoltre Sanguineti 2013^a. In questi anni il «caso» Luigi Castiglione fu piuttosto eclatante ed è quindi altamente probabile che fosse lui il maestro lombardo che lasciò «imperfetto il lavoro» (Soprani 1674, p. 330).

22 Forcella 1895, p. 55; Sanguineti 2013^c, p. 399.

23 Si trattò di una vera e propria disputa che testimonia l'alto livello di esigenze protezionistiche avvertite dalla corporazione: Sanguineti 2013^c, pp. 46-50, 464-468 doc. 28a-g.

24 Sanguineti 2013^c, pp. 464-465 doc. 28c (6 agosto 1608).

25 Ivi, p. 465 doc. 28c (6 agosto 1608).

26 Sanguineti 2018^a, p. 66.

27 *Ibidem*. Per la trascrizione del testo di Fenelli: Bartoletti 2018^a, p. 39.

tato naturalistico nella riproduzione di una fisionomia molto caratterizzata, trattata, nella scultura lignea, con forti accentuazioni²⁸. L'operato di Castiglione, finché rimase a Genova – dato che a conclusione della vertenza abbandonò la città, tralasciando i lavori avviati²⁹ –, non fu ignorato da Bissoni. Quel che è certo, fosse stato o meno Castiglione l'autore del *Cristo portacroce* da collocare nel contesto dell'*Andata al Calvario* della confraternita di Santa Croce, è che Bissoni risultava il bancalario più adatto a conformarsi con moderna omogeneità ai requisiti linguistici che evidentemente il Cristo già possedeva. Solo per richiamare il grado di modernità di questo linguaggio è d'obbligo evidenziare l'arretratezza dichiarata dal codice di maniera degli Evangelisti forniti da Matteo Santacroce – figlio di Filippo –, nel 1611, alla parrocchiale di Corniglia³⁰. Invece gli armigeri di Bissoni dimostrano, ancor più dei personaggi della “macchina” di Santo Stefano e pur tenendo conto dei rifacimenti settecenteschi³¹, un naturalismo piuttosto arguto sostenuto da una perizia tecnica di tutto rispetto. È però necessario interrogarsi sulle fonti che resero praticabile questa urgenza d'adesione alla realtà, al di là di una componente di cultura internazionale e di una dose di “maniera” certamente note attraverso le stampe fiamminghe³². La risposta dovrebbe contemplare proprio una quota lombarda considerando però che l'indagine muove necessariamente dal primo decennio del secolo, ossia quello precedente all'avvio del più ampio fenomeno di esportazione degli artisti “carliani” favorita dalla politica culturale di Federico Borromeo³³. Proprio all'inizio del nuovo secolo si attiva lo straordinario laboratorio milanese nel quale l'esigenza di concreta modellazione dell'immagine dipinta s'impose grazie al Cerano e al Morazzone, in particolare entro la prima serie del ciclo di grandi tele con le storie di san Carlo³⁴. Non sembra una forzatura quindi – come dimostra l'accostamento tra un *San Francesco* del Cerano e uno di Bissoni (figg. 3-4)³⁵ – cercare in ambito milanese il corrispettivo culturale per i risultati raggiunti nel legno da Domenico, visto che a Genova, rispetto alla “maniera”, un naturalismo pittorico molto pacato si andava imponendo senza forti cesure grazie all'interpretazione di Bernardo Castello³⁶. Per certe iconografie di martirio e di passione Bernardo cederà, ma nel corso del secondo decennio, a una vena più compendiarica che pur convive con il dettato aulico, come risulta evidente osservando, ad esempio, l'*Andata al Calvario* di San Siro e il *Martirio di santo Stefano* dell'omonimo oratorio palermitano, quest'ultima del 1619 (fig. 9)³⁷. Significa che le prove innovative di Simone Barabino, suo allievo e frequentatore dell'Accademia del Nudo di Giovan Carlo Doria, iniziarono a fornire qualche effetto con la loro semplificazione rappresentativa rivolta a un genere ampio di committenze, oratori, confraternite e chiese decentrate, per coinvolgere fedeli di un rango minore attraverso un'interpretazione molto più verace della riforma pittorica proposta da Castello (sulle orme di Giovanni Battista Paggi), ma comunque moderna e influenzata da una grafica caricaturale di provenienza nordica³⁸. Tra il 1616 e il 1617 si deve datare il trasferimento di Barabino a Milano, dove il suo linguaggio non a

28 Si cita, per esemplificare il precoce livello di risultati offerto da questo nuovo indirizzo tra Milano e Genova, il ligneo *San Carlo Borromeo* conservato nella sala capitolare di Santa Maria della Cella a Genova Sampierdarena (Zanelli 2009^b, p. 35 nota 38), databile a questi stessi anni e assegnabile, con ogni probabilità, a uno scultore di area lombarda. Cfr. inoltre, per l'iconografia di san Carlo anche nella plastica, l'intervento di Gianluca Zanelli in questi stessi atti.

29 Sanguineti 2013^c, p. 468 doc. 28g (24 ottobre 1608). A Castiglione fu richiesto di regolarizzare la propria posizione.

30 Ivi, pp. 143, 246-247 nota 161.

31 Il soldato con la mazza ferrata e quello in atto di brandire la spada (che qui non si sono illustrati) risultano rifacimenti in linea con il linguaggio tardo maragliesco. Ma piuttosto che rinvenire, in questo intervento, la presenza di Giovanni Maragliano (Bartoletti 2018^b, p. 217) pare più probabile ipotizzare, almeno per questi due soldati (dato che altri rifacimenti potrebbero interessare un altro gruppo bissonesco con la *Deposizione* sempre ricoverato al Museo dei Beni Culturali Cappuccini), un adeguamento realizzato entro la bottega di Pasquale Navone.

32 Sanguineti 2017, pp. 13-14.

33 Cfr. ad esempio Rosci 1999.

34 Stoppa 2003, pp. 39-47; Stoppa 2005.

35 Per il *San Francesco* del Cerano (Milano, Pinacoteca di Brera): J. Stoppa, in *Il Cerano* 2005, pp. 190-191, n. 44. Il *San Francesco* di Bissoni si trova, insieme a un *Sant'Antonio da Padova*, nello scurolo del santuario di Nostra Signora del Monte a Genova: Sanguineti 2013^c, pp. 139, 245 nota 131.

36 Erbenraut 1989. Bernardo Castello dovette ricevere conferme di progressione del proprio iniziale cambiasimo dalle pale che Camillo Procaccini, all'inizio del secolo, inviò in città e che immaginiamo del tutto compatibili con le sue. Tra queste doveva esserci l'«Ascensione di Cristo al Cielo» (Ratti 1780, p. 214), destinata all'altare maggiore di Santa Brigida, probabilmente echeggiata nella tela assegnabile a Castello e conservata – ma non si crede *ab antiquo* – nella parrocchiale della frazione San Massimo di Rapallo. Per le opere di Camillo Procaccini riferite alla committenza genovese: Galassi 1992, pp. 14-15.

37 Erbenraut 1989, pp. 267, 275, nn. 33, 58.

38 Carducci 1981-1982; Acordon 2001, pp. 7-32.

caso fu apprezzato e dove trasse spunti, più di quanto già fece a Genova, da Cerano e dai due Procaccini. Non si può che constatare, come già è stato fatto³⁹, quanto i dipinti di Barabino fossero concettualmente e formalmente accostabili alla produzione in legno di Bissoni. Non si è invece tenuto conto della primogenitura delle sculture di quest'ultimo fin qui illustrate e datate al 1607. Non è escluso che lo stesso innovativo apporto di Bissoni alla statuaria, dotata di connotazioni fortemente plastiche e sapide – «alla moderna» appunto –, avesse prodotto un forte stimolo per i risultati pittorici raggiunti, ancora in patria, da Barabino, come rivelano opere quali la *Spogliazione* della Galleria Rizzi di Sestri Levante (fig. 8), il *Martirio di santo Stefano*, dell'oratorio dedicato al santo a Genova Rivarolo, e il *Cristo dopo la condanna*, della parrocchiale di Bolano (fig. 10), tutte arginabili tra il 1611 e il 1615 circa e caratterizzate da accentuazioni di fisionomie, da proporzioni anatomiche minute ma vigorose e, nell'ultimo caso, da una rarità di soggetto⁴⁰. Quello di Simone è un fare vernacolare che muove da una radice manierista e che invece di subire la colta epurazione applicata da Bernardo Castello inasprisce le forme e restituisce una forte e inedita componente di naturalismo, anche grazie al contributo di Bissoni. Le novità giunte a Genova dall'inizio degli anni venti, con le presenze di Antoon van Dyck e dello scultore bavarese Georg Petel, permisero a Domenico di confermare questo percorso⁴¹: lo dimostra il *Crocifisso* dell'oratorio di San Giacomo della Marina, organizzato intorno a uno scatto nervoso e dominato da una sensibile indagine di muscoli a fascio sottile, tendini e arterie e da una testa incisiva e potente (ma dialettale), con quel volto dall'ovale deciso e la chioma a matassa traforata⁴². Il tutto accentuato da una policromia che si è rivelata originaria e che sostiene il naturalismo patetico dell'iconografia. Caratteri, questi, che non si fatica a rinvenire anche in un *Cristo* di piccole dimensioni in legno di giuggiolo, in uno scolpito nell'avorio e in un altro eburneo, conservato presso l'oratorio della Trinità a Taggia⁴³. Non disponiamo di molte altre testimonianze figurative per Domenico, ma di una serie di documenti che mettono in luce un'attività intensamente condotta, con l'aiuto di una nutrita schiera di allievi a cominciare dal figlio Giovanni Battista, fino al 1637, anno della morte⁴⁴.

39 Franchini Guelfi 1973, p. 54; Sanguineti 2013^c, pp. 137-138.

40 Per i dipinti citati: Acordon 2002; Acordon 2004.

41 Sanguineti 2012^a, pp. 25-38 (con bibliografia precedente); Sanguineti 2013^c, pp. 140-142.

42 D. Sanguineti, in *Maragliano* 2018, pp. 118-119, n. 19.

43 I primi due *Cristo* sono di collezione privata. Per quello in avorio cfr. E.D. Schmidt, in *Diafane passioni* 2013, pp. 190-191, n. 52. Per quello taggiasco: Sanguineti 2012^a, p. 35.

44 Per l'eredità di Domenico Bissoni: Sanguineti 2013^c, pp. 150-159; Sanguineti 2018^c.



1. Domenico Bissoni, *Martirio di santo Stefano*, 1607, Genova Rivarolo, oratorio di Santo Stefano delle Fosse



2. Aurelio Lomi, *Martirio di santo Stefano*, 1602 circa, Genova, Museo di Sant'Agostino

3. Giovan Battista Crespi detto il Cerano, *San Francesco d'Assisi*, 1625-1630 circa, Milano, Pinacoteca di Brera



4. Domenico Bissoni, *San Francesco d'Assisi*, 1625-1635 circa, Genova, santuario di Nostra Signora del Monte

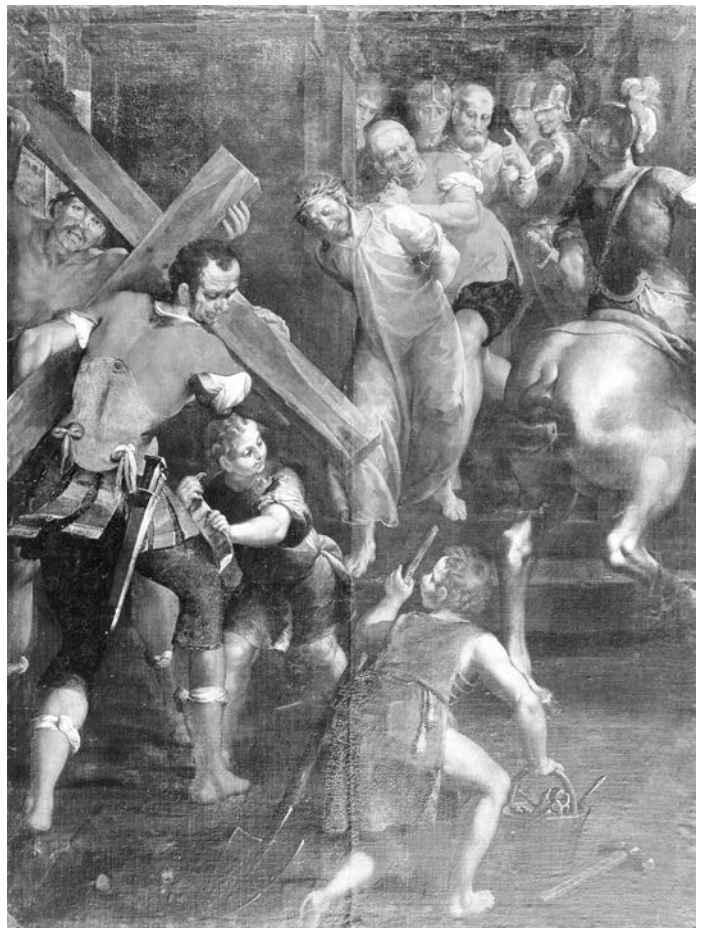




5-7. Domenico Bissoni, *Soldati*, 1607, Genova, Museo dei Beni Culturali Cappuccini

8. Simone Barabino, *Spogliazione di Cristo*, 1611-1615 circa, Sestri Levante, Galleria Rizzi

9. Bernardo Castello, *Martirio di santo Stefano*, 1619, Palermo, oratorio di Santo Stefano



10. Simone Barabino, *Cristo dopo la condanna*, 1611-1615 circa, Bolano, oratorio di Sant'Antonio da Padova

Collana

Acta studiorum

In copertina e in quarta di copertina

Giulio Cesare Procaccini, *Ultima Cena*, particolare, 1618,
Genova, Santissima Annunziata del Vastato

*Napoli, Genova, Milano. Scambi artistici e culturali tra città
legate alla Spagna (1610-1640)*

© 2020, Scalpendi editore, Milano

ISBN: 978-88-32203-70-7

Progetto grafico e copertina

© Solchi graphic design, Milano

www.solchi.eu

Impaginazione e montaggio

Roberta Russo

Post produzione

Alberto Messina

Caporedattore

Simone Amerigo

Redazione

Manuela Beretta

Adam Ferrari

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti.

Prima edizione: novembre 2020

Finito di stampare nel mese di novembre 2020 a cura di
Scalpendi editore S.r.l.

Printed in Italy

Scalpendi editore S.r.l.

www.scalpendieditore.eu – info@scalpendieditore.eu

Sede legale e sede operativa

Piazza Antonio Gramsci 8

20154 Milano