

64

Domenico Bissone (?) (Bissone, prima del 1574 - Genova, 1637)  
*Cristo crocifisso*, del tipo *Cristo vivo*.  
Scultura in avorio (cm 58 x 57)  
1600-1615 ca.  
(difetti e piccoli restauri)

Il presente lotto è accompagnato da documentazione CITES  
IT/CE/2023/MI/00208

€ 11.000/12.000

Il *Crocifisso* eburneo qui presentato, di elevato impatto emozionale e virtuosismo tecnico, nacque in origine come prezioso oggetto devozionale destinato alla venerazione privata, forse, considerate le dimensioni, di una cappella di un palazzo gentilizio. L'immagine del Cristo crocifisso è presentata secondo la tipologia del *Cristo vivo*, un'icona d'ispirazione post-tridentina sviluppata nella bottega di Giambologna a partire dall'ottavo decennio del Cinquecento e poi adottata estesamente nel corso del Seicento, in cui il Redentore, dal corpo atletico, slanciato e in forte tensione muscolare sulla croce, veniva rappresentato con la testa protratta all'indietro e lo sguardo semi-spirante rivolto al cielo (Negri Arnoldi 1974).

Rispetto alle immagini del Crocifisso uscite da botteghe di artisti peninsulari, il nostro risalta per lo spiccato accento drammatico di gusto transalpino, come risulta dal potente corrucciamento delle arcate sopraccigliari, dal dolore trasmesso attraverso lo spasmo della bocca aperta e la scenografica lacrimazione, dalla sensibilità a dalla nervosa tensione delle dita, dalla meticolosa lavorazione di barba e capelli, e dall'iperrealismo del cordone che stringe la stoffa del perizoma, mosso da una miriade di sfaccettature cartacee che accentuano il contrasto chiaroscuro con l'omogeneità perlacea del corpo. L'intaglio dell'avorio, e nello specifico di crocifissi, fu infatti una disciplina che nel periodo della Controriforma e della ricca stagione del Barocco coinvolse nella nostra Penisola principalmente maestri di origine transalpina o iberica. Non mancarono, tuttavia, esempi di particolare rilievo, come quello del veneto Francesco Terilli, di Claudio Beissonat tra Napoli e la Spagna, del toscano Pietro da Barga e di Giovanni Antonio Gualterio da Gaeta, attivo principalmente a Roma sulla scia della produzione in bronzo di Guglielmo della Porta e Giambologna (Schmidt 2013).

Tra i centri italiani dove l'intaglio dell'avorio ebbe particolare risalto tra XVI e XVII secolo vi fu senza dubbio Genova, dove per il finale del Cinquecento è nota la produzione dell'urbinate Filippo Santacroce e, ad apertura del secolo successivo, si distinsero Domenico Bissone, artista originario della Valle d'Intelvi specializzato nella statuaria in legno policromo, e il bavarese Georg Petel, approdato in città nel 1622 dopo un soggiorno romano (Sanguineti 2013, pp. 138-142). Raffaello Soprani all'interno delle *Vite* di artisti genovesi e forestieri attivi nella Superba celebrava il Bissone per il *Crocifisso* eburneo, oggi perduto, "opera veramente rara" realizzata per la villa in Albaro di Giacomo Saluzzo, Principe di Corigliano (Soprani 1674, p. 330). Il secondo, invece, è ricordato da Soprani per due *Crocifissi* commissionatigli da Francesco Zoagli, che per "squisitezze" erano superiori a quanti ne potesse ostentare al tempo l'Italia e l'Europa intera (Soprani 1674, p. 320).

Di quel fecondo contesto culturale rimangono oggi solo il *Crocifisso* in collezione privata (cm 59x56), attribuito a Domenico Bissone (A. Bacchi, in *A Taste for Sculpture* 2014, pp. 14-19) per via delle tangenze significative con il *Crocifisso* ligneo a dimensioni naturali in Santa Marta a Genova (Sanguineti 2013, p. 139), e quello conservato nelle collezioni di Palazzo Pallavicino, recante il monogramma "GB" e per tal motivo riferito a Georg Petel, chiamato a Genova "Giorgio Bethel" (cm 53x45) (Ivi, p. 141).

L'opera in esame, non solo costituisce un'inedita e rilevante testi-

monianza del contesto culturale genovese, ma risulta del tutto affine, con caratteri che sfiorano l'identità – anche nelle dimensioni – , proprio al Cristo del Bissone in collezione privata. I due crocifissi presentano infatti la medesima concezione anatomica, posturale ed espressiva, recando leggerissime varianti solo nell'inclinazione del capo, nella lavorazione di barbe e capelli, nel nostro caso più incisiva, profonda e drammatica, e nel disegno del perizoma, ugualmente sofisticato e vibrante.

Per tale asciuttezza formale e meticolosità descrittiva, il nostro *Crocifisso* sembra da porre in anticipo rispetto al Cristo di collezione privata, che presenta una lavorazione meno incisiva e vaporosa della capigliatura. Ne costituisce quindi il precedente diretto ed appare inoltre strettamente imparentato al *Crocifisso* di Santa Marta a Genova, generalmente datato entro il primo quarto del Seicento, di cui ripete la *silhouette* spasmodica e allungata, l'articolazione delle complesse muscolature del torso e delle braccia distese sulla croce, l'intonazione emozionale del capo protratto all'indietro e spirante. Considerando l'assenza di attestazioni documentarie sul Bissone in avorio, fatta eccezione per le parole di Soprani, e la scarsità di testimonianze artistiche rispetto alle molte notizie biografiche sullo scultore (Sanguineti 2013, pp. 136-142; Id. 2019), l'opera in esame rappresenta un inedito e fondamentale tassello per ricostruire la produzione eburnea del maestro, ma anche per comprenderne l'importanza in relazione alla produzione di Petel, «raro maestro nelle figure d'avorio» (Soprani 1674, p. 320) per cui fondamentale fu proprio l'incontro con Domenico Bissone a Genova nel 1622.

David Lucidi

Per confronto si veda:

- R. Soprani, *Le vite de' Pittori, Scoltori et Architetti Genovesi, e de' Forastieri, che in Genova operarono*, Genova 1674.
- F. Negri Arnoldi, *Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l'immagine del Cristo vivente*, in "Storia dell'Arte", 20, 1974 pp. 57-80.
- D. Sanguineti, *Scultura genovese in legno policromo dal secondo Cinquecento al Settecento*, Torino 2013.
- E. D. Schmidt, *Un ponte d'avorio tra l'Italia e l'Europa, in Diapane passioni. Avori barocchi dalle corti europee*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 16 luglio – 3 novembre 2013), a cura di E.D. Schmidt, M. Sframeli, Firenze 2013, pp. 15-30.
- *A taste for sculpture. Marble, terracotta and ivory (16<sup>th</sup> to 20<sup>th</sup> centuries)*, a cura di A. Bacchi, Trento 2014, pp. 14-19 cat. 3.
- D. Sanguineti, *Domenico Bissone e la Madonna del Rosario in San Domenico a Genova: una proposta di identificazione*, in "Arte cristiana", 107, 2019, pp. 274-281.

