

48. Anton Maria Maragliano
(Genova, 1664-1739)
Crocifisso
1723

Posto alla sommità del borgo della Pigna, il santuario di Nostra Signora della Costa, luogo di intensa devozione popolare per la presenza di una venerata immagine della Vergine, rappresenta una delle architetture barocche più significative di Sanremo e certamente quella di maggior impatto visivo, per l'imponenza della sua sagoma che domina dall'alto il panorama cittadino.

Documentato nel XV secolo come sede di una confraternita dedicata all'Assunta, l'edificio fu ricostruito all'inizio del Seicento e ultimato tra 1769 e 1770 con l'innalzamento della cupola progettata dall'architetto Domenico Belmonte. Tra la fine del Seicento e i primi trent'anni del secolo successivo si colloca il periodo di maggior fer-

vore decorativo, promosso e sostenuto dalla famiglia Borea, la più eminente casata cittadina. Avviato nel 1699 con il rivestimento marmoreo del presbitero grazie a un lascito di Gio Batta Borea, le opere di abbellimento dell'interno proseguono con accresciuto slancio per iniziativa del figlio, l'abate Pier Francesco, il quale completa i lavori della zona absidale, dona all'oratorio una serie di suppellettili in argento e promuove l'edificazione dell'altare del Crocifisso sul lato sinistro del transetto, dotandolo di un'immagine del Cristo scolpita in legno (BARTOLETTI 1989; BARTOLETTI, PAZZINI PAGLIERI 1995, pp. 151-152; CALVINI 2007). Nelle sue ultime volontà, dettate il 16 agosto 1726, egli non mancherà di rilevare di aver speso a beneficio dell'ora-

tecnica/materiali
scultura lignea policroma

dimensioni
305,3 × 159,5 cm (croce);
148 × 90 cm (Cristo)

provenienza
Sanremo (Imperia), santuario
di Nostra Signora della Costa

collocazione
Sanremo (Imperia), santuario
di Nostra Signora della Costa

scheda
Francesca De Cupis

restauro
Antonio Silvestri

con la direzione di Francesca
De Cupis

torio, oltre a quanto espressamente lasciato dal padre, «del suo proprio assai più»; e tutto ciò in virtù della speciale devozione della famiglia verso la «Beatissima Vergine della Costa, sempre stata protettrice et avvocata particolare della Casa» (ASI, sez. di Sanremo, notaio Pietro Francesco Martini, filza 792, 16 agosto 1726).

Una puntuale rendicontazione dei costi sostenuti da Borea per l'altare del Crocifisso è riportata, alla data 2 giugno 1723, nel *Manoscritto Borea*, cronaca dei fatti sanremesi compilata in tempi diversi da alcuni membri della famiglia. La somma, va precisato, risulta spesa a beneficio della confraternita: il mancato accenno alla cappella nel dettagliatissimo testamento dell'abate porterebbe infatti a escludere



Prima del restauro, particolare del torace, spaccatura laterale



Prima del restauro, particolare del retro, sconessioni dei masselli



Prima del restauro, particolare del torace, sbollature e abrasioni degli strati pittorici



Dopo il restauro



Prima del restauro

la sussistenza di uno specifico diritto di patronato. Su un ammontare complessivo di 2796 lire, 2000 risultano spese per i lavori in marmo affidati a «maestro Gaetano Solari», 137 per «rifare o sfondare la cappella», 699 «per fattura del Crocefisso fatto da Antonio Maria Maragliano compresa la sua croce ed ornamenti» (*Il manoscritto Borea* 1970, p. 113). Le notizie riportate da questa fonte, quanto mai preziose per l'identificazione degli artisti coinvolti e per la datazione dell'opera, hanno trovato per ora parziale riscontro nella quietanza rilasciata da un intermediario di Borea a Gaetano Solaro in data 29 maggio 1723, mentre, per quanto riguarda il crocefisso, non ha avuto esito positivo il sondaggio condotto in passato sui fondi notarili san-

remesi (BARTOLETTI 1990, p. 117, n. 82; SANGUINETI 2012, p. 307, n. I.66). Stando a quanto si ricava dall'atto di pagamento, Solaro aveva siglato l'accordo per l'altare il 30 agosto 1721. Lo stesso giorno il marmoraro aveva ottenuto l'incarico per approntare i marmi della cappella di San Nicolò e Sant'Antonio da Padova, che i Borea detenevano nella chiesa di Santa Maria degli Angeli: se si confrontano oggi i due manufatti è nel secondo che meglio si legge la sua proposta stilistica improntata a un moderato barocchetto, oggi in parte alterata nell'altare del Crocefisso a causa di una serie di manomissioni intervenute sia nel paliotto che nell'alzata. Se il coinvolgimento della bottega genovese di Gaetano Solaro va letto nel senso di una continuità



Durante il restauro, particolare, fasi di pulitura

rispetto all'operato del padre Daniele, impegnato a Sanremo sullo scorcio del Seicento in una serie di importanti lavori, la chiamata di Maragliano rivela l'ambizione da parte dell'abate Borea, committente particolarmente attento a recepire le tendenze artistiche più aggiornate provenienti da Genova, a cercare quanto di meglio poteva offrire in quel momento il capoluogo genovese in fatto di scultura lignea. La scelta non poteva che ricadere sull'artista che ormai da un ventennio aveva conquistato una posizione di assoluta egemonia nella produzione di simulacri destinati a chiese e oratori, affermandosi grazie a un linguaggio raffinato e di immediata godibilità, che recepiva le suggestioni del barocco romano attraverso l'interpretazione datane

dagli scultori del marmo e dai pittori genovesi a lui contemporanei, nel solco di Filippo Parodi e Domenico Piola (SANGUINETI 2012, pp. 63-74).

Già dall'esame condotto in loco apparivano evidenti le gravissime condizioni di conservazione del crocefisso. La scultura, montata su una croce di larice lastronata in ebano, presentava una profonda spaccatura sul lato sinistro all'altezza del torace e un'evidente sconnessione del braccio. Altri gravi distacchi e deformazioni dei masselli si individuavano sul retro, in corrispondenza delle spalle. La superficie pittorica, fortemente annerita per le stratificazioni di deposito organico e nero fumo, appariva ricoperta di minuscole bolle



Durante il restauro, smontaggio parziale

di colore, maggiormente addensate sul fronte in corrispondenza del busto, e risultava compromessa da ampie escoriazioni che lasciavano a vista livelli pittorici sottostanti. Numerosi fori di sfarfallamento si concentravano sul capo, sulle braccia e su parte del perizoma.

Considerata la gravità dei danni strutturali si è deciso di procedere allo smontaggio parziale della scultura. L'operazione è stata preceduta da un'indagine radiografica che ha evidenziato la presenza di chiodature posizionate sul braccio sinistro e sulla sottostante porzione di busto allo scopo di riancorare le parti staccate.

La figura è risultata composta da un unico tronco pieno di legno di pero, tagliato orizzontalmente, al quale sono stati incollati i masselli

che compongono le spalle, i muscoli sottostanti il cavo ascellare, le braccia, la testa e alcune porzioni del perizoma, elementi questi tutti realizzati in legno di tiglio e pertanto risultati maggiormente attaccati dai tarli. La tecnica di costruzione della scultura configura un'anomalia rispetto alla prassi maraglianese – che prevede l'assemblaggio intorno al corpo centrale di una serie di tasselli limitatamente alle parti aggettanti –, in particolare per quanto riguarda l'inserimento di un elemento separato per le spalle, reso necessario dalle limitate misure in altezza del tronco principale, e la modalità con cui il blocco testa-collo si innesta sul busto e vi si sovrappone, delineando un profilo arcuato all'altezza delle clavicole. Una conformazione, questa, che



Durante il restauro, particolare del perizoma, dopo la pulitura

sembra pensata per garantire un ancoraggio più stabile in vista delle diverse modificazioni che avrebbero avuto le due essenze nel tempo. Anche il mancato svuotamento da tergo del tronco, sovente adottato per assicurare maggiore stabilità, potrebbe essere legato all'utilizzo del pero, legno meno soggetto alle deformazioni rispetto ai più comunemente usati tiglio e pioppo (SANGUINETI 2012, pp. 89-96; SILVESTRI 2012, pp. 458-459). In ogni caso, il suo impiego per una scultura destinata alla policromia rappresenta un'eccezione in ambito ligure, considerato che per la levigatezza delle sue superfici questa essenza viene preferibilmente ebanizzata o lasciata al naturale, come nel caso del bel crocifisso seicentesco dell'oratorio genovese di San Giacomo della Marina (segnalazione di Nino Silvestri). Gli accorgimenti messi in opera da Maragliano non poterono comunque evitare la separazione dei masselli, che si verificò presumibilmente a seguito del distacco delle colle in occasione di un incendio occorso alla cappella nel 1831, evento al quale si può imputare anche il fenomeno di sbollatura rilevato sulla superficie pittorica (BOREA 1983, p. 36).

L'intervento di restauro ha pre-

visto, dopo la disinfestazione e il consolidamento, il reincollaggio delle parti distaccate; la scultura è stata quindi assicurata con morsetti da legno e cinture da trazione, in modo da recuperare in parte le deformazioni, trasferendo verso il retro il disavanzo non più ricomponibile. Queste operazioni hanno consentito il ripristino della corretta posizione del braccio sinistro, generando un disallineamento della mano rispetto alla posizione del chiodo rilevata sulla croce, indizio di una sua probabile sostituzione. Originari sono invece risultati il titolo e i due canti in lamina metallica di cui sono state riportate in luce tracce dell'originale doratura. Decorati con motivi a volute e a conchiglia, questi ultimi presentano significative affinità con gli analoghi elementi in argento, datati 1726, che corredano il crocifisso di Maragliano dell'oratorio di San Giovanni Battista a Pieve di Teco (BOGGERO, SIMONETTI 2007, p. 325, n. 1; SANGUINETI 2012, p. 95).

Per quanto riguarda gli strati pittorici, sono stati individuati due livelli sovrapposti di resine naturali, al di sotto delle quali si trovava una ridipintura a base di biacca soprammessa allo strato originale sottilissimo, composto, nelle parti



Dopo il restauro

di incarnato, da biacca con aggiunte di particelle di azzurrite e nero fumo. Altrettanto sottile è risultata la preparazione a base di gesso e colla che presentava una coloritura diversa, bianca per le parti in tiglio, più calda e tendente al giallo per quelle in pero, allo scopo evidentemente di uniformare le diverse tonalità dei due legni.

La pulitura della superficie pittorica ha riportato in luce l'originaria cromia che è risultata molto im-

poverita e abrasa specie nella parte frontale, a causa di precedenti drastici interventi. La reintegrazione pittorica è stata limitata al minimo, allo scopo di non interferire con l'aspetto a tratti evanescente della stesura originale.

Il restauro ha fornito inediti elementi sulla tecnica costruttiva maraglianesca, che potranno più puntualmente essere messi a confronto con i dati già a disposizione, allo scopo anche di verificare se e

in che misura esistano delle variabili nei procedimenti operativi in rapporto alla cronologia delle opere (su questo tema dati interessanti sono emersi in occasione del recente convegno genovese dedicato alla scultura in legno policromo di età barocca, cfr. BARTOLETTI, MAZZONI c.d.s.).

La rimozione delle ridipinture ha permesso di recuperare le finezze del modellato che raggiunge esiti altissimi nell'anatomia del corpo del Cristo e nel trattamento del perizoma. Ne è risultata così confermata la piena autografia dell'opera, già sostenuta in sede critica: un dato non scontato dal momento che la sua esecuzione si colloca in una fase in cui inizia ad affiorare il ruolo degli aiuti di bottega, via via più consistente negli anni a venire (SANGUINETI 2012, p. 307, n. I.66).

Il quieto abbandono del corpo e il volto reclinato, dalle tipiche sfere oculari sporgenti e dalle chiome sottilmente incise, conferiscono al simulacro un intenso patetismo privo tuttavia di accenti drammatici e ben rispondente alla sensibilità devozionale settecentesca «volta più ad una tenera commozione (gli "affetti devoti") per le sofferenze del Salvatore che alle severe ritualità penitenziali seicentesche» (FRANCHINI GUELFI 2014, p. 222). L'immagine del Cristo morto si connota per una ponderata solennità, tratto che accomuna i crocifissi d'altare rispetto ai più movimentati simulacri a uso processionale. Tra questi, gli esemplari genovesi di Santa Maria delle Vigne, di San Bartolomeo degli Armeni e del santuario voltrese dell'Acquasanta, tutti collocati nel secondo decennio del Settecento, appaiono i più affini al crocifisso di Nostra Signora della Costa, nell'impianto generale e nel modo con cui è risolto il panneggio frastagliato del perizoma.

A Sanremo il nome di Maragliano è legato anche ad un altro crocifisso, il *Cristo spirante* che campeggia tuttora sull'altar maggiore della

collegiata di San Siro, edificio che ospita anche una più tarda *Madonna del Rosario* recentemente riferita alla mano di un collaboratore del maestro (BARTOLETTI, PAZZINI PAGLIERI 1995, p. 152; SANGUINETI 2012, p. 305, n. I.64, p. 402, n. III.32). Al di là degli eventuali accertamenti sulla precedenza dei due simulacri – la cronologia del *Cristo* di San Siro oscilla tra 1722 e 1727 –, il crocifisso di Nostra Signora della Costa, per la sua qualità e certo anche per il prestigio del suo committente, sembra aver goduto in ambito locale di una maggiore considerazione, arrivando a conquistare una menzione particolare nella *Storia della città di Sanremo* di Girolamo Rossi, erudito ottocentesco non particolarmente appassionato di questioni figurative e per nulla amante dell'arte barocca (ROSSI 1867, p. 46). Certo, i primi estimatori furono gli stessi confratelli dell'oratorio i quali, a distanza di dieci anni dall'arrivo del simulacro, affidarono a Maragliano la realizzazione di una grande macchina scultorea, comprensiva di sette figure dipinte a imitazione del marmo bianco, destinata allo spazio del presbitero: ultimata nel 1737, essa rappresenta senza dubbio una delle imprese più ambiziose mai realizzate dall'artista (SANGUINETI 2012, pp. 368-369).

Bibliografia

ROSSI 1867, p. 46; GIORDANO 1935, p. 50; COLMUTO 1963, pp. 215, 249, n. 13; *Il manoscritto Borea* 1970, p. 113; BOREA 1983; BARTOLETTI 1989; BARTOLETTI 1990; BARTOLETTI, PAZZINI PAGLIERI, 1995; SANGUINETI 1998, p. 178, n. 63; BOGGERO, SIMONETTI 2007; CALVINI 2007; SANGUINETI 2012; SILVESTRI 2012; FRANCHINI GUELFI 2014; FRANCHINI GUELFI 2014.

Abbreviazioni

ASI: Archivio di Stato di Imperia.

Bibliografia di riferimento

1867

G. ROSSI, *Storia della città di Sanremo*, Sanremo.

1935

P. GIORDANO, *La Madonna della Costa. Cenno storico. Grazie, preghiere, indulgenze*, II ed., Imperia Oneglia.

1963

G. COLMUTO, *L'arte del legno in Liguria: A.M. Maragliano (1664-1739)*, «Fonti e Studi di Storia Ecclesiastica», III, pp. 193-309.

1970

Il manoscritto Borea. Cronache di Sanremo e della Liguria occidentale, Bordighera.

1983

E. BOREA, *Il Santuario della Madonna della Costa nella storia e nella vita dei Sanremesi*, Sanremo.

1989

M. BARTOLETTI, *Il rivestimento marmoreo nel presbiterio del Santuario della Madonna della Costa*, in «La Madonna della Costa», III, 3, dicembre, p. 2.

1990

M. BARTOLETTI, *Documenti inediti sull'attività di alcuni «scultori di marmi» lombardi e ticinesi nei territori di Ventimiglia, Sanremo e Taggia nel Sei e Settecento*, «Quaderni Franzoniani», III, 2, luglio-dicembre, pp. 91-127.

1995

M. BARTOLETTI, N. PAZZINI PAGLIERI, *Sanremo*, Genova.

1998

D. SANGUINETI, *Anton Maria Maragliano*, Genova.

2007

F. BOGGERO, F. SIMONETTI, *L'argenteria genovese del Settecento*, Genova.
N. CALVINI, *Argenti donati alla Madonna della Costa*, in N. Calvini, *Un cinquantennio di attività per la storia ligure*, IV, Sanremo, pp. 211-212.

2012

D. SANGUINETI, *Anton Maria Maragliano 1664-1739. «Insignis sculptor Genue»*, Genova.

A. SILVESTRI, *Annotazioni sulla tecnica*,

in D. Sanguineti, *Anton Maria Maragliano 1664-1739. «Insignis sculptor Genue»*, Genova, pp. 458-460.

2014

F. FRANCHINI GUELF, *Il Crocifisso di Anton Maria Maragliano nell'Oratorio di Nostra Signora della Ripa a Pieve di Teco (Imperia). Note storiche-artistiche*, in L. Speranza, F. Franchini Guelfi, R.C. De Felice, *Il Crocifisso di Anton Maria Maragliano nell'Oratorio di Nostra Signora della Ripa a Pieve di Teco (Imperia). Note storico-artistiche e di restauro su un'opera lignea intagliata del Barocco genovese*, in «OPD Restauro», 26, pp. 219-222.

2015

M. BARTOLETTI, M.D. MAZZONI, *Tecnica costruttiva e problematiche conservative di un poco noto Sant'Antonio da Padova di Anton Maria Maragliano*, in *Scultura in legno policromo d'età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, convegno internazionale di studi (Genova, 3-5 dicembre), a cura di L. Magnani e D. Sanguineti, in c.d.s.