

abstract

ITA:

Riconoscendo ai linguaggi dell'arte contemporanea la capacità di offrire nuove letture e attivare nuove narrazioni di archivi e collezioni inerti del nostro Paese, e al fine di favorire il progresso della ricerca nelle connessioni tra figure professionali e contesti di produzione, il presente saggio analizza il progetto di valorizzazione promosso da Arteco e partito nel 2013 con il primo *Censimento delle gipsoteche piemontesi* ad opera delle curatrici e storiche dell'arte Annalisa Pellino e Beatrice Zanelli, fino alla residenza d'artista dei Parasite 2.0 e alla mostra organizzata a Carrara tra il febbraio e l'aprile 2018.

ENG:

Recognizing the languages of contemporary art's capability to offer new readings and activate new narratives of the archives and inert collections of our country, and also connecting professional figures and production contexts in order to promote research progress, the present essay analyzes the project promoted by Arteco from the first Census of Piedmontese plaster casts by the curators and art historians Annalisa Pellino and Beatrice Zanelli in 2013, up to the Parasite 2.0 artist's residence and the exhibition held in Carrara between February and April 2018.

parole chiave: gipsoteche piemontesi, Parasite 2.0, residenza d'artista, archivio Lazzerini, Carrara, Arteco

L'Archivio Lazzerini: un ponte di dialogo verso il futuro

Beatrice Zanelli

Un auspicabile futuro censimento delle gipsoteche italiane potrebbe far emergere non solo realtà ancora del tutto sommerse, ma far progredire la ricerca nella lettura delle connessioni tra figure professionali – artisti, imprese, artigiani e collezionisti – e contesti – studi d'artista, cave di marmo e luoghi di produzione – congiunti dai medesimi scopi. Tematiche queste che non potrebbero essere più attuali in un periodo storico in cui ci si allontana sempre di più dai valori culturali e sociali imprescindibili per un paese. Queste sono le premesse che hanno portato Arteco¹ (Beatrice Zanelli) a rispondere alla chiamata da parte del Comune di Carrara² proponendo di coinvolgere il collettivo artistico Parasite 2.0 per aprire nuovamente la riflessione sugli atelier dell'artista-scultore a partire dalle fotografie conservate nell'archivio privato Lazzerini di Carrara.

Il patrimonio delle gipsoteche piemontesi: ripercorrerne la fortuna critica

Per comprendere l'interesse per queste tematiche è necessario fare un passo indietro e ritornare al 2013 quando, in collaborazione con Regione Piemonte e con l'allora Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte, le curatrici e storiche dell'arte di Arteco (Annalisa Pellino e ~~io stessa~~, Beatrice Zanelli) si occuparono in prima persona di realizzare un primo *Censimento delle gipsoteche piemontesi*. In seguito alla ricerca condotta sul territorio venne pubblicato un breve estratto *on line*³ e fu organizzata la giornata di studi *Gipsoteche in penombra* [fig. 1] tenutasi a Torino il 18 ottobre 2013, a seguito della quale vennero pubblicati gli Atti⁴.

Questo lavoro a tappeto dedicato ai lasciti di gessi e modelli provenienti da studi e laboratori di artisti piemontesi o operanti in Piemonte tra Ottocento e primi del Novecento non nasceva totalmente spontaneo, ma si andava a inserire in una consuetudine di pratiche volte alla tutela e alla valorizzazione di questo particolare patrimonio scultoreo che in Piemonte proseguiva ininterrottamente da parte della Regione dagli anni Settanta del Novecento, anni che vedono la redistribuzione regionale di competenze statali in materia di musei ed enti locali.

Gli anni Settanta e Ottanta saranno anche gli anni di un'istanza nazionale rivolta sia al Ministero per i Beni Culturali sia al Ministero della Pubblica Istruzione, dove il Piemonte era fortemente impegnato nei problemi di salvaguardia e riportava l'attenzione sulla conservazione delle gipsoteche e delle calcoteche italiane (conservate quest'ultime nelle Accademie). L'appello non ebbe risposta da parte pubblica, ma vide il nascere di numerose campagne di schedatura e progetti espositivi di valorizzazione di questo patrimonio sommerso.

Per ricostruire le dinamiche socio-culturali che portarono all'esigenza di trattare la problematica della dispersione di tale materiale ricollocato tardivamente tra i beni culturali da tutelare, potrebbe essere d'aiuto ripercorrere la sua travagliata storia attraverso il percorso dalla nascita alla definitiva istituzione pubblica delle cinque più "famoso" gipsoteche afferenti al Piemonte (Paolo Troubetzkoy - Museo del Paesaggio di Verbania; Gipsoteca Davide Calandra - Museo Civico di Savigliano; Gipsoteca Leonardo Bistolfi - Casale Monferrato e Gipsoteca Giulio Monteverde - Bistagno) oggi realtà museali aperte al pubblico.

I primi passi di questa vicenda furono mossi ben prima degli anni Settanta del secolo passato e non sempre questo avvenne per mano di esponenti pubblici. Caso emblematico, «frutto del felice accordo tra la volontà

¹ Arteco, associazione torinese, dal 2010 opera nel campo della valorizzazione del patrimonio storico-artistico e architettonico nella consapevolezza che tale patrimonio costituisce un insieme organico di opere strettamente legato al territorio che lo ha prodotto e rappresenta un elemento portante della società civile. Sostiene altresì le nuove generazioni di artisti, identificandoli come sostanza necessaria al rinnovamento della società (<www.associazionearteco.it>).

² Questo saggio nasce in seguito alla partecipazione di Arteco al bando indetto dal Comune di Carrara sul dialogo tra archivi storici, memoria locale e arte contemporanea del dicembre 2017.

³ A. Pellino, B. Zanelli, *Censimento delle Gipsoteche in penombra: il patrimonio piemontese*, Torino, Arteco, 2013 in <<https://associazionearteco.files.wordpress.com/2013/09/censimentogrande.pdf>>.

⁴ *Gipsoteche in penombra. Il patrimonio piemontese*, a cura di W. Canavesio, G. Kannes, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2017.

di un singolo e il profondo senso civico di identità e di appartenenza» dei cittadini⁵, visse la Gipsoteca di Pietro Della Vedova di Rima San Giuseppe in Valsesia [fig. 2]. Alla sua morte, avvenuta alle soglie del XX secolo, lo scultore lasciò al paese natio la gipsoteca conservata nel suo studio torinese. Grazie alla forza d'animo di uno stretto numero di abitanti della località e al loro contributo economico, non solo venne edificato un luogo dedicato alla conservazione delle enormi sculture, realizzato sulle indicazioni di un «piccolo disegno» lasciato da Della Vedova stesso⁶, ma venne affrontato il complesso e disagiata trasporto delle opere da Torino a al paese valsiesiano. La Gipsoteca, che si connota nel tradurre visivamente l'aspetto di uno studio di scultore di fine Ottocento, venne inaugurata nel 1903 e fornita di un primo catalogo compilato dal pittore Antonio Giulietti.

Sospesa in un'atmosfera unica e isolata tra gli alberi secolari del bosco di Rima, ai piedi della montagna, nel contesto Walser fu conservata con cura dai Rimesi per quasi un secolo, precisamente sino al 1991, quando la Regione Piemonte promosse una campagna di catalogazione delle opere ivi conservate a cui fece seguito nel 2000 la pubblicazione, a cura di Casimiro Debiaggi e Bruno Signorelli, dedicata alla scultura valsiesiana dell'Ottocento. La gipsoteca dormiente di Della Vedova si situò finalmente al centro del dibattito: «la sua rarità originaria non potrà che essere rispettata, difesa e tutelata, non solo per motivi di opportunità storica, ma anche perché il fascino che esercita sui visitatori è un elemento irrinunciabile di valorizzazione della raccolta stessa»⁷.

Simile vicenda di poco tardiva, fu quella legata alla collezione dello scultore Leonardo Bistolfi di Casale Monferrato ma, come ricorda Germana Mazza, per anni Direttrice della Gipsoteca, le premesse della fruizione pubblica delle opere del maestro giunsero a soli quattro anni dalla sua morte, nel 1937, quando il Comune di Casale provò ad acquisire l'intero studio dello scultore, accogliendo la proposta di cessione da parte degli eredi⁸. La vendita però non andò a buon fine a causa del mancato sostegno del Ministero dell'Educazione Nazionale, che probabilmente ritenne la spesa ingente e forse incauta per il periodo storico antecedente la Seconda Guerra Mondiale.

Fu grazie all'interessamento del banchiere casalese Camillo Venesio se l'anno successivo, con una grande mostra curata dal figlio di Bistolfi, si venne a costituire un primo nucleo della collezione a cui seguirono; nel tempo numerose altre aggiunte sino alla donazione, nel 1955, dell'intero patrimonio familiare al Comune di Casale Monferrato. Purtroppo di questa prima donazione non rimane traccia documentale che possa indicarci di quante e quali opere fosse composta. Il passaggio delle opere scultoree nelle mani del Comune non significò prontamente tutela e fruizione, difatti dopo numerosi traslochi e successivi incrementi dovuti alla vendita del secondo studio bistolfiano a La Loggia, solo nel 1979 i gessi vennero finalmente affidati al neonato Servizio Museo. Ciò non toglie che dal 1958 l'allora Soprintendente Noemi Gabrielli, assieme a Rossana Bossaglia, portarono avanti numerose ricerche e una prima inventariazione delle opere sparse nei depositi comunali, a cui seguì parallelamente un rinnovato interesse verso l'artista interprete della fortuna critica del liberty italiano⁹. Un altro importante traguardo venne raggiunto nel 1983, per la celebrazione del cinquantenario della morte dello scultore, quando l'amministrazione comunale propose una mostra¹⁰ che diede inizio a una campagna di restauro a tappeto delle opere del maestro casalese, grazie al contributo della Regione Piemonte. Nonostante la grande esposizione inaugurata l'anno successivo, le opere bistolfiane non erano ancora rese fruibili permanentemente; soltanto con la riapertura del Museo Civico, avvenuta nel 1995,

⁵ V. Natale, *Museo Della Vedova: nota per una lettura*, in *Pietro Della Vedova e la scultura valsiesiana dell'Ottocento*, a cura di C. Debiaggi, B. Signorelli, Torino, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 2000, pp. 173-187.

⁶ Resta presumibile l'influenza sull'allievo Pietro Della Vedova che dovette avere la realizzazione della gipsoteca di Ligorretto, quale istituzione museale aperta al pubblico al fine di tramandare alla storia le proprie opere scultoree, da parte del maestro Vincenzo Vela. Cfr. G. Kannes, *Vincenzo Vela e Pietro Della Vedova*, in *Pietro Della Vedova e la scultura*, cit., pp. 163-172.

⁷ V. Natale, *Museo Della Vedova*, cit., p. 174.

⁸ G. Mazza, *La Gipsoteca Leonardo Bistolfi*, in *La Gipsoteca Leonardo Bistolfi*, a cura di G. Mazza, Casale Monferrato, Museo Civico di Casale, (2001) ristampa aggiornata 2013, p. 47-52. Si vedano anche Archivi del Deposito del Comune di Casale Monferrato, Cat. IX, Istruzione Pubblica, classe 9. Scienze, lettere, arti (Scienziati, letterati, artisti).

⁹ Cfr. *Mostra del liberty italiano*, Milano, Arti grafiche Crespi & Occhipinti, 1972 e F. Solmi, *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna: architettura, arti applicate e grafica, pittura e scultura*, Bologna, Grafis, 1977.

¹⁰ La mostra curata da Sandra Berresford vide la luce nel 1983 e il catalogo resta tutt'oggi la bibliografia di partenza per sugli studi bistolfiani, cfr. *Bistolfi 1859 – 1933. Il percorso di uno scultore simbolista*, a cura di S. Berresford, Casale Monferrato, Piemme, 1984.

venne inaugurata la Gipsoteca Leonardo Bistolfi [fig. 3], accresciuta negli ultimi anni di numerose opere da parte del nipote del maestro Andrea Bistolfi.

La Gipsoteca Paolo Troubetzkoy, come ricorda Gianni Pizzigoni¹¹, nacque con la delibera del Consiglio del Museo del Paesaggio di Verbania, dopo la morte dell'artista che ebbe luogo il 1 giugno 1938, volta ad accogliere in una sala intitolata al maestro una parte delle sculture in gesso donate dallo stesso, insieme a una serie di gessi precedentemente acquistati e pervenuti tramite lasciti o donazioni. Successivamente gli eredi donarono con atto formale all'istituzione anche tutti i gessi che si trovavano nello studio di Suna e di Neuilly sur Seine (nei pressi di Parigi) incrementando il lascito di numerose opere [fig. 4]. Le volontà della direzione del Museo erano chiare sin da subito: «costituirà una notevole attrattiva alla regione verbanese, visitata da molti stranieri e da turisti nazionali e sarà vanto non solo regionale, ma della Nazione», così il 29 settembre 1940 inaugurarono le prime sale della gipsoteca.

A seguito dell'immobilismo degli anni della guerra, nel 1952 venne organizzata una mostra dedicata ai maestri Troubetzkoy e Ranzoni tenuta all'ex Casinò Municipale di Pallanza, ma si dovettero aspettare altri quattordici anni per arrivare all'inaugurazione del secondo allestimento della Gipsoteca, caldamente sostenuto dall'allora Soprintendente Noemi Gabrielli. Seppur questa nuova attenzione ai gessi di Troubetzkoy facesse ben sperare in una loro salvaguardia e sentita fruizione, gli anni che seguirono sono da Pizzigoni definiti «momenti oscuri e di decadenza dell'ente» in cui sparì parte del patrimonio. Bisognerà aspettare la fine degli anni Settanta quando, con la riforma delle Regioni, il Museo del Paesaggio di Verbania otterrà un contributo per una campagna di restauro delle opere in gesso, a seguito del quale, nel 1979 sarà realizzato un terzo allestimento della Gipsoteca e concluso il lavoro di schedatura. Nonostante un altro passo verso la tutela e la valorizzazione fosse stato raggiunto, la problematica degli spazi resta ancora oggi un problema irrisolto¹².

Vicende che videro come protagonisti eredi illuminati furono anche quelle delle altre due gipsoteche piemontesi su cui vorrei porre l'attenzione, in cui gli avvenimenti degli anni Settanta ebbero un ruolo sostanziale.

La Gipsoteca Giulio Monteverde di Bistagno ebbe sorte infelice, ma con un epigono positivo. Nel 1919 il Comune di Genova ricevette una rilevante donazione di opere e gessi da parte degli eredi dello scultore, e tra queste considerevoli sculture provenienti dallo studio romano di Piazza Indipendenza [fig. 5], che vennero provvisoriamente depositate nei magazzini del Museo di Sant'Agostino.

A questo prima sorta di abbandono il Comune di Genova e il Municipio di Bistagno predisposero l'invio a Bistagno, città natale dello scultore, di due nuclei di donazione databili 1937 e 1965. Purtroppo a seguito delle pessime condizioni di conservazione dovute alla sistemazione all'aperto di alcune delle sculture, i gessi vennero recuperati soltanto alla fine degli anni Settanta e nel 150° anniversario della nascita dello scultore (1987) fu possibile inaugurare una sede provvisoria della gipsoteca e intraprendere alcune campagne di restauro. Nel 1988 perverrà al Comune di Bistagno l'ultima parte della collezione in cessione di comodato d'uso, ma l'apertura al pubblico Gipsoteca di Giulio Monteverde nella sua sede definitiva dovrà attendere il 2001.

Gli anni Settanta furono rilevanti anche per la nascita della Gipsoteca Davide Calandra, che vide negli eredi dello scultore i principali fautori della sua fruibilità¹³. Alla morte dell'artista, sopraggiunta nel 1915, la famiglia si rese conto del valore di un lascito pubblico al fine della memoria del maestro, così donò alcune opere al Museo Nazionale del Risorgimento, ai Musei Civici di Torino e di Savigliano, continuando a mantenerne un importante nucleo privato nello studio di Villanova Solaro. Sarà la figlia Elena Calandra Cravero, ormai anziana, a consegnare buona parte della Gipsoteca del padre al Comune di Savigliano, con diversi lasciti distribuiti nell'arco temporale di un decennio, dal 1972 all'anno della sua morte nel 1981,

¹¹ G. Pizzigoni, *La Gipsoteca Paolo Troubetzkoy*, in *Paolo Troubetzkoy 1866-1938*, catalogo della mostra (Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio Palazzo Viani Dugnani, 29 aprile - 29 luglio 1990) a cura di G. Piantoni, P. Venturoli, Torino, Il Quadrante, 1990, pp. 269-273.

¹² *Paolo Troubetzkoy: la collezione del Museo del paesaggio*, a cura di F. Rabai, R. Troubetzkoy, Verbania, Museo del paesaggio, 2017.

¹³ R. Belmondo, *La formazione della Gipsoteca Davide Calandra e le memorie dei Calandra tra Savigliano, Murello e Villanova Solaro* in R. Belmondo, M.M. Lamberti, *Davide Calandra. L'opera, la gipsoteca*, Savigliano, Comune di Savigliano-Museo Civico Antonino Olmo, 2004, pp. 189-204.

ponendo solo due condizioni: che la sede fosse idonea ad una corretta conservazione dei gessi e aperta al pubblico. La gipsoteca venne chiusa soltanto nel 1999 per improrogabili interventi di risanamento dei locali, ma nuovamente inaugurata nel 2002 [fig. 6], nel vano centrale della ex chiesa di San Francesco dei Padri Minori Osservanti; il nuovo allestimento seguì a una campagna di restauri realizzata tra il 1999 e il 2001¹⁴. A fronte del rinnovo dei locali e del percorso museale, nel 2004 venne pubblicato un catalogo scientifico dedicato a Davide Calandra, che ebbe l'intento di reinserire «nel panorama artistico italiano un intellettuale pienamente partecipe del dibattito culturale *fin de siècle* pur nella coerenza dei suoi principi etici ed estetici»¹⁵.

Per ritornare ad anni più prossimi, nel 2008 la Regione Piemonte coinvolse l'Accademia Albertina delle Belle Arti di Torino in un progetto di valorizzazione delle cinque gipsoteche piemontesi suddette¹⁶ con l'ambizione di attivare una rete museale nell'ottica di scambiare buone pratiche e condividere progettualità; tuttavia il censimento del 2013 portò alla luce numerose altre gipsoteche private e pubbliche disseminate sul territorio regionale che conservano tutt'oggi un patrimonio storico artistico a forte rischio di dispersione.

Tra queste si possono annoverare numerose gipsoteche¹⁷ aperte al pubblico, alcune approdate nei contesti museali più prossimi alle località di provenienza degli scultori, come testimoniano i piccoli nuclei di opere afferenti ad Arturo Martini e Giulio Branca nelle sale del Museo del Paesaggio di Verbania o ancora Annibale Galateri al Museo Civico di Savigliano, Giacomo Ginotti nelle sale della Pinacoteca di Varallo Sesia, Pietro Canonica a Stresa [fig. 7] e ancora Attilio Gartmann al Museo Leone di Vercelli e altre accessibili e rese fruibili grazie alla volontà e lungimiranza delle comunità locali come le sculture di Massimino Perino della Pro Loco di Pralungo (BI) [fig. 8]¹⁸, o quelle di Giuseppe Cassano dell'Associazione Trecatese per la Storia e la Cultura locale di Trecate (NO).

Il nuovo interesse dedicato a queste collezioni riuscì ad avere una ricaduta anche in termini di tutela: la Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona nel 2018 decise di acquisire la Gipsoteca Luigi Aghemo, già conservata nell'ultima dimora-studio dello scultore a Pinerolo, all'epoca del censimento in condizione precaria di salvaguardia¹⁹.

Conservare, studiare e apprezzare queste opere risulta ancora oggi di fondamentale importanza, poiché non solo diventano documenti imprescindibili del processo creativo dell'artista-scultore, ma anche testimonianze storiche di un periodo in cui l'arte scultorea ebbe un ruolo decisivo nella trasformazione urbanistica dei centri storici italiani al fine di coniugare *exemplum virtutis* e rappresentazione aulica del passato e di ottenere una base culturale comune per la neonata cittadinanza italiana.

¹⁴ B. Ciliento, *Il restauro dei gessi della Gipsoteca Calandra*, in R. Belmondo, M.M. Lamberti, *Davide Calandra*, cit., pp. 205-208.

¹⁵ *Introduzione* in R. Belmondo, M.M. Lamberti, *Davide Calandra*, cit., pp. XIII-XXI.

¹⁶ Il progetto *La riscoperta delle gipsoteche piemontesi* curato da Beatrice Zanelli allora consulente per l'Accademia Albertina (con la supervisione dell'allora Direttore Guido Curto dell'Accademia Albertina e della Responsabile della Biblioteca, Rosella Grassi) aveva come obiettivo principale aprire un tavolo di lavoro condiviso tra i conservatori delle cinque realtà museali del territorio e gli insegnanti dell'Albertina che a vario titolo hanno collaborato alle esigenze emerse dall'analisi dei bisogni. Grazie al sostegno di Regione Piemonte si è realizzato un video "didattico" sulla tecnica scultorea dal bozzetto in creta, passando dal gesso, sino ad arrivare al bronzo e al marmo affiancato dalla realizzazione di uno spazio idoneo in ogni singola realtà che potesse offrire ai visitatori un'esperienza tattile dei materiali. Oltre a un ricco programma di appuntamenti dove è stato possibile approfondire la conoscenza dell'operato dei vari artisti e provarne con mano la tecnica attraverso visite guidate sono stati realizzati cinque video divulgativi curati dal collettivo aurorameccanica (pubblicati *on-line*, visionabili in <<https://www.youtube.com/channel/UCmZQA2vRe6s-sLxwFoJltng>>).

¹⁷ Si veda A. Pellino, B. Zanelli, *Censimento delle Gipsoteche*, cit. e *Gipsoteche in penombra*, cit.

¹⁸ Sul censimento delle gipsoteche biellesi si rimanda all'aggiornamento del 2018 realizzato da Carlo Gavazzi in C. Gavazzi, *Le Gipsoteche biellesi: passato, presente e futuro*, in *Studi e ricerche sul Biellese 2018*, Biella, Centro Studi Biellesi, 2018, pp. 159-176.

¹⁹ A testimonianza del fruttuoso incontro tra Graziella Dotti erede della gipsoteca Aghemo e la Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona si veda <<https://soundcloud.com/radio-pnr/la-fondazione-cr-tortona-presentalinaugurazione-della-gipsoteca-luigi-aghemo>>.

L'archivio Lazzerini rappresenta un resoconto basato sulla mole di documenti distribuiti in diversi volumi, ancora di proprietà degli eredi, nei quali si susseguono in ordine cronologico fonti eterogenee (corrispondenza, fotografie, opuscoli, etc.) atte a formare una sorta di atlante visivo che restituisce, non solo la volontà di perpetuare come ricordo privato la memoria di una famiglia, ma rappresenta anche una *traccia* storica carrarese tramite cui è possibile comprendere le dinamiche sociali ed economiche che modificarono nei secoli la città, dando voce a una storia collettiva [fig. 9]. L'imponente lavoro di collazione di materiali si può facilmente attribuire a Roberto Lazzerini, il quale si premura di donare alla biblioteca civica di Carrara nel 1960 una delle tre copie da lui manoscritte²⁰, con perizia giornalistica, nelle quali narra la storia della sua famiglia dal XVI al XX secolo [fig. 10]. Un racconto di quasi cinque secoli suddiviso per gli antenati capostipiti che si tramandarono non solo il lignaggio, ma anche la professione.

Alcuni anni dopo la storica dell'arte Luisa Passeggia comincia a studiare parte di questo fondo archivistico e, tramite i saggi che vi dedica²¹, accompagna il lettore a comprendere la consistenza di un patrimonio immateriale di conoscenze che spontaneamente si tramandavano all'interno di un laboratorio carrarese dedito alla lavorazione del marmo.

«Saper maneggiare gli strumenti del mestiere, ma anche [...] conoscere, quasi con atteggiamento scientifico le pietre e i minerali, le loro particolarità litologiche e la loro resa effettiva»²²: questi sono alcuni dei principi perpetuati nei secoli dai componenti della famiglia Lazzerini (già Lazzarini). La fortuna della famiglia si deve però attribuire anche alla capacità di alcuni di loro di interrogarsi sui bisogni del contesto e saper rinnovare non soltanto i servizi, ma la concezione stessa del proprio ruolo professionale.

Nel ripercorrere le vicende familiari emergono chiaramente i cambiamenti e gli sviluppi dell'attività e della ricerca professionale nelle varie fasi storiche, economiche e sociali che si sono susseguite nel tempo: dalla casa-bottega di concezione distributiva medievale, per passare all'avviamento di laboratori tecnico-artigianali ormai più vicini alla pre-industrializzazione, volti a rispondere al crescente mercato del *Grand tour* che rese possibile in poco meno di un secolo la diffusione capillare delle repliche di arte antica e moderna; sino all'esigenza, tutta del XX secolo, di un maggior riconoscimento della pratica artigianale come pratica artistica.

L'archivio diventa così «non dunque un luogo di stoccaggio, ma un dispositivo processuale che da un lato negozia, contesta e avvalora il potere sociale, dall'altro modella e ri-modella di continuo la memoria»²³. Proprio a partire da questa narrazione si acquisiscono alcuni strumenti che permettono di analizzare il contesto, ciò che Carrara era e tuttora rappresenta: un crocevia di artisti, tradizioni e idee; una realtà locale riconosciuta in ambito internazionale. Un luogo in cui da una parte il tempo pare essersi fermato e dall'altra vi permane la certezza che questo non possa accadere. Una realtà di sua natura contraddittoria e attraente, nella quale non si può fare a meno di respirare un passato così illustre e allo stesso tempo così greve, e un conflitto palpabile tra chi si radica nella tradizione e chi la abbandona per aprirsi all'innovazione.

Forse è proprio questa tensione irrisolta che permette al territorio di conservare quel patrimonio materiale e immateriale di pratiche e conoscenza, e che contraddistingue la città ancora come punto di riferimento per l'arte contemporanea *mainstream*.

Ed è proprio nella contemporaneità che il ruolo degli artisti si modifica, diventando occhio esterno, trovandosi nella posizione di agitatore di interrogativi e promotore di cambiamenti²⁴.

²⁰ R. Lazzerini, *Tre secoli di vita e attività artistica in Carrara e nel mondo della famiglia Lazzarini o Lazzerini 1670-1960*, Carrara, 1960.

²¹ L. Passeggia, *Il gesso e la memoria. Il laboratorio Lazzerini 1812-1842*, Massa, SEA, 1997; Eadem, *Lo studio Lazzerini: viaggio a Carrara in tre secoli di storia*, Pisa, Pacini, 2011.

²² L. Passeggia, *Le tecniche tra tradizione e innovazione*, in *Carrara e il mercato della scultura*, a cura di S. Berresford, Milano, Federico Motta Editore, 2007, p. 59.

²³ C. Baldacci, *Archivi impossibili un'ossessione dell'arte contemporanea*, Cremona, Johan & Levi editore, 2016, p. 26.

²⁴ Si veda G. Scardi, *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica, trasformazione sociale*, Torino, Allemandi & C., 2011; A. Detheridge, *Scultori della speranza*, Torino, Einaudi, 2012.

Like marble-like Parasite 2.0

La mostra *Like marble-like* nasce dalla residenza d'artista dei Parasite 2.0 (Stefano Colombo, Eugenio Cosentino e Luca Marullo)²⁵ che ha avuto luogo a Carrara tra il febbraio e l'aprile 2018 curata da Arteco (Beatrice Zanelli)²⁶.

Gli artisti hanno condotto una riflessione sui laboratori quali luoghi atti ai processi di condivisione della conoscenza partendo dalla rilettura della memoria storica conservata negli archivi locali. In particolare hanno avuto modo di confrontarsi con l'archivio privato Lazzerini [fig. 11], testimonianza nodale del tramandarsi del patrimonio immateriale di conoscenza nel corso dei secoli, i cui documenti sono stati lo spunto per indagare il contesto contemporaneo dove si situano numerosi laboratori che ancora oggi abitano capillarmente il territorio.

I Parasite 2.0, la cui pratica artistica indaga lo stato dell'*habitat* umano muovendosi tra architettura, arte e ricerca²⁷, con l'opera *Like marble-like* [figg. 12-16], mescolando il marmo a delle sue fittizie copie contemporanee, hanno voluto aprire una riflessione sul concetto di natura e quindi del suo opposto, l'artificio, rimettendo in questione la nostra percezione del mondo contemporaneo. Partendo dal ricreare un ambiente ispirato ai laboratori di scultura del marmo carraresi dove la tensione tra tradizione e propensione al futuro è attualmente percepibile, i Parasite 2.0 hanno dato forma a un personale spazio di lavoro immaginario nel quale la materia originale, il marmo, si mescola con sostanze plastiche di matrice umana e con tipologie di materiali definite finto-marmo o *marble-like*, oggi di larga diffusione sul mercato.

La mostra ha presentato un'installazione *still life* praticabile che combinava materiali eterogenei al fine di comporre una serie di moduli che richiamavano alcuni elementi della bottega tradizionale, mescolandoli con i mobili standardizzati che quotidianamente ci circondano. Si aveva modo di entrare prepotentemente nell'antitesi tra realtà naturale dei materiali e finzione artificiale, nell'idea di formare, attraverso il falso, il simulacro di autenticità.

Spiccava al centro della scena un *set* fotografico che, oltre a richiamare veri campionari – repertori fotografici ancora oggi in uso nelle botteghe al fine di presentare le diverse modalità di lavorazione del marmo, ci preannunciava l'inarrestabile bombardamento visivo nel mondo contemporaneo.

La risposta dei Parasite 2.0 alla residenza carrarese è apparsa come una provocazione sul periodo in cui l'estrazione del prezioso "oro bianco" non sarà più possibile e che ha individuato nella padronanza tecnico-artigianale una forza rigeneratrice per un'intera comunità che si è dedicata per secoli alla conoscenza di un singolo materiale. Rimane oggi aperto l'interrogativo sulla capacità di fermare il forte processo di alterazione e devastazione che l'uomo va ad imprimere quotidianamente sulla natura.

Arteco si fa promotore dell'avvio di un ciclo pluriennale di *research based art practices* e/o residenze d'artista ponendo l'attenzione su archivi e collezioni inerti del nostro Paese, riconoscendo ai linguaggi dell'arte contemporanea la capacità di offrire nuove letture e attivare nuove narrazioni, al fine di concepire forme di pensiero critico innovative non solo sul riconoscimento del valore odierno del patrimonio storico-artistico e sui ruoli dei principali enti culturali, ma anche su tematiche contemporanee che hanno bisogno di tornare al centro del dibattito.

²⁵ Parasite 2.0 è stato fondato nel 2010 a Milano dagli architetti Stefano Colombo, Eugenio Cosentino e Luca Marullo. Nel 2016 hanno vinto il premio YAP indetto dal MAXXI di Roma. Le loro opere sono state esposte alla XX Biennale di Architettura in Cile (2017), alla Biennale di Shenzhen (2015) e alla Biennale di Venezia (2012 e 2014). Hanno pubblicato il libro *Primitive Future Office*. Parasite 2.0 è rappresentato dalla galleria Operativa Arte Contemporanea di Roma (<www.parasiteparasite.com>).

²⁶ Si ringraziano per la fondamentale collaborazione Mariacarla Molé, Federica Cerbarano e Alessandro Conti.

²⁷ M. Antelami, *Per un'architettura dell'antropocene. Cosa significa progettare spazi allo stesso tempo futuristici e tribali? Intervista ai Parasite 2.0, i giovani architetti che stanno ridefinendo il concetto di deserto*, in «Not» (<<https://not.neroeditions.com/parasite-architettura-antropocene/>>); Parasite 2.0, *Architecture, Artifice, and the Normative Man*, in "Avery Shorts" a project of Columbia Books on Architecture and the City, S01.E04, 2018 (<<https://us17.campaign-archive.com/?u=0026e8adfb06086a83c6cd300&id=47315cd306>>).