

Marmora et Lapidea

Rivista annuale del CISMAL

Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo

1 - 2020



FONDAZIONE FRANZONI ETS

Marmora et Lapidea



anno I

2020

Volume realizzato con il contributo della Fondazione Franzoni ETS

Tutti i testi pubblicati in *Marmora et Lapidea* sono vagliati, secondo le modalità del “doppio cieco” (double blind peer review), da non meno di due lettori individuati nell’ambito di un’ampia cerchia internazionale di specialisti.

All published articles are double-blind peer reviewed at least by two referees selected among high-profile scientists, in great majority belonging to foreign institutions.

Grafica e impaginazione: Andrea Lavaggi

© I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati in tutti i Paesi.

© 2020, FONDAZIONE FRANZONI ETS
Via dei Giustiniani 11/3 - 16123 Genova

MARMORA et LAPIDEA
Rivista annuale del CISMAL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo
ISSN 2724-4229 [online]

Claudio Paolucci, *direttore responsabile*

Contatti: segreteria@fondazionefranzoni.it
Sito web: <https://www.fondazionefranzoni.it/marmora-et-lapidea>



INDICE

Editoriale pag. 7

Fontes

Isabella Botti

Marmo in famiglia: storie di casa e d'industria.

Il Fondo Del Medico presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara » 11

Studia

Sandra Berresford

*The Laboratory-Studio of Antonio Caniparoli & Sons in Carrara
(c. 1850-1935): the Marble Craft Industry emerges*

from the Shadows » 45

Claudio Paolocci

*Il territorio apuano, Genova, il Mediterraneo e oltre: storia,
economia e cultura*

..... » 81

Luisa Passeggia

I laboratori di scultura a Carrara tra scuola, arte e mestiere » 111

Fragmenta

Alfonso Assini

*Galeazzo Alessi, il Bergamasco e Luca Cambiaso:
la costruzione della cappella Lercari nel Duomo di Genova
e il suo apparato marmoreo*

..... » 147

Roberto Santamaria

*«Ad arbitrium Domini Galeacii architecti»: rilettura del progetto
della tomba Pinelli nella chiesa di San Siro a Genova e il ruolo
dell'Alessi*

..... » 175

Marmor absconditum

Filippo Comisi <i>Per Angelo Antonio Brizzolari (1744-1772)</i> <i>“un giovane di belle speranze”</i>	»	201
---	---	-----

Museum marmoris

Andrea Lavaggi <i>Appunti sul ruolo della fotografia nella rappresentazione</i> <i>e nella percezione dell'architettura: il caso delle opere</i> <i>di Galeazzo Alessi a Genova</i>	»	241
Beatrice Zanelli <i>L'Archivio Lazzerini: un ponte di dialogo verso il futuro</i>	»	271

Futura

<i>Ricerche e progetti 2021</i>	»	299
---------------------------------------	---	-----





EDITORIALE

Marmora et Lapidea, periodico annuale del CISMaL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo, attivo presso la Fondazione Franzoni ETS di Genova, è un'iniziativa scientifica che ha quale suo specifico ambito lo studio interdisciplinare dei temi afferenti il marmo e il lapideo: geologia ed archeologia, storia e territorio, architettura, arte e letteratura.

Il CISMaL, nell'ottica di costituire una piattaforma digitale permanente di collaborazione e di coordinamento tra istituzioni e specialisti aperta a tutti gli studiosi che nei diversi campi della ricerca – dall'archivistica alla storia economica, dalla storia della committenza artistica al restauro, dalle tradizioni delle lavorazioni artigianali alle odierne tecnologie, dall'archeologia alla museologia – possano favorire la miglior diffusione della conoscenza dei distinti, ma correlati, saperi, inaugura la rivista *Marmora et Lapidea*, che presenta i risultati delle ricerche su questi temi ed si propone quale nuovo strumento per la conoscenza e l'approfondimento degli stessi in ottica interdisciplinare.

L'ampia cronologia temporale e l'articolata geografia territoriale, così come la partecipazione di illustri e affermati studiosi e di giovani colleghi, potranno favorire un miglior scambio e suggerire innovative linee di ricerca.

Marmora et Lapidea presenterà inoltre gli esiti delle ricerche sviluppate nell'ambito di una serie di progetti pluriennali promossi dal CISMaL e realizzati in collaborazione con università e istituti culturali nazionali e internazionali.

Il periodico è distinto in sei sezioni: *Fontes*, inventari di archivi pubblici e privati inerenti il marmo e il lapideo e altre fonti documentarie correlate; *Studia*, singoli contributi e atti di seminari e di convegni di studi; *Fragmenta*, singoli documenti e materiali inediti riguardanti tipologie dei marmi e del lapideo, opere, artisti e committenti; *Marmor absconditum*, opere inedite, sconosciute, ritrovate, reimpiegate, artisti poco noti e da riscoprire; *Museum marmoris*, musei, collezioni e luoghi aperti nelle regioni del mondo: recupero e valorizzazione dei depositi, delle opere, degli spazi; *Futura*, presentazione di ricerche e progetti in corso e segnalazione di nuove collaborazioni scientifiche

I contributi verranno pubblicati nelle principali lingue (italiano, inglese, francese, spagnolo) e ciascuno sarà accompagnato da un *abstract* in italiano e in inglese e dalla "categorizzazione tematica".

Tutti i testi pubblicati dovranno fornire un'alta qualità scientifica. Saranno valutati,

secondo le modalità del *double blind peer review*, da almeno due lettori individuati in un'ampia cerchia internazionale di specialisti. I loro nomi saranno pubblicati alla pagina dedicata del sito internet, costantemente aggiornata (*Referee Board*) e le loro valutazioni saranno archiviate nell'area riservata.

Questo primo numero propone, nella sezione *Fontes*, la presentazione preliminare dell'inventario e relativo studio del fondo archivistico Del Medico, conservato presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara; in *Studia*, tre contributi presentati in occasione della giornata di studio svoltasi a Carrara nella primavera del 2018 e intitolata *Laboratori di scultura a Carrara. Dalla tradizione all'innovazione. Sei secoli di storia dell'arte sul territorio*: l'attività del Laboratorio Caniparoli di Carrara; un quadro sul rapporto del territorio apuano con altri contesti geografici letto attraverso la storia, l'economia e la cultura; i laboratori dell'Ottocento a Carrara tra scuola, arte e mestieri. Nella sezione *Fragmenta* due saggi presentano inediti documenti sulla committenza artistica per l'erezione di cappelle familiari in chiese genovesi ed il ruolo di Galeazzo Alessi; in *Marmor absconditum*, viene presentata l'inedita opera dello scultore Angelo Antonio Brizzolari e in *Museum marmoris*, due saggi trattano di nuovi approcci tecnici quali il ruolo della fotografia nella rappresentazione e nella percezione delle architetture – esemplificato sulle opere genovesi dell'Alessi – e l'utilizzo di nuovi linguaggi per la valorizzazione di archivi storici e di antiche collezioni, esemplificato attraverso la Collezione Lazzerini. *Futura* infine presenta i progetti attivati ed alcune proposte culturali promosse dal CISMaL.

Al fine di ottenere una maggiore diffusione e accessibilità si pubblica la rivista *online* e *open access*. Si auspica che attraverso la collaborazione di molti *Marmora et Lapidea* potrà risultare utile strumento per un proficuo interscambio culturale.

FONTES



Isabella Botti

**Marmo in famiglia: storie di casa e d'industria.
Il Fondo Del Medico presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara**

Abstract ITA

Il saggio presenta il complesso archivistico e bibliografico denominato Fondo Del Medico, conservato presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara. Descrive in particolare il nucleo archivistico, costituito sia dalle carte personali del conte Carlo Del Medico (1865-1941), sia dai documenti di famiglia (secc. XVII-XX). Attraverso l'analisi di tale documentazione si ricostruiscono i rapporti politici e commerciali che portarono i Del Medico a detenere una sorta di monopolio del commercio marmifero, insieme a poche altre famiglie carraresi. Il contributo offre altresì la possibilità di approfondire questo tema specifico mettendo in relazione questo archivio con altri presenti sul territorio.

Abstract ENG

The essay offers an overview of the bibliographic and archival collection called Fondo Del Medico and preserved at the Academy of Fine Arts in Carrara. It describes in particular the archival nucleus, consisting of both the personal papers of Count Carlo Del Medico (1865-1941), and the family documents (XVII-XX centuries). The analysis of this documentation reconstructs the political and commercial relationships that led the Del Medico to hold a sort of marble trade monopoly, together with a few other families in Carrara. The contribution also offers the possibility to deepen this specific theme by linking this archive with others in the area.

Parole chiave

Archivi familiari Toscana, commercio del marmo dal Seicento all'Ottocento, famiglia Del Medico, economia a Carrara secoli XVII-XX.

Copyright © 2020 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-1-2020-i-botti-fondo-del-medico>

Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

Il Fondo Del Medico, conservato presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara, è un patrimonio complesso dotato di un notevole valore storico e culturale. Innanzitutto è bene chiarire come questa dicitura generica comprenda quelli che sono in realtà due fondi distinti¹, uno di tipo prevalentemente librario e l'altro di tipo documentale o archivistico, entrambi accomunati dall'appartenenza al Conte Carlo Del Medico Staffetti² di Carrara, che un tempo li custodiva nel palazzo di famiglia in Piazza Alberica [fig. 1, fig. 3].

Il primo fondo è costituito dalla Raccolta lunigianese Carlo Del Medico³, cioè una raccolta bibliografica di opere edite dal XVI al XX secolo e riferite alle vicende della

¹ Nel linguaggio comune, la dicitura "Fondo Del Medico" viene indistintamente utilizzata sia per definire l'intero patrimonio bibliografico e archivistico proveniente dalla famiglia Del Medico e oggi di proprietà dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, sia l'una o l'altra parte di esso. Altre volte, anche in pubblicazioni recenti, la denominazione "Raccolta lunigianese Carlo Del Medico" è stata erroneamente utilizzata per indicare il materiale conservato nel fondo archivistico. Lo studioso David Chiappuella ha per primo chiarito la composizione dei due nuclei, quello bibliografico e quello archivistico, ricostruendo le modalità e i tempi delle donazioni con cui entrambi giunsero all'Accademia. Si veda in proposito: D. Chiappuella, *La Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Carrara*, Carrara, edizione a cura di Italia Nostra Sez. Apuo-Lunense "Luigi Bisio", 2007, pp. 31-37.

² La presenza a Carrara degli Staffetti, nobili di origine massese, viene fatta risalire alla seconda metà del XVI secolo con il trasferimento di Carlo, dottore in legge: da lui discese il ramo carrarese della famiglia (cfr. M. Germani, *I Conti Staffetti. Appunti sul casato*, Massa, 1998). In seguito il cospicuo patrimonio degli Staffetti di Carrara passò al ramo nobile della famiglia Del Medico: infatti il Palazzo Staffetti di Piazza Duomo, oggi Palazzo Sarteschi Del Medico Staffetti [fig. 2], fu ereditato dal Conte Carlo del Medico (1734-1795) grazie al lascito testamentario del prozio Francesco Staffetti († 1757). Il testamento dello Staffetti fu depositato presso il notaio Giovanni Maria Del Vecchio il 20 ottobre 1757 e aperto il 22 novembre seguente, dopo la morte del testatore. Con le sue ultime volontà, lo Staffetti intese anche trasmettere il proprio cognome all'erede designato e alla sua discendenza, dando inizio alla dinastia Del Medico Staffetti, rappresentata appunto dal Conte Carlo *senior* e dai suoi successori. Il testamento di Francesco Staffetti è conservato presso l'Archivio di Stato di Massa (d'ora in poi ASMs), Archivio Storico Notarile di Carrara, notaio Giovanni Maria Del Vecchio, busta 203, registro III (1754-1757), cc. 213v-214r e allegati. Del medesimo documento esiste anche una trascrizione conservata presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara, per cui si veda: Accademia di Belle Arti di Carrara (d'ora in poi ABAC), Archivio Del Medico, busta 1, Atti notarili, Testamento di Francesco Staffetti (s. l.; s. d.) [Carrara, 20 ottobre 1757], n. XXVIII.

³ Di questa raccolta appartenuta al Conte Carlo Del Medico esiste il catalogo a stampa, curato da Bernardo Fusani, ovvero *Raccolta bibliografica lunigianese Conte Carlo Del Medico*, a cura di B. Fusani, Modena, Aedes Muratoriana, 2010. Il materiale della raccolta è inoltre rintracciabile nel catalogo informatizzato online della Rete delle biblioteche della Provincia di Massa-Carrara.

Lunigiana Storica⁴; mentre il secondo, definito tecnicamente Fondo archivistico Carlo del Medico⁵ o più semplicemente Archivio Del Medico, contiene una cospicua documentazione frutto dell'attività del Conte Carlo Del Medico Staffetti e di molti suoi predecessori a partire dal XVII secolo.

Entrambi prendono il nome dall'ultimo rappresentante maschile del ramo nobile dell'illustre famiglia cittadina, conosciuta per aver esercitato l'attività estrattiva e il commercio del marmo per più di due secoli detenendone quasi una sorta di monopolio insieme a pochissime altre famiglie carraresi.

Il Conte Carlo Del Medico Staffetti (Carrara, 20 ottobre 1865 - 1 maggio 1941) è ricordato dai contemporanei come uomo di grande cultura, profondo conoscitore della storia e dell'arte locale⁶.

Il 15 gennaio 1888 a Faenza vengono celebrate le sue nozze con Lucrezia Ginna-si, discendente da un'illustre famiglia romagnola: la coppia, dopo la morte precoce di una bambina, resta senza prole. Oltre alla professione di censore presso la filiale carrarese della Banca d'Italia, nel corso della sua vita il Conte Carlo Del Medico Staffetti esercita numerosi incarichi: Presidente della Commissione conservatrice delle opere d'arte, monumenti e scavi di Massa e Carrara (dal 1919); Ispettore ministeriale per l'esportazione delle opere d'arte moderna (dal 1923); Consigliere dell'Accademia di Belle Arti di Carrara (dal 1924), della quale era anche Socio onorario; Ispettore onorario dei monumenti, scavi ed oggetti di antichità e arte per il Mandamento di Carrara (dal 1935); Direttore del Museo Lunense Carlo Fabbricotti; Direttore del Museo e della Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti di Carrara (dal 1939), solo per citare i suoi ruoli più significativi.

Nel 1903, su richiesta di Carlo e del fratello Ercole, la Regia Consulta Araldica riconosce nobili sia il ramo maschile che femminile della famiglia Del Medico, con

⁴ In epoca medievale la Lunigiana estendeva la propria giurisdizione oltre i suoi attuali confini, segnati geograficamente e politicamente dai confini della Provincia di Massa-Carrara. Quindi per Lunigiana Storica si intende non solo la Lunigiana propriamente detta ma tutto il territorio sottoposto anticamente all'influenza lunigianese, comprendendo la Provincia della Spezia, parte della Provincia di Parma e parte della Provincia di Lucca (Alta Garfagnana).

⁵ Questa è la denominazione utilizzata dalla Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Toscana durante il progetto di censimento degli archivi di personalità. Si veda in proposito la scheda consultabile online: <<https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPa g=comparc&Chiave=326345&RicProgetto=personalita>>.

Nell'ambito del presente contributo, per ragioni di semplicità e chiarezza, si è scelto di utilizzare la dicitura "Archivio Del Medico".

⁶ *Raccolta di scritti storici in onore del Conte Carlo Del Medico Staffetti*, Pescia, Artidoro Benedetti, 1942, pp. 9-10.

facoltà di fregiarsi del titolo di Conti per il ramo maschile⁷. Al decreto ministeriale che ne attesta la nobiltà è allegata l'arme della famiglia con scudo trinciato d'azzurro e di rosso, con tre stelle d'oro nella parte superiore ed un leone tenente una torre di pietra attraversante sulla partizione [fig. 4].

A seguito della morte del Conte Carlo, la vedova Contessa Lucrezia Ginnasi⁸ decide di donare il grande patrimonio librario e documentale del marito all'Accademia di Belle Arti, l'istituto cittadino più prestigioso e intrinsecamente legato agli interessi storici e artistici del marito. In effetti già nel 1946 il bibliotecario Ezio Dini, sottolineando la necessità di costituire a Carrara un distaccamento dell'Archivio di Stato di Massa (intervento peraltro mai realizzato), aveva evidenziato l'importanza documentaria del Fondo Del Medico e ne auspicava la libera consultazione da parte degli studiosi⁹.

La donazione all'Accademia, in realtà, avviene solo alcuni anni dopo e in due momenti distinti. Infatti, è solo nel 1954 che la Contessa Ginnasi cede all'istituto cittadino la Raccolta lunigianese Carlo Del Medico, stabilendo precise condizioni tra cui l'obbligo dell'Accademia di conservare in perpetuo tale raccolta presso la propria sede¹⁰. Assieme al nucleo librario perviene all'Accademia anche il ritratto del Conte Carlo, eseguito dal pittore Giulio Marchetti e acquistato dalla famiglia in occasione di una mostra nel 1925¹¹: si tratta di un dipinto a olio su tela da cui emerge la fierezza del personaggio mentre, seduto con le gambe incrociate, tiene sulle ginocchia un libro assunto a simbolo della sua colta formazione. Secondo le raccomandazioni della Contessa Ginnasi, sia la raccolta che il ritratto devono essere esposti in una sala appositamente dedicata e intitolata alla memoria del Conte

⁷ ABAC, Archivio Del Medico, busta 2 bis, Diplomi, Regio Decreto Ministeriale con attestazione di nobiltà, Roma, 15 gennaio 1903.

⁸ Dopo la morte del marito Lucrezia si trasferisce a Sarzana, presso la Villa Santa Caterina dove all'epoca vive la sorella, maritata Podestà Lucciardi. Cfr. *Raccolta bibliografica lunigianese*, cit., p. XVII.

⁹ Cfr. D. Chiappuella, *La Biblioteca dell'Accademia*, cit., p. 32.

¹⁰ *Ivi*, pp. 32-33.

¹¹ Giulio Marchetti (Capannori, Lucca, 1891-1957) ricoprì la cattedra di Figura disegnata all'Accademia di Belle Arti di Carrara dal 1922 al 1939. Nel 1925 tenne un'antologica presso l'Accademia di Carrara, con una presentazione in catalogo a cura di Leonardo Bistolfi. I dipinti esposti raffiguravano prevalentemente paesaggi di cave e ritratti dell'aristocrazia carrarese. Si veda: *Mostra personale di Giulio Marchetti*, a cura di L. Bistolfi, Carrara, 1925. Il ritratto del Conte Carlo Del Medico Staffetti è pubblicato nel volume *La Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti di Carrara*, a cura di A. V. Laghi, Milano, Electa, 2002, p. 108.

Carlo: la sala, ancor oggi identificata come “Sala Del Medico”, viene effettivamente dotata di un grande armadio per contenere le voluminose cartelle della raccolta. In seguito la Sala Del Medico è adibita a sala dei professori, mentre la Raccolta lunigianese viene trasferita in diversi locali fino a trovare l’attuale collocazione presso la Biblioteca dell’istituto.

Questo primo importante nucleo della donazione Ginnasi Del Medico Staffetti è composto da sessantotto buste¹², o cartelle, contenenti materiali eterogenei; infatti non si tratta solo di una raccolta libraria, ma più correttamente di una miscellanea¹³. Essa si compone di: 1269 monografie, 407 periodici, 647 estratti, 83 manoscritti, 72 opuscoli per nozze, 60 opuscoli per necrologie, vario materiale non librario come stampe, incisioni, fotografie, cartoline¹⁴. Ne risulta che all’interno della Raccolta lunigianese sono stati e sono tuttora conservati anche alcuni documenti d’archivio: tra questi, ad esempio, un memoriale del Generale Conte Francesco Antonio Del Medico¹⁵ e numerosi appunti manoscritti o dattiloscritti di carattere genealogico, storico e artistico redatti dal Conte Carlo Del Medico o da altri studiosi suoi contemporanei¹⁶.

L’ordinamento della Raccolta lunigianese si può ormai considerare storicizzato e cristallizzato nella forma conferitagli dal collezionista stesso e da alcune persone a lui vicine, come la moglie Lucrezia Ginnasi, lo storico Adolfo Caleo, il bibliotecario dell’Accademia Ezio Dini e infine le signore Borghetti e Sartorio¹⁷.

¹² Le buste sono numerate dalla n. 1 fino alla n. 44, ma sono presenti numerosi “bis”.

¹³ Per questa ragione all’interno del catalogo informatico della Rete delle Biblioteche della Provincia di Massa-Carrara le buste della Raccolta lunigianese Carlo Del Medico sono identificate dalla collocazione “Misc. BLDM”, che sta per “Miscellanea Bibliografica Del Medico”, come si può verificare nel catalogo informatizzato online della Rete delle biblioteche della Provincia di Massa-Carrara: <https://reprobi.erasmo.it/Opac/RicercaPerIndici.aspx>.

¹⁴ Questi dati sono tratti da: *Raccolta bibliografica lunigianese*, cit., p. XVIII.

¹⁵ Si tratta di un memoriale del 1750 relativo ad una crisi del commercio marmifero, composto dal Generale Francesco Antonio Del Medico (1727-1813) e indirizzato a Maria Teresa Cybo Malaspina Duchessa di Massa e Principessa di Carrara.

¹⁶ Tali documenti, sebbene pertinenti all’archivio propriamente detto, sono oramai considerati parte della miscellanea e pertanto non separabili né estrapolabili da essa, a motivo della catalogazione già effettuata e diffusa sia online, tramite il catalogo unico delle biblioteche della provincia di Massa-Carrara, sia a mezzo stampa tramite la pubblicazione curata da Bernardo Fusani, citata precedentemente.

¹⁷ Come si legge nell’introduzione di B. Fusani, la collocazione inventariale fino alla busta 39 è del Conte Carlo Del Medico; quella delle cartelle dalla 39 bis alla 41 bis della vedova Lucrezia Ginnasi; della 41 bis e la 42 di Adolfo Caleo; mentre le rimanenti buste sono state ordinate da Ezio Dini, bibliotecario dell’Accademia di Belle Arti di Carrara negli anni 1955-56 e dalle signore

Esiste poi un ulteriore nucleo librario, formato da volumi che facevano parte della biblioteca privata del Conte Carlo Del Medico, ma non della Raccolta lunigianese¹⁸. In generale il materiale librario, documentario o di letteratura grigia appartenente alla Raccolta lunigianese è contrassegnato dal timbro a cornice ovale appositamente creato dal Conte Carlo Del Medico [fig. 5], talvolta accompagnato da un piccolo timbro a secco con lo stemma di famiglia [fig. 6] utilizzato in funzione di ex-libris. Tuttavia, sia il caratteristico timbro della Raccolta lunigianese sia il timbro a secco con l'arme di famiglia si ritrovano anche su certi volumi della biblioteca privata del Conte Carlo, così come su alcuni documenti manoscritti presenti nell'Archivio Del Medico: sono segni di proprietà e forse, al contempo, tracce di un ordinamento d'autore¹⁹ ancora *in fieri* al momento della scomparsa del collezionista.

Tra i volumi più rari e preziosi della Raccolta lunigianese sono sicuramente da annoverare gli *Statuta Carrariae* (1574) risalenti all'epoca di Alberico I Cybo Malaspina²⁰ e il libro dei *Bandi per il marchesato di Carrara* (1643) emanati da Carlo I Cybo Malaspina, nipote e successore di Alberico I. Oltre a questi ed altri preziosi antichi volumi, sia manoscritti che a stampa, la Raccolta lunigianese contiene un vastissimo repertorio di opuscoli e studi locali di ambito geografico, ma soprattutto storico, artistico e letterario scritti prevalentemente tra il XIX e la prima metà del XX secolo, alcuni dei quali si trovano esclusivamente, o quasi, all'interno di questa collezione. Infine alcune pubblicazioni a stampa ottocentesche riguardanti gli atti processuali relativi alle cause ereditarie interne alla famiglia, ma anche contenziosi con altri esponenti dell'aristocrazia carrarese per il possesso di varie cave di

Borghetti e Sartorio nel 1979. Le cartelle 42, 43 e 43 bis contengono in realtà materiali appartenuti ad Adolfo Caleo. Inoltre la busta 44 non è da ritenersi parte della Raccolta lunigianese, bensì dell'Archivio Del Medico: essa infatti contiene poesie manoscritte, ma soprattutto atti notarili ed atti processuali relativi alle cause della famiglia che, sebbene editi in forma di opuscoli a stampa, rappresentano a tutti gli effetti delle fonti documentali. Cfr. *Raccolta bibliografica lunigianese*, cit., p. XVIII.

¹⁸ Pertanto nella catalogazione svolta e pubblicata da Bernardo Fusani questo nucleo è elencato sotto la dicitura "Libreria". Cfr. *Raccolta bibliografica lunigianese*, cit.

¹⁹ Per ordinamento d'autore o disordine d'autore si intende una situazione generalmente tipica degli archivi e delle raccolte private, dove il soggetto produttore o il collezionista opera un ordinamento a sua discrezione, guidato da un criterio logico o di gusto assolutamente personale, per cui all'interno dello stesso raggruppamento possono trovarsi anche materiali eterogenei.

²⁰ Eccettuato il periodo della dominazione francese, gli *Statuta* albericiani, seppur con modifiche e aggiornamenti, continuarono a disciplinare la vita e la società del territorio carrarese fino al 1852, quando subentrò il sistema legislativo estense per volontà del Duca Francesco V di Modena. Cfr. D. Chiappuella, *La Biblioteca dell'Accademia*, cit., pp. 34-35.

marmo, potrebbero essere un utile strumento di ricerca per indagare il progressivo declino della potenza economica dei Del Medico.

Nel gennaio del 1957 la Contessa Lucrezia Ginnasi si rende protagonista di un nuovo generoso dono a favore dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, alla quale fa pervenire la documentazione d'archivio fino ad allora custodita nel Palazzo Del Medico di Piazza Alberica²¹. Questa seconda donazione è quindi costituita dall'Archivio Del Medico: anch'esso, come la Raccolta lunigianese, si trova conservato presso la Biblioteca del prestigioso istituto e ha mantenuto la sistemazione conferitagli dallo stesso soggetto produttore²², ovvero il Conte Carlo Del Medico Staffetti, similmente a quanto è avvenuto per la miscellanea²³.

L'Archivio Del Medico è costituito da dodici buste più una piccola cartella, all'interno delle quali la documentazione risulta solo parzialmente ordinata secondo un criterio conferitole in passato sulla base di una distinzione per tipologie documentali o, in alcuni casi, per argomento²⁴. Questa distinzione, tuttavia, non viene sempre rispettata, trovandosi una commistione di generi documentali e di pratiche eterogenee all'interno delle singole unità di condizionamento, dove le carte generalmente non rispettano l'ordine cronologico né, in certi casi, il raggruppamento per pratica o affare.

²¹ D. Chiappuella, *La Biblioteca dell'Accademia*, cit., p. 36; *La Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti di Carrara*, a cura di A.V. Laghi, Milano, Electa, 2002, p. 108. Con questa seconda donazione, assieme all'Archivio Del Medico giunse un archivio aggregato denominato Archivio Lazzoni, composto da sette buste contenenti documentazione prevalentemente del XIX-XX secolo e riguardante in verità non solo i Lazzoni ma anche altre famiglie carraresi legate all'industria marmifera.

²² Nel linguaggio archivistico, si intende per soggetto produttore l'ente, la famiglia o la persona che ha creato e/o conservato la documentazione nello svolgimento pratico della propria attività personale o istituzionale e per la conservazione della propria memoria.

²³ In questo caso è opportuno precisare che è attualmente in corso, da parte di chi scrive, uno studio storico sulla documentazione dell'Archivio Del Medico, in previsione del lavoro di riordinamento e inventariazione, che sarà oggetto di una tesi di laurea magistrale in Scienze archivistiche e biblioteconomiche presso l'Università di Firenze. Le operazioni previste saranno svolte dalla scrivente, in accordo con la Direzione dell'Accademia di Belle Arti di Carrara e con la supervisione della relatrice Prof.ssa Antonia Martorano, al fine di rendere l'archivio maggiormente comprensibile e fruibile secondo le esigenze degli studiosi e dell'Accademia stessa.

²⁴ Secondo l'attuale teoria archivistica il riordinamento maggiormente corretto ed efficace è quello che segue il *metodo storico istituzionale*, teso il più possibile all'individuazione delle serie archivistiche in base alle funzioni esercitate dal soggetto produttore nel corso della sua attività e, all'interno delle singole serie, al ripristino della sequenza cronologico-causale delle carte. Per un quadro sintetico sull'evoluzione della teoria archivistica si rimanda ad A. Romiti, *Archivistica generale. Primi elementi*, Torre del Lago, Civita, 2011.

All'interno del complesso documentario risulta evidente la coesistenza, ed in parte la commistione, tra l'archivio di famiglia e l'archivio di persona: infatti, solo una busta contiene documenti direttamente riconducibili agli incarichi svolti dal Conte Carlo Del Medico Staffetti nel corso della sua vita, mentre altre tre racchiudono appunti e materiale collezionistico da lui raccolto e conservato; tutto il resto della documentazione è prevalentemente uno "specchio" della storia di famiglia.

La documentazione abbraccia un arco temporale che va dal XV secolo al 1940, anno precedente la scomparsa del Conte. L'archivio si presenta così strutturato:

Busta 1, Atti notarili (1610-1890): contiene atti notarili, soprattutto testamenti della famiglia Del Medico, ma non solo. I documenti contenuti in questa busta sono per la maggior parte numerati secondo due diverse numerazioni ottocentesche, una in numeri arabi, l'altra in numeri romani. Vi si trovano anche testamenti e altri atti riguardanti i membri di alcune famiglie imparentate con i Del Medico. Gli atti testamentari si rivelano importanti anche per ricostruire le proprietà della famiglia, attraverso i fidecommessi stabiliti sugli immobili e sulle cave. Da essi si evincono alcune informazioni finora inedite riguardo alle prime fasi della costruzione del palazzo di Piazza Alberica²⁵.

Busta 2, Storia e curiosità (1661-1938): contiene numerosi appunti storici e genealogici sulla famiglia Del Medico e non solo, con notizie tratte da diversi archivi; contiene anche parte della corrispondenza di famiglia.

Busta 2 bis, Diplomi (secc. XIX-XX): una piccola cartella dove sono conservati attestati di nobiltà, diplomi e lettere patenti riguardanti gli incarichi di alto prestigio sociale e amministrativo raggiunti da alcuni membri della famiglia Del Medico.

Busta 3, Corrispondenza (1657-1867): contiene una copiosa corrispondenza di famiglia. Le carte mostrano i rapporti diplomatici della famiglia con i principi Cybo Malaspina, ma anche e soprattutto con la corte estense di Modena nel corso del XVIII secolo. Si trovano richieste di prestiti in denaro da parte di Maria Teresa Cybo Malaspina, ma anche missive che coinvolgono i componenti della famiglia in delicati incarichi di fiducia.

Busta 4, Attività economica (1694-1898): raccoglie documentazione relativa a contratti, pagamenti, debiti e crediti; contiene anche una parte della corrispondenza relativa ad alcune commissioni di lavori in marmo, in particolare le lettere ricevute da eminenti cardinali dei secc. XVII e XVIII.

²⁵ Si veda più avanti questo contributo e in particolare la nota 32.

Busta 5, Poesie (sec. XVIII-1940): include numerosi componimenti poetici e raccolte di poesie, in forma di manoscritti e a stampa, risalenti ad epoche diverse e dedicati a varie persone della famiglia.

Busta 6, Archivio Carlo Del Medico (1904-1940): contiene la documentazione personale del Conte Carlo Del Medico Staffetti (1865-1941), riguardante soprattutto le numerose e prestigiose nomine da lui ricevute e la sua corrispondenza istituzionale con la Commissione conservatrice dei monumenti, le Soprintendenze e il Direttore dell'Archivio di Stato di Massa Gaetano Pappaianni.

Busta 7, Storia locale (secc. XVIII-XIX): raccoglie documenti, proclami e manifesti relativi a eventi storici, in particolare i moti del 1848 e la prima guerra mondiale.

Busta 8, Manifesti ed editi (secc. XVIII-XIX): documentazione, soprattutto in forma di manifesti, relativa al governo di Maria Teresa Cybo Malaspina Duchessa di Massa, al Granducato di Toscana e al Governo di Maria Beatrice Cybo d'Este Duchessa di Massa.

Busta 9, Innocenzo Cybo e Ricciarda Malaspina (secc. XVI-XVII): contiene materiali raccolti per collezionismo e passione storica dal Conte Carlo Del Medico Staffetti e probabilmente appartenuti in precedenza al Conte Luigi Staffetti di Massa. Si tratta di atti notarili, corrispondenza e altra documentazione riguardante il Cardinale Innocenzo Cybo e la Marchesa Ricciarda Malaspina.

Busta 10, Pratiche di giustizia (secc. XVII-XIX): contiene parte della corrispondenza istituzionale del Generale Francesco Antonio Del Medico, relativa a ordini di cattura e operazioni di ordine pubblico; contiene inoltre diversi incartamenti relativi a cause giudiziarie tra famiglie carraresi, riguardanti anche la famiglia Del Medico.

Busta 11, Duomo di Carrara e chiese (secc. XIX-XX): appunti redatti dal Conte Carlo Del Medico Staffetti (1865-1941) e da altri studiosi suoi contemporanei, relativamente alla storia e al patrimonio artistico delle chiese di Massa, Carrara e dintorni.

Busta 12, Artisti carraresi (secc. XV-XX): contiene materiali eterogenei come appunti sugli artisti carraresi, con relativo elenco, redatti nel sec. XX dal Conte Carlo Del Medico Staffetti (1865-1941), ma anche alcune poesie manoscritte, di cui buona parte composta da sonetti in onore del matrimonio tra Carlo Del Medico Staffetti *senior* (1734-1795) e Cecilia Elizabeth Phoebe Lefroy, celebrato nel 1767; è presente altro materiale non pertinente la storia di famiglia, bensì frutto di un atteggiamento collezionistico, come frammenti e fogli in pergamena estrapolati da codici manoscritti del XV secolo.

La documentazione contenuta nell'Archivio Del Medico si preannuncia, quindi, un

fertile terreno di ricerca per ricostruire le vicende dell'intera famiglia, già tratteggiate in alcuni imprescindibili studi di storia locale²⁶.

Per tracciare un quadro, necessariamente sommario, dei legami tra la casata Del Medico, la città di Carrara e altre vivaci città mercantili in Italia e in Europa, si cercherà di offrire qui di seguito una sintesi della storia di famiglia attraverso le vicende dei suoi rappresentanti più significativi, con qualche riferimento tratto dall'archivio oggetto di studio.

I primi rappresentanti della famiglia Del Medico giungono da Seravezza nella seconda metà del XVI secolo, un periodo di frequenti migrazioni verso la vallata carrarese²⁷. Alcune espressioni usate nei loro confronti da Alberico I Cybo Malaspina sembrano indicare particolare affetto e stima da parte del Principe, ma non bastano a motivare il trasferimento di Fabio Del Medico²⁸, il capostipite, e di suo figlio Matteo²⁹ [fig. 7]³⁰. Non si hanno notizie riguardo ai primi decenni di residenza della famiglia a Carrara: si può ipotizzare un'iniziale difficoltà ad inserirsi nel contesto della società carrarese e, quindi, un primo stanziamento dei Del Medico nella zona extraurbana di Fossola, laddove nel tempo hanno ampliato e arricchito la loro villa o residenza di campagna³¹. Il palazzo urbano di Piazza Alberica [figg. 1, 3] è

²⁶ Sicuramente una migliore disposizione delle carte d'archivio, correttamente riordinate e inventariate, potrà agevolare il lavoro dei ricercatori. Chiunque voglia intraprendere uno studio sull'attività economica della famiglia Del Medico nell'età moderna, può trovare un fondamentale contributo nelle pubblicazioni del Prof. Marco Della Pina, per cui si veda: M. Della Pina, *I Del Medico: l'ascesa di una famiglia nell'area economico-sociale della produzione marmifera carrarese*, in *Ricerche di Storia Moderna*, vol. II, Pisa, Pacini, 1979, pp. 141-224; idem, *La famiglia Del Medico. Cavatori e mercanti a Carrara nell'età moderna*, Carrara, Aldus, 1996.

²⁷ M. Della Pina, *La famiglia Del Medico*, cit., pp. 43-44. Non sono ancora del tutto chiare le cause delle ripetute ondate immigratorie verso il territorio carrarese avvenute nel corso del Cinquecento: oltre alla politica di popolamento favorita dal Principe Alberico I Cybo Malaspina, potrebbero aver influito anche alcune epidemie di peste che colpirono i territori circostanti. Si veda anche M. Della Pina, *La popolazione di Carrara nel sec. XVII*, in *Ricerche di storia moderna*, vol. I, Pisa, Pacini, 1976, pp. 329-387.

²⁸ Fabio viene tradizionalmente ritenuto un capo delle milizie di Seravezza al servizio del Duca di Firenze Cosimo I de' Medici, da cui forse l'origine del cognome Del Medico; tuttavia si tratta di un'ipotesi non suffragata da alcuna testimonianza attendibile. Cfr. M. Della Pina, *La famiglia Del Medico*, cit., p. 43.

²⁹ *Ibidem*. Della Pina fa riferimento ai *Rescritti di Alberico I*, conservati nell'Archivio di Stato di Massa.

³⁰ Per ogni rappresentante maschile della famiglia citato nel presente contributo si veda la fig. 7 rappresentante l'albero genealogico della famiglia Del Medico, secondo lo schema tratto da M. Della Pina, *La famiglia Del Medico*, cit., p. nn. num., qui riprodotto e implementato.

³¹ Sulla Villa Del Medico in località Fossola, Carrara, si veda: C. Lattanzi, *La Villa del Medico a*

documentato con certezza a partire dagli anni '30-'40 del Seicento, quando risulta essere la principale dimora della famiglia³²; tuttavia già dalla fine del XVI secolo Matteo Del Medico, figlio di Fabio, è indicato come un abitante stabile del centro urbano di Carrara³³.

Nel 1624 Filippo (1589-1645), primogenito di Matteo, fa aprire una cava di marmo statuario nella rinomata zona del Polvaccio, dimostrando i primi interessi nell'attività estrattiva. Nello stesso anno la documentazione notarile attesta come tutti i figli di Matteo facciano parte delle milizie del Principe, testimoniando il raggiungimento di un notevole prestigio sociale³⁴.

L'inserimento dei Del Medico nelle attività legate allo sfruttamento marmifero a Carrara si era manifestato già a partire dal decennio precedente, secondo alcuni

Fossola. Una residenza di campagna per la nobiltà emergente, in «Atti e Memorie dell'Accademia Aruntica di Carrara», V, 1999, pp. 201-212.

³² Possiamo affermare che il primo nucleo della residenza di Piazza Alberica esistesse già negli anni '30 del XVII secolo e forse anche precedentemente. Nell'Archivio Del Medico esiste un appunto manoscritto riguardante l'acquisto da parte di un certo Stefano Nelli di una casa in Piazza Alberica confinante con la Chiesa di San Rocco e "gli eredi di Matteo di Fabio Del Medico": informazioni tratte da un atto del notaio Paolo Agostini rogato il 30 luglio 1632. Si veda ABAC, Archivio Del Medico, busta 2, Storia e curiosità, Appunto sull'atto del notaio P. Agostini, Carrara, 30 luglio 1632. Sempre presso l'Archivio Del Medico, troviamo una copia del testamento del Sergente Francesco del Medico (1593-1660), rogato il 25 febbraio 1645, nel quale il testatore nomina suoi eredi i figli Andrea e Bartolomeo e stabilisce il fidecommesso sulla "casa posta in Piazza Alberica dove al presente detto testatore habita, et da esso fabricata a' fundamentis usque ad celum, lassa e vuole che resti, e sia per fideicommissio perpetuo, e non la possino vendere, alienare, né in qualsivoglia modo impegnare". Per riscontro, si veda il suddetto documento in ABAC, Archivio Del Medico, busta 1, Atti notarili, Testamento del Sergente Francesco Del Medico, Carrara, 25 febbraio 1645, n. 14. Dalla formula utilizzata nel testamento deduciamo che al tempo di Francesco il palazzo di Piazza Alberica avesse acquisito una forma compiuta, per quanto sicuramente non definitiva: l'edificio fu verosimilmente modificato in più fasi, fino al completamento dell'ampia facciata di colore rosso cybeo con rilievi e cornici in marmo bianco, attribuita all'architetto ducale Alessandro Bergamini e databile al principio del XVIII secolo. Sulle caratteristiche architettoniche del Palazzo Del Medico di Piazza Alberica si veda: C. Lattanzi, *I Bergamini. Architettura di corte nel Ducato di Massa e Carrara*, Milano, A. Pizzi, 1991, pp. 246-255.

³³ M. Della Pina, *La famiglia Del Medico*, cit., p. 44. Della Pina fa riferimento ad un atto del notaio Antonio Biasotti, datato 2 luglio 1595 e conservato nell'Archivio di stato di Massa. Lo stesso atto è citato anche in un breve appunto manoscritto, che riporta: "Matteo filius Fabij Medicis de Seravetio continuo abitatore terrae Carrariae". Si veda ABAC, Archivio Del Medico, busta 2, Storia e curiosità, Appunto sull'atto del notaio A. Biasotti, 2 luglio 1595.

³⁴ *Ibidem*. Della Pina si riferisce ad un atto del notaio Paolo Agostini datato 13 settembre 1624, conservato nell'Archivio di Stato di Massa.

documenti notarili riguardanti spedizioni di marmo statuario a Palermo e a Genova intraprese da Matteo e dai figli Vincenzo, Filippo e Giovanni noleggiando imbarcazioni³⁵, ma in quest'epoca si tratta ancora di un'attività commerciale discontinua. I Del Medico si trovano nella necessità di puntare maggiormente al possesso dei luoghi d'estrazione, per potersi inserire con più continuità e incisività nel settore commerciale controllando l'intera organizzazione dall'estrazione al trasporto, fino alla vendita della materia prima. Inizialmente i nuovi imprenditori cercano soluzioni alternative, avviando anche tentativi d'estrazione al di fuori delle zone anticamente più rinomate: un atteggiamento sintomatico della ricerca di prodotti diversi, ovvero non solo marmo statuario ma per lo più marmi da decorazione architettonica, pavimentazioni e rivestimenti, la cui estrazione, lavorazione e movimentazione richiedeva un minore sforzo economico. Il grande sviluppo di questa produzione minore nel corso del XVII secolo si deve principalmente all'espansione dei commerci internazionali dal porto di Livorno, grazie alla crescente presenza di navi olandesi e inglesi nel Mediterraneo³⁶. È contro questo monopolio straniero che i Del Medico, così come le famiglie carraresi dei Monzoni, Frugoni e Luciani, si trovano a rivaleggiare e infine a prevalere; a loro si aggiungeranno nel XVIII secolo le famiglie Micheli, Lazzoni ed Orsolini³⁷.

Rimandando agli studi del Professor Della Pina³⁸ sulle fortune commerciali della famiglia Del Medico e l'evolversi del settore marmifero nel corso dei secoli, è importante sottolineare come la famiglia abbia saputo organizzare una sua strategia economica e politica, adattandosi con astuzia alle variazioni del mercato; inoltre l'attività commerciale unita al prestigio degli incarichi diplomatici, ha agito da lasciapassare presso le maggiori corti italiane ed europee, facendo dei Del Medico i fondamentali fornitori di marmi per alcuni dei maggiori complessi decorativi e scultorei.

I primi segni di una strategia economica organizzata a partire dall'interno della famiglia si hanno fin dal XVII secolo e sono ravvisabili nei testamenti conservati, talvolta in copie autentiche, talvolta in semplici trascrizioni, presso l'Archivio Del Medico. Già nel suo primo testamento, rogato dal notaio Aurelio Lombardelli in Carrara il 25 febbraio 1645, il Sergente Francesco Del Medico (1593-1660) nomi-

³⁵ M. Della Pina, *La famiglia Del Medico*, cit., p. 44. Della Pina fa riferimento ad alcuni atti dei notai Alessandro Vanelli e Jacopo Tenderini relativi agli anni 1612, 1616 e 1619.

³⁶ M. Della Pina, *La famiglia Del Medico*, cit., pp. 48-49.

³⁷ Sullo sfruttamento delle cave apuane e l'oligarchia del commercio marmifero nel XVIII secolo si veda: R. Musetti, *I mercanti di marmo nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2007.

³⁸ Si fa riferimento alle pubblicazioni indicate alla nota 26.

na eredi universali i figli Andrea e Bartolomeo (escludendo il primogenito Matteo, colpevole di una condotta scellerata) e istituisce il fidecommesso sulla casa di Piazza Alberica, affinché resti patrimonio familiare in perpetuo³⁹.

Dopo di lui è Andrea (1628-1702), rimasto unico erede⁴⁰, a proseguire su questa linea, accentrando però le proprietà nelle mani del primogenito e della sua discendenza in linea di primogenitura maschile: Andrea infatti lascia in fidecommesso al figlio maggiore Francesco non solo la casa d'abitazione nel centro urbano, ma anche le cave di marmo venato e statuario poste nelle località di Pescina e Polvacchio⁴¹. Questa politica accentratrice, volta a favorire esclusivamente il primogenito, rende incredibilmente più unita e coesa la famiglia poiché i fratelli minori, destinati alla carriera militare o ecclesiastica, si dedicano ugualmente agli affari e, anzi, il loro ruolo si rivela fondamentale per la creazione di una vasta rete commerciale. Da allora e per circa un secolo e mezzo quasi tutti i componenti maschili della famiglia Del Medico appaiono attivamente impegnati o comunque legati, secondo le proprie capacità e possibilità, al commercio del marmo⁴².

La casata mantiene una struttura rigida, nella quale primeggia Andrea (1628-1702) e dopo di lui la linea primogenita mascolina dei suoi discendenti, secondo una tacita gerarchia interna che di fatto impedisce ai figli minori di sposarsi e di avere prole: un'organizzazione solitamente tipica delle famiglie di alto lignaggio, che perdura ancora nel XVIII secolo quando i Del Medico vedono riconosciuta la propria ascesa

³⁹ Come già indicato alla nota 32, il testamento fidecommissario di Francesco si riferisce alla "casa posta in Piazza Alberica dove al presente detto testatore habita, et da esso fabricata a' fundamentis usque ad celum, lassa e vuole che resti, e sia per fideicomisso perpetuo, e non la possino vendere, alienare, né in qualsivoglia modo impegnare". Si veda il documento in ABAC, Archivio Del Medico, busta 1, Atti notarili, Testamento del Sergente Francesco Del Medico (Carrara, 25 febbraio 1645), n. 14.

⁴⁰ Il fratello Bartolomeo, nato nel 1635, viene a mancare nel 1657. Ringrazio il Sig. Bruno Casoli, genealogista, per questo dato biografico tratto dall'Archivio Storico Diocesano di Massa Carrara-Pontremoli, Sezione di Massa, Parrocchia S. Andrea di Carrara.

⁴¹ I testamenti del Tenente Andrea Del Medico sono conservati in copia presso ABAC, Archivio Del Medico, busta 1, Atti notarili, Testamento del Tenente Andrea Del Medico, notaio Lorenzo Vannucci, Massa, 11 dicembre 1692, n. III; Testamento del Tenente Andrea Del Medico, notaio Giuseppe Ravera, Genova, 3 agosto 1694, n. XXI; Codicillo del Tenente Andrea Del Medico, Carrara, 20 gennaio 1700, n. XI. Sulla politica familiare dei Del Medico si vedano la monografia di M. Della Pina, *La famiglia Del Medico*, cit. e il contributo di C. Pighini-Bates, *La famille Del Medico et le marché du marbre dans l'Europe du XVIII^e siècle*, in «Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles», 2016, pp. nn. num., <<http://journals.openedition.org/crcv/13627>>.

⁴² C. Pighini-Bates, *La famille Del Medico*, cit., pp. nn. num.

sociale tramite l'assegnazione di un feudo. Così nel 1733 Francesco Del Medico (1656-1735), figlio maggiore di Andrea, riceve il titolo nobiliare di Conte acquistando un piccolo possedimento terriero nel Ducato di Guastalla⁴³.

Da allora il titolo viene tramandato a tutti i suoi discendenti maschi e la riconosciuta nobiltà diviene premessa fondamentale per poter stringere legami più saldi con i grandi regnanti ed ecclesiastici dell'epoca, grazie anche ai favori della corte e, in particolare, della Duchessa di Massa e Principessa di Carrara Maria Teresa Cybo Malaspina, consorte del Duca di Modena Ercole III d'Este.

Nell'organizzazione economica del casato il capofamiglia risiede sempre a Carrara, nel palazzo di Piazza Alberica o nella villa di Fossola, occupandosi dell'acquisto o dell'apertura di nuove cave e del trasporto dei blocchi; in più, è coinvolto nel governo locale attraverso incarichi di comando delle milizie cittadine per conto della famiglia Cybo Malaspina. Invece altri componenti del nucleo familiare si trovano a trasferirsi in altre città perseguendo il successo nelle proprie carriere e, al contempo, stabilendosi nelle migliori "piazze" del mercato internazionale dove agiscono sia personalmente sia con l'ausilio di agenti e intermediari.

Il primo a stabilirsi in una grande città è don Antonio (1667-1734), che si trasferisce in modo permanente a Venezia. Qui il sacerdote tiene un magazzino nella Fondamenta delle Zattere, dedicandosi alla compravendita di numerose qualità di marmi, non solo apuani, e instaurando rapporti di collaborazione con scalpellini e scultori locali per commissioni relative alla decorazione di alcuni palazzi e chiese della Laguna⁴⁴. Dal suo testamento, presente in trascrizione all'interno dell'Archivio Del Medico di Carrara⁴⁵, apprendiamo come don Antonio abbia lasciato i propri beni in fidecommesso ai nipoti, mantenendo la consuetudine dell'accentramento patrimoniale. Ma ancor più interessante sembra essere la copia del testamento con annesso inventario, conservata presso il privato Archivio Sarteschi⁴⁶, dalla quale si

⁴³ ABAC, Archivio Del Medico, busta 2, Storia e curiosità, fasc. "Atto notaio Michelangelo Zeni 20 marzo 1752. Attestato che Domenico e Francesco Del Medico furono creati Conti il 4 agosto 1733 dal Duca di Guastalla Don Giuseppe Maria Gonzaga" (Carrara, 20 marzo 1752).

⁴⁴ C. Pighini-Bates, *La famille Del Medico*, cit., pp. nn. num.

⁴⁵ ABAC, Archivio Del Medico, busta 1, Atti notarili, Testamento di don Antonio Del Medico (Venezia, 21 marzo 1734), n. XVII.

⁴⁶ C. Pighini-Bates, *La famille Del Medico*, cit., pp. nn. num. La storica dell'arte Pighini-Bates nel suo interessante articolo fa riferimento ad alcuni documenti conservati nell'Archivio Sarteschi e nell'Archivio SAIMI (Società Anonima Italiana Marmi d'Italia), dove si trova altra documentazione proveniente dalla famiglia Del Medico. Le motivazioni della frammentazione dell'originario archivio di famiglia sono dovute a ragioni ereditarie e di partecipazione societaria. L'Archivio Sarteschi conserva le memorie della famiglia Sarteschi Del Medico Staffetti, originata dalle nozze tra il nobile fivizzanese Andrea Sarteschi e Carlotta Del Medico Staffetti nel 1821. I Sarteschi

può trarre un'idea della quantità e varietà di marmi policromi presenti nel negozio di don Antonio, indice della moda e del gusto decorativo allora in voga a Venezia. Dopo la scomparsa di don Antonio, la sua attività in Laguna è proseguita dal nipote don Carlo (1700-1780), il quale risulta meno fortunato nella vendita dei marmi ma si preoccupa di lasciare una testimonianza di prestigio e devozione, facendo erigere una cappella riccamente decorata a nome della famiglia Del Medico nella chiesa veneziana di San Cassiano, nella cui parrocchia egli risiedeva⁴⁷. Anche don Carlo aderisce alla strategia familiare dell'accentramento del potere politico ed economico-patrimoniale, rinunciando alla propria parte dell'eredità paterna a favore dei fratelli, come testimonia un atto rogato a Venezia dal notaio Pietro Brachi il 6 novembre 1737 e presente in copia autentica nell'Archivio Del Medico⁴⁸ [fig. 8]. Un suo fratello sacerdote, di nome Antonio come lo zio, si occupa degli interessi commerciali della famiglia nell'Italia meridionale e per questo stabilisce la sua dimora a Napoli, dove trova committenti prestigiosi. È il più noto don Antonio (1705-1776), coinvolto nelle forniture di marmi e sculture per opere pubbliche di grande rilievo, come il Foro Carolino, e per le fabbriche reali borboniche quali il Palazzo Reale di Capodimonte, la Cappella del Palazzo Reale di Portici e soprattutto la Reggia di Caserta⁴⁹. Grazie alla sua abilità nel guadagnarsi la fiducia della corte borbonica e dei patrizi napoletani, riesce ad ottenere l'appalto di numerosi lavori in scultura, eseguiti da artisti carraresi di sua fiducia e poi trasportati a Napoli⁵⁰. La figura che invece emerge con maggior forza dalle carte familiari presenti nell'Archivio Del Medico è Francesco Antonio (1727-1813), detto il Generale per il suo ruolo di comandante delle milizie locali. Egli, primogenito di Andrea (1693-1773), sceglie di non sposarsi per dedicarsi alla carriera militare e diplomatica, cedendo il diritto di primogenitura al fratello Carlo (1734-1795). Fin da giovanissimo Francesco Antonio viene avviato agli studi militari a Firenze e all'età di vent'anni si trasferisce alla corte ducale di Modena, dove ricopre la carica di gentiluomo di camera. In seguito il Duca di Modena Francesco III d'Este lo invia in missioni diplomatiche

Del Medico Staffetti ereditarono il palazzo di Piazza Duomo [fig. 2] appartenuto agli Staffetti e poi passato nel 1757 a Carlo Del Medico Staffetti *senior* (1734-1795), come indicato nella nota 2 del presente testo.

⁴⁷ C. Pighini-Bates, *La famille Del Medico*, cit., pp. nn. num.

⁴⁸ ABAC, Archivio Del Medico, busta 1, Atti notarili, fasc. "6 novembre 1737", Istrumento di rinuncia di don Carlo Del Medico all'eredità paterna, Venezia, 6 novembre 1737.

⁴⁹ Cfr. S. Bisogno, *Il commercio di marmi nel Settecento. L'attività del Conte Abate Antonio Del Medico*, in «Napoli nobilissima», serie VI, vol. IV, fasc. III-IV, maggio-agosto 2013, pp. 109-122; C. Pighini-Bates, *La famille Del Medico*, cit., pp. nn. num.

⁵⁰ C. Pighini-Bates, *La famille Del Medico*, cit., pp. nn. num.

a Parigi e a Londra, dove Francesco Antonio si trattiene fino al 1757. Rientrato in Italia, il Del Medico è promosso a Colonnello delle truppe del Ducato di Modena e, dal 1762, ottiene l'incarico di Sovrintendente a tutte le opere in marmo per le Fabbriche Ducali di Modena, rinnovato poi nel 1780⁵¹.

Un mandato ancor più prestigioso gli viene conferito il 10 marzo 1765 quando il Re di Prussia Federico II Hohenzoller lo nomina suo rappresentante d'affari in tutti i porti situati lungo le coste italiane⁵² [fig. 9]. Inoltre, pochi giorni prima, i due avevano stipulato un contratto per il rifornimento di marmi italiani d'ogni tipo, antichi e moderni, alle fabbriche reali di Prussia⁵³.

Dal 1768 Francesco Antonio diventa ambasciatore del ducato modenese a Londra⁵⁴, dove stabilisce un magazzino per gli affari commerciali di famiglia. Durante la sua vita il Conte alterna numerosi viaggi d'affari a lunghi soggiorni nella Residenza di Potsdam presso il Re di Prussia, incontrando i più straordinari filosofi e intellettuali dell'epoca, come Voltaire; infine rientra nella città natale dove esercita il ruolo di Comandante Generale delle Armi di Carrara godendo di grande fama e autorità presso i concittadini⁵⁵.

⁵¹ ABAC, Archivio Del Medico, busta 2 bis, Diplomi, Lettera patente di Francesco III d'Este, Milano, 4 agosto 1762; Lettera patente di Ercole III d'Este, Modena, 20 giugno 1780.

⁵² *Ivi*, busta 4, Attività economica, Lettera patente del Re Federico II di Prussia, Potsdam, 10 marzo 1765.

⁵³ *Ivi*, busta 4, Attività economica, Lettera patente di Federico II di Prussia, Potsdam, 23 febbraio 1765. I contatti commerciali tra il re di Prussia e la famiglia Del Medico dovevano già essere avviati da tempo: un'iscrizione latina datata 1749 e incisa sul basamento di una scultura nel parco di Sanssouci indica don Antonio Del Medico come il curatore dell'opera, realizzata col marmo delle sue cave e lavorata da scultori di sua fiducia. Si tratta dello stesso don Antonio che si era stabilito a Napoli, ma al stesso tempo ordinava e curava l'esecuzione di alcune importanti commissioni realizzate a Carrara da scultori che lavoravano alle sue dipendenze. Cfr. S. Androsov, *Gli scultori carraresi e la Russia del Settecento*, in *I Marmi degli Zar. Gli scultori carraresi all'Ermitage e a Peterhof*, a cura di S. Androsov, Milano, Edizioni Charta, 1996, pp. 50-51; L. Passeggia, *Carrara e il mercato della scultura. Arte, gusto e cultura materiale in Italia, Europa e Stati Uniti tra XVIII e XIX secolo*, Milano, Federico Motta Editore, 2005, pp. 72-73; C. Pighini-Bates, *La famille Del Medico*, cit., pp. nn. num.

⁵⁴ C. Pighini-Bates, *La famille Del Medico*, cit., pp. nn. num. Si veda anche ABAC, Archivio Del Medico, busta 3, Corrispondenza, fasc. "Lettere al Conte Del Medico Incaricato degli Affari di S.A.R. il Duca di Modena a Londra" (1769); fasc. "Archivio Del Medico. Appunti di lettere del Conte F.A. Del Medico", Lettera del Duca di Modena di Modena Francesco III d'Este al Conte Francesco Antonio Del Medico contenente istruzioni per la Corte di Londra, Milano, agosto 1768.

⁵⁵ ABAC, Archivio Del Medico, busta 2 bis, Diplomi, Lettera patente di Maria Teresa Cybo Malaspina; Reggio, 15 gennaio 1774. Nel medesimo archivio, nella busta 2, sono conservati vari appunti, memorie manoscritte e articoli di giornale sulla vita del Conte Francesco Antonio Del

Negli stessi anni il capofamiglia, colui che guida gli affari dalla residenza di Carrara, è Carlo Del Medico Staffetti (1734-1795). Terzogenito di Andrea (1699-1773), dopo Francesco Antonio che aveva rinunciato alla primogenitura e Domenico Maffeo che aveva scelto la carriera ecclesiastica, Carlo assume le redini del governo familiare. Egli porta il secondo cognome "Staffetti", come già ne aveva avuta facoltà il padre Andrea e così tutti i suoi discendenti; ma Carlo è l'unico a ricevere in eredità il bel palazzo prospiciente la facciata del Duomo di Carrara [fig. 2], secondo le volontà del prozio Francesco Staffetti († 1757)⁵⁶.

Carlo cerca di ottenere un controllo sempre più ampio delle attività marmifere, a quel tempo poco tutelate dalla protezione statale, rivelando un atteggiamento profondamente consapevole: l'oligarchia mercantile carrarese non era riuscita ad impedire una disordinata espansione della produzione e del commercio dei marmi, a causa dei cosiddetti "guastamestieri" ovvero personaggi provenienti dalle classi sociali inferiori che, con piccoli capitali e grande intraprendenza, tentavano di introdursi in affari fino ad allora riservati a pochi. Così, soprattutto negli anni tra il 1780 e il 1795, egli mira ad acquistare quante più cave possibile, concentrando nelle proprie mani le migliori zone marmifere⁵⁷. Ma non solo: oltre ad occuparsi dei grandi investimenti di capitali, si dimostra molto attivo nel commercio e partecipa alla vita delle istituzioni culturali cittadine, come la neonata Accademia di Belle Arti⁵⁸. Come testimoniano alcune lettere indirizzate ai parenti, Carlo di tanto in tanto si sposta tra Carrara, Venezia e Livorno per seguire diverse trattative⁵⁹. Già da tempo i Del Medico avevano organizzato una loro presenza più diffusa nelle città mercantili e meno legata al solo commercio su commissione, ad esempio con la costruzione di un loro magazzino di marmi anche a Livorno nel 1752 e, negli anni '70 del

Medico; in particolare, si veda l'articolo *Carraresi illustri. Il Generale Conte Francesco Antonio Del Medico* (s.a.; s.l.; s.d.) con appunto ms. a penna, poco leggibile: "Il «Telegrafo» di Livorno, 24 novembre [?] 1938".

⁵⁶ Si veda la nota 2.

⁵⁷ M. Della Pina, *La famiglia Del Medico*, cit., pp. 111-113.

⁵⁸ Il Conte Carlo Del Medico Staffetti e il Marchese Francesco Pisani sono i primi Sovrintendenti dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, fondata il 26 settembre 1769 con Chirografo ducale di Maria Teresa Cybo Malaspina. I due Sovrintendenti sono tenuti a presiedere tutte le adunanze pubbliche e private del Consiglio accademico e ad approvarne o meno le risoluzioni. Si veda ABAC, Fondo antico della Biblioteca dell'Accademia, *Libro primo della Ducale Accademia delle Belle Arti di Carrara. Col Registro dell'Atto di sua Fondazione, e di tutt'altro &c. Intavolato da me Anton Maria Landini Segretario Accademico Quest'anno MDCCLXIX*, c. 3v.

⁵⁹ ABAC, Archivio Del Medico, busta 3, Corrispondenza.

secolo, tramite lo stabilimento di un ufficio di corrispondenza a Londra diretto da un fratello di Carlo, Pietro Costantino Del Medico (1740-1801)⁶⁰.

Nelle strategie commerciali dell'oligarchia mercantile carrarese del Settecento un ruolo di assoluta importanza è svolto da quelle città dove ha luogo la grande distribuzione rispetto alla piccola e periferica realtà apuana. Per questo è usanza aprire magazzini o gallerie espositive nei principali centri di commercio e committenza⁶¹. Considerata la vicinanza con Carrara, si rivela naturalmente strategica la città di Livorno, zona franca fervente di attività economiche tenute da italiani e stranieri, tra cui particolarmente numerosi sono i commercianti inglesi: alcuni di loro si specializzano nel commercio d'arte e artigianato e agiscono come intermediari con l'estero diventando importanti interlocutori per i carraresi proprietari di cave. Questi ultimi, infatti, si dimostrano desiderosi di sviluppare l'industria del marmo seguendo ogni fase dall'estrazione alla lavorazione, fino alla commercializzazione del prodotto lavorato.

Tra i vari collaboratori attivi a Livorno, il Conte Carlo Del Medico Staffetti (1734-1795) sembra legarsi in modo più stretto ad Anthony Lefroy⁶², un mercante inglese con un giro d'affari estremamente diversificato, tra cui la compravendita di reperti archeologici e manufatti artistici, che talvolta agisce come intermediario per conto della famiglia carrarese. Nel 1767 Carlo sposa la figlia del Lefroy, Cecilia Phoebe Elizabeth⁶³: il matrimonio, apparentemente interessato, nasconde forse altre ragioni. La giovane Phoebe, figura ancor poco nota, emerge dalle testimonianze documentarie come una donna straordinariamente forte e determinata, tanto da abbandonare la casa paterna per convertirsi al cattolicesimo, nel desiderio di in-

⁶⁰ M. Della Pina, *La famiglia Del Medico*, cit., p. 98; L. Passeggia, *Carrara e il mercato della scultura*, cit., p. 200.

⁶¹ Cfr. C.M. Sicca, "Il Negozio di Giacinto Micali e figlio in Livorno ove si trovano ogni sorte di Mercanzie, e oggetti di Belle Arti in Marmo", in L. Passeggia, *Carrara e il mercato della scultura*, cit., pp. 78-79.

⁶² Anthony Lefroy (1704-1779), ugonotto inglese, giunse a Livorno nel 1728 per entrare a far parte della casa commerciale del futuro suocero Peter Langlois, del quale sposò la figlia Elizabeth nel 1738. Dal 1740 il Lefroy risulta in affari per proprio conto nella compravendita delle più svariate tipologie manufatti, opere d'arte e arredi. In seguito entrò in società con Giuseppe de' Calzabigi e Giovanni Francesco Pagnini per lo sfruttamento delle miniere del Massetano. Sulla poliedrica attività e la passione antiquaria di Anthony Lefroy si veda S. Cagianelli, *La collezione di antichità del mercante inglese Anthony Lefroy*, in *Alle origini di Livorno. L'età etrusca e romana*, a cura di S. Bruni, Firenze, Edizioni Polistampa, 2009, pp. 67-74.

⁶³ Il matrimonio fu celebrato nel Duomo di Carrara il 21 aprile 1767. La notizia si trova nell'Archivio Storico Diocesano di Massa (d'ora in poi ASDMs), Parrocchia Sant'Andrea di Carrara, serie Matrimoni, busta 23, vacchetta C (Matrimoni 1744-1779), c. 93r.

dossare il velo monacale: ostacolata nella sua vocazione dalla famiglia, sceglie allora di legare la propria vita a quella di un nobiluomo e imprenditore cattolico⁶⁴.

Questi sono solo alcuni esempi di storie che prendono vita dalla lettura delle memorie d'archivio. Grazie ai documenti dell'Archivio Del Medico, possiamo ricostruire alcune delle principali vicende ereditarie e strategie commerciali della famiglia, che per secoli seppe rimanere attrice sul mercato internazionale, superando anche momenti di alterna fortuna del marmo bianco di Carrara.

La corrispondenza e la documentazione riguardante l'attività economica della famiglia rivelano i contatti con alcuni grandi ecclesiastici dei secoli XVII e XVIII, prestigiosi committenti di arredi ecclesiastici e privati, quali i Cardinali Alderano Cybo, Pompeo Aldrovandi, Silvio Valenti Gonzaga e Romoaldo Braschi-Onesti⁶⁵. Nel tempo cresce l'affermazione della casata e così nel corso del Settecento i Del Medico, più di altri proprietari di cave, riescono a organizzare una rete commerciale di respiro europeo con filiali a Napoli, Venezia e Londra, fino ad entrare in contatto con le corti reali di Francia⁶⁶ [fig. 10], Prussia e Russia, esportando sculture d'arredo per palazzi e giardini.

È abitudine dei Del Medico quella di tessere e mantenere i rapporti diplomatici anche attraverso l'invio di doni, quali piccole sculture in marmo, dette "galanterie", o piccoli pezzi d'architettura con cui omaggiano nobiluomini e dame⁶⁷ [fig. 11].

Numerose le lettere autografe dei nobili Cybo Malaspina e d'Este⁶⁸, regnanti sul

⁶⁴ ABAC, Archivio Del Medico, busta 2, Storia e curiosità, fasc. "Famiglia Del Medico-Storia e curiosità, Orazione Ne' Funerali della Sig.ra Contessa Cecilia Febe del Medico Staffetti Recit. il dì 26 Agosto 1777". Come si deduce dall'orazione funebre, Phoebe Elizabeth Lefroy (1740-1777), all'età di ventidue anni, si era resa protagonista di una rocambolesca fuga dalla famiglia per motivi religiosi, che l'aveva condotta a farsi battezzare Phoebe Elizabeth Cecilia con rito cattolico in Firenze. Cfr. anche F. Pera, *Nuove curiosità livornesi inedite o rare trovate e raccolte da Francesco Pera*, Firenze, tipografia Cenniniana, 1899, pp. 311-313; S. Cagianelli, *La collezione di antichità del mercante inglese Anthony Lefroy*, cit., pp. 68-69.

⁶⁵ ABAC, Archivio Del Medico, busta 4, Attività economica.

⁶⁶ *Ivi*, busta 3, Corrispondenza, Lettera di Philibert Orry al Conte Domenico Del Medico, Versailles, 7 luglio 1742. La lettera di Orry, Direttore dei Bâtiments du Roi, testimonia l'esistenza di contatti tra la corte francese di Luigi XV e la famiglia Del Medico per forniture di marmi.

⁶⁷ ABAC, Archivio Del Medico, buste 2-3, Storia e curiosità-Corrispondenza. Un esempio di questa pratica è offerto dalla lettera di Carlotta Aglae d'Orleans a Domenico Del Medico in ringraziamento per un dono ricevuto, consultabile in busta 2, Storia e curiosità, Lettera della Duchessa di Modena e Reggio Carlotta Aglae d'Orleans al Conte Domenico Del Medico, Modena, 8 giugno 1740.

⁶⁸ *Ivi*, busta 3, Corrispondenza.

Ducato di Massa e Carrara. Quelle di Maria Teresa Cybo Malaspina al Conte Francesco Antonio Del Medico domandano più volte prestiti in denaro, testimoniando la ricchezza della famiglia e l'alta considerazione goduta presso la Duchessa.

Significativo è anche il *corpus* delle lettere patenti [figg. 12-13]⁶⁹, dimostrazione dell'ascesa sociale e del prestigio della casata. Documenti di epoca successiva riguardano l'occupazione francese e il passaggio dei poteri dal governo austro-estense a quello italiano evidenziando ancora nel XIX secolo il ruolo politico ed economico di alcuni esponenti della famiglia, anche relativamente alla costruzione della ferrovia marmifera di Carrara. Infine emergono le possibilità offerte da questo archivio per contribuire alla conoscenza della storia culturale, ecclesiastica e artistica locale.

Ad ogni modo questa documentazione, per quanto ricca, non può considerarsi sufficiente a realizzare il quadro completo di tutte le attività della famiglia e dei suoi protagonisti: l'Archivio Del Medico si palesa come parte di un complesso di scritture più vasto e articolato prodotto dalla famiglia e che, nel corso del tempo, è stato frammentato e separato in più "spezzoni" archivistici per comprensibili e naturali vicende ereditarie. Oltre al contributo fondamentale degli archivi istituzionali, come i notarili o gli archivi parrocchiali, per un'indagine esaustiva sulla dinastia familiare e la potenza economica dei Del Medico sarebbe opportuno uno studio congiunto di quei fondi che, ad oggi, sappiamo essersi formati in seno alla famiglia prima di dividersi e percorrere strade diverse. Non solo il Fondo Del Medico, composto di miscellanea e archivio, conservato presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara, ma anche il privato Archivio Sarteschi e l'Archivio SAIMI (Società Anonima Italiana Marmi d'Italia) potrebbero offrire un prezioso contributo nel dipanare ancor più meticolosamente l'intrico di storie personali e familiari, i rapporti di potere e devozione, i legami di fiducia e la collaborazione con una rete di mercanti, intermediari e artisti, noti o meno noti, che formano i piccoli frammenti di un unico grande affresco collettivo⁷⁰.

⁶⁹ *Ivi*, busta 2 bis, Diplomi, Lettera patente di Maria Teresa Cybo d'Este, Modena, 21 gennaio 1766. Il documento illustrato alle figg. 12-13 riguarda la nomina del Conte Francesco Antonio Del Medico a Comandante d'Artiglieria delle Fortezze di Moneta e Avenza, un ruolo precedente la carica di Comandante Generale delle Armi di Carrara.

⁷⁰ Dell'Archivio Sarteschi, ad esempio, è stato recentemente reso noto al pubblico un prezioso documento: si tratta del contratto stipulato il 30 novembre 1783 tra il Conte Carlo Del Medico Staffetti e il celebre scultore Antonio Canova per la vendita dei blocchi di marmo statuario destinati al Monumento di Papa Clemente XIV. Il documento, già correttamente individuato e citato in C. Pighini-Bates, *La famille Del Medico*, cit., pp. nn. num., è stato valorizzato attraverso la temporanea esposizione nell'ambito della mostra *Canova. Il viaggio a Carrara* presso CARM - Museo Carrara e Michelangelo (Carrara, 1 agosto 2019 - 10 giugno 2020).



Fig. 1. Palazzo Del Medico, Piazza Alberica, Carrara.



Fig. 2. Palazzo Del Medico, Piazza Duomo, Carrara.



Fig. 3. Palazzo Del Medico, Piazza Alberica, Carrara, particolare: stemma Del Medico.

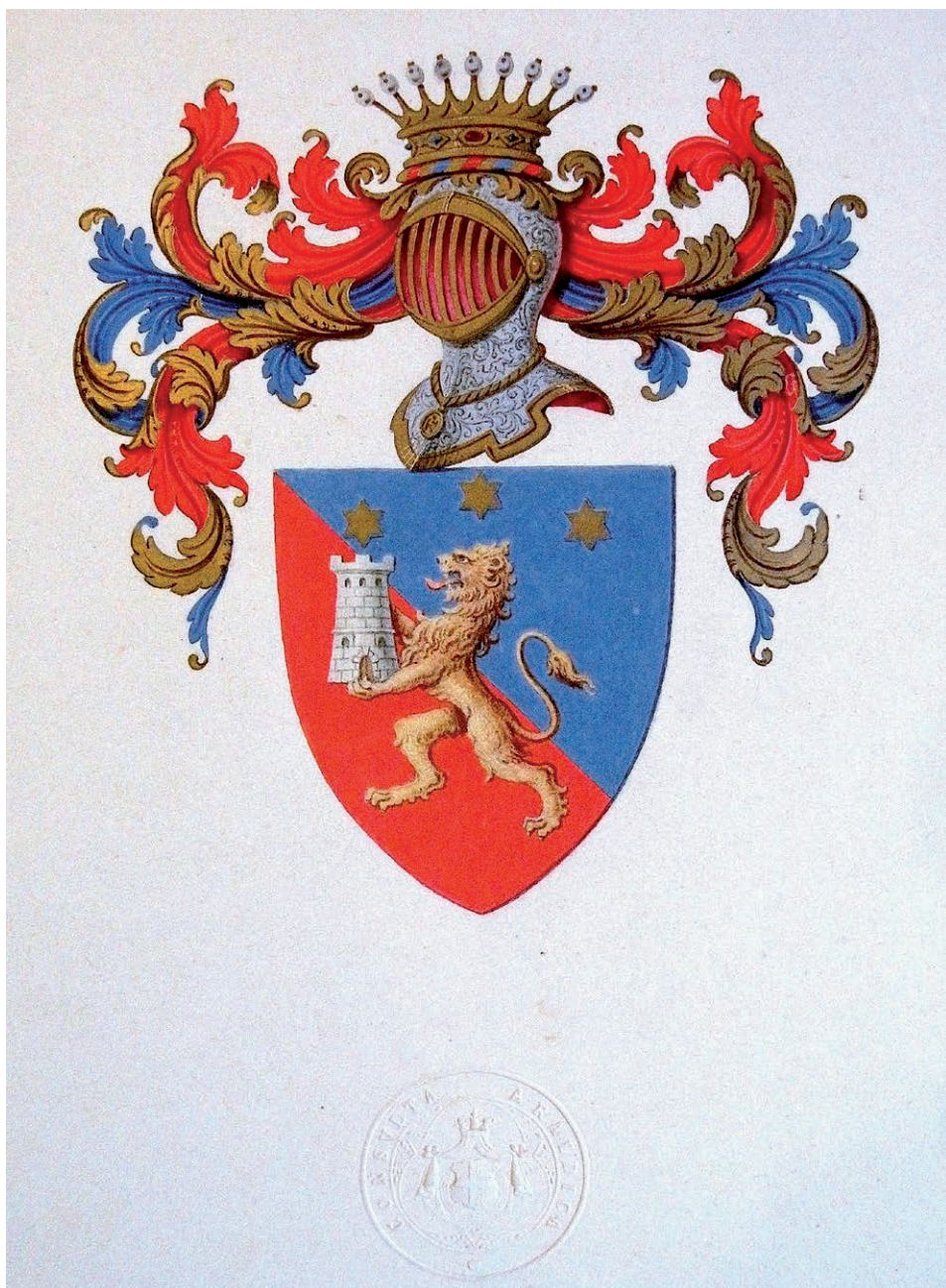


Fig. 4. ABAC, Archivio Del Medico, busta 2 bis, Regio Decreto Ministeriale con attestazione di nobiltà, Roma, 15 gennaio 1903.



Fig. 5. ABAC, Raccolta lunigianese Carlo Del Medico, busta 10 bis, n. 735, particolare: timbro "Raccolta lunigianese Carlo Del Medico".



Fig. 6. ABAC, Archivio Del Medico, busta 1, Istrumento di rinuncia di don Carlo Del Medico all'eredità paterna, Venezia, 6 novembre 1737, c. 1r., particolare: timbro a secco con stemma Del Medico.

Albero genealogico della famiglia Del Medico

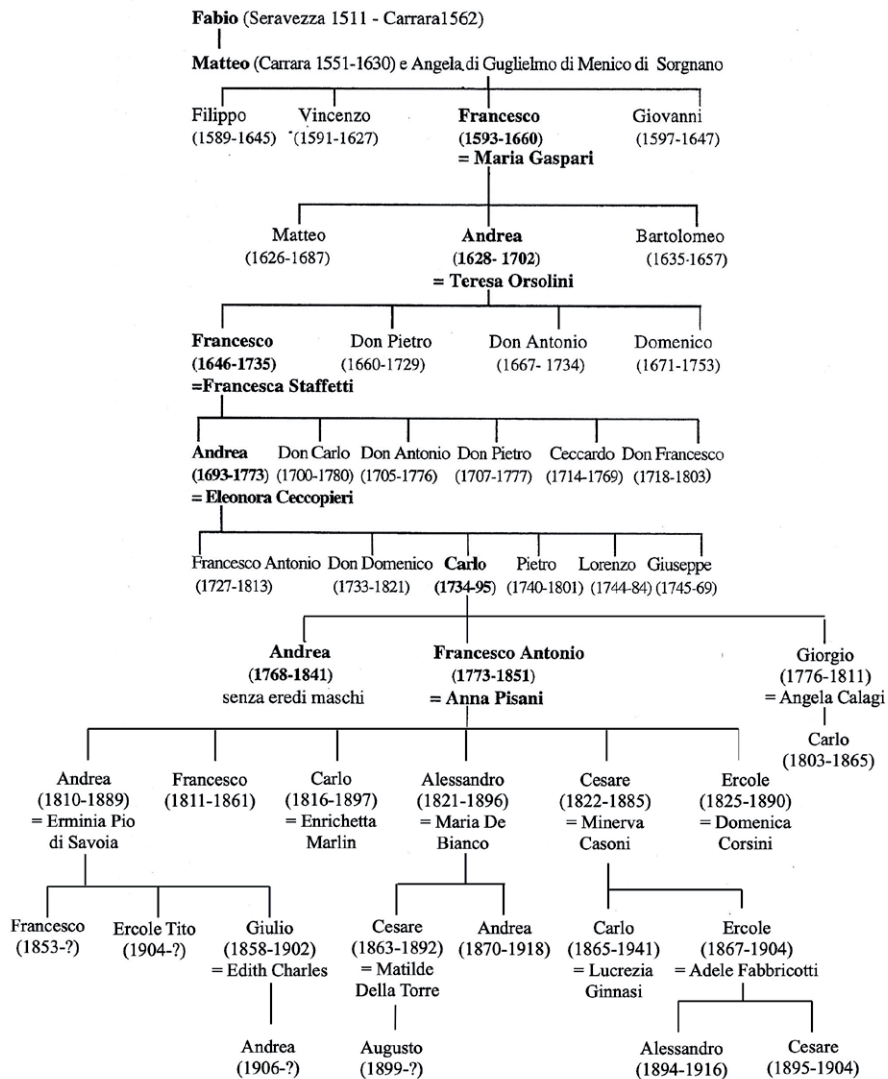


Fig. 7. Albero genealogico della famiglia Del Medico.



Fig. 8. ABAC, Archivio Del Medico, busta 1, Istrumento di rinuncia di don Carlo Del Medico all'eredità paterna, Venezia, 6 novembre 1737, c. 1r.

Nous Frederic par la grace de Dieu
Roi de Prusse etc. ayant reconnu la Capacite,
la grande Experience et la Fidelite du Comte
Francois Antoine del Medico natif du Duché
de Massa Carara, avons daigné Le charger de
Nos affaires et Commissions dans tous les ports
situes sur les Côtes d'Italie.
En consequence de quoi Nous publions et faisons
savoir à tous ceux qu'il appartiendra que Nous
avons nommé et déclaré le dit Comte Notre
Chargé d'Affaires dans le lieux ci-dessus
nommés et desirons que par tout ou Nos
interets requerront Sa presence, il jouisse
de tous les honneurs, prerogatives et pri-
vileges, attachés a la sus-dite Dignité
dont il a été revetu.

Donné à Potsdam le 10. de Mars

1765

Federic



Fig. 9. ABAC, Archivio Del Medico, busta 4, Lettera patente del Re Federico II di Prussia, Potsdam, 10 marzo 1765.

A Versailles 7 Juillet 1742.

Je vous remercie Monsieur, du petit carré
de marbre que vous me marquez avoir fait partir
à mon adresse, quoi qu'il y ait déjà quelque tems
que j'ai reçu votre lettre, ce marbre n'est cependant
pas encore arrivé.

Le Roy a fait une si bonne provision
de marbres depuis quelque tems, qu'il n'y a pas
d'apparence qu'il en ait besoin si tôt, mais quand
sa Majesté en voudra avoir d'autres, je
m'adresserai volontiers à vous, et je profiterai
des offres que vous ferez. Je suis Monsieur
votre très humble et très affectionné serviteur,
Orry

à M. Le Comte Domenico d'Almedico, à Cararre.

Fig. 10. ABAC, Archivio Del Medico, busta 3, Lettera di Philibert Orry al Conte Domenico Del Medico, Versailles, 7 luglio 1742.

Con tutto il gradimento ho ricevuto la galanteria di
marmo statami a dilei nome presentata. A questo
riscontro unisco pure i sentimenti del mio vero animo
lei, e con esso le desidero ogni bene.
Modena 8 Giug: 1740 *Carlotta Aglae d'Orleans*

Domenico del Medico / Massa

Fig. 11. ABAC, Archivio Del Medico, busta 2, Lettera di Carlotta Aglae d'Orleans al Conte Domenico Del Medico, Modena, 8 giugno 1740.



Fig. 12. ABAC, Archivio Del Medico, busta 2 bis, Lettera patente di Maria Teresa Cybo Malaspina, Modena, 21 gennaio 1766.

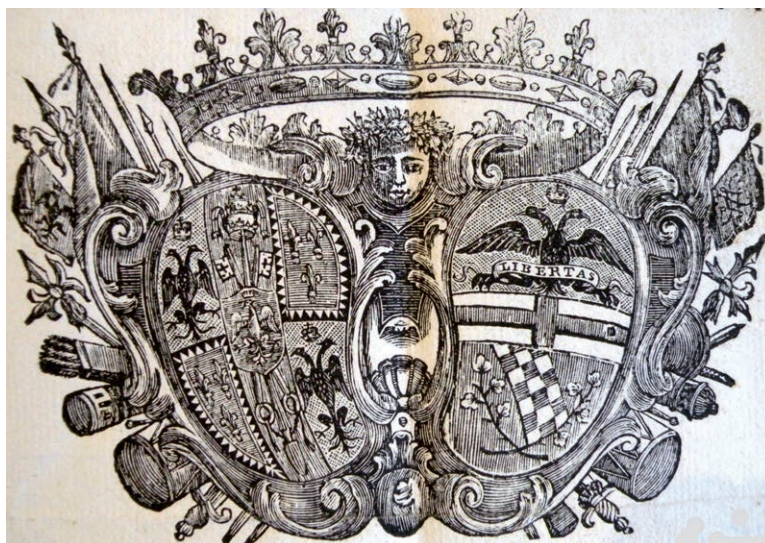


Fig. 13. . ABAC, Archivio Del Medico, busta 2 bis, Lettera patente di Maria Teresa Cybo Malaspina, Modena, 21 gennaio 1766, particolare.



PROFILO

Isabella Botti

Ha conseguito la laurea magistrale in Storia dell'Arte presso l'Università di Pisa nel 2011. Frequenta il corso di laurea magistrale in Scienze archivistiche e biblioteconomiche presso l'Università di Firenze. Ha collaborato (2011-2014) all'inventariazione dei beni storico artistici dell'arcidiocesi di Lucca nell'ambito del progetto CEI-OA promosso dalla Conferenza Episcopale Italiana. Collabora col Museo Diocesano di Massa e l'Accademia di Belle Arti di Carrara per le ricerche d'archivio e l'inventariazione e la schedatura di fondi archivistici.

Isabella Botti graduated with a master's degree in History of Art from the University of Pisa in 2011. She attended the master's degree course in Archival and Librarianship Sciences at the University of Florence. He collaborated (2011-2014) in the inventory of the historical and artistic heritage of the archdiocese of Lucca as part of the CEI-OA project promoted by the Italian Episcopal Conference. He collaborates with the Diocesan Museum of Massa and the Academy of Fine Arts in Carrara for archival research and inventory and filing of archival funds.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

1-3: Isabella Botti; 4-6, 8-13: con autorizzazione della Direzione dell'Accademia di Belle Arti di Carrara

The background of the page is a traditional marbled paper pattern, often called a 'stone' or 'shell' pattern. It features intricate, swirling, and layered textures in shades of cream, light beige, and pale yellow, with occasional hints of soft grey or blue. The overall effect is organic and fluid, resembling natural stone or the layers of a seashell. A thin, solid black horizontal line is positioned across the middle of the page, intersecting the word 'STUDIA'.

STUDIA



Sandra Berresford

The Laboratory-Studio of Antonio Caniparoli & Sons in Carrara (c. 1850-1935): the Marble Craft Industry emerges from the Shadows

Abstract ITA

Il saggio descrive il patrimonio di uno dei laboratori più conosciuti a Carrara, quello di Antonio Caniparoli & Figli, che ha prodotto scultura e architettura ornamentale in marmo nel periodo compreso tra il 1850 e il 1935. Dopo una breve storia della vicenda familiare, del palazzo di residenza e del laboratorio, esamina i gessi, i disegni, i cataloghi, le fotografie, i registri finanziari e la corrispondenza, proponendo nuovi percorsi di ricerca che permetteranno di documentare in modo analitico l'attività produttiva di un'impresa, seppur *ante litteram*, veramente "globale".

Abstract ENG

This essay intends to outline what remains of the patrimony of one of the leading marble studios in Carrara, that of Antonio Caniparoli and Sons, who produced sculpture and ornamental architecture over the period ca 1850 to 1935. While examining the different categories of the remains (the family home and representative HQ, works in plaster, drawings, catalogues, photographs, financial records and correspondence), it aims to propose paths of research along which future research will be able to fully explore and document the productive activity of an *ante litteram* though truly "global" enterprise.

Parole chiave

Laboratori del marmo a Carrara, laboratorio di Antonio Caniparoli e Figli, scultura e architettura ornamentale in marmo 1850-1935

Copyright © 2020 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-1-2020-s-berresford-antonio-caniparoli-sons>

Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

The beginnings and the creation of a family business

The Laboratory-Studio of Antonio Caniparoli [fig. 1] was first noted in Carlo Lazzoni's Guide to Carrara of 1880¹. Here we have references to Caniparoli's early career: a prize from the Carrara Academy of Fine Arts for a Neo-Gothic baptismal font, executed for John Gooddy² (1873); an ornate chimney piece for Prince Scaleo in Palermo (1874); a Gothic monument in marble for a Rumanian noble (1878 sic 1879). Caniparoli did, indeed, establish relations with John and Charles Gooddy and was later to work in close contact with William Walton (York 1796-1873), the English entrepreneur and industrialist who was to modernise the Carrara marble industry³. Caniparoli is also known to have emigrated to Rumania in 1879⁴ where he worked as "an ornamental architect" (rather than "modeller" or "mason")⁵ and where he executed a Monument for a nobleman, in the Neo-Gothic style, evidenced in his drawings from that period but also much in favour at the court of King Charles I of Rumania, at his Castle of Peles, near Sinaia, inaugurated in 1883, where Italian artisans and builders were known to have been employed.

The author wishes to express her thanks to Riccardo, Grazia and Alessandro Caniparoli for having given her access to the precious family collection and Archives and for their enthusiasm in following her research. She would also like to thank Paolo Bertolozzi for his generous loan of fundamental documentation regarding the Caniparoli accounts and correspondence; the Laboratorio Pesetti Alvaro & Figli snc, Pietrasanta; the Studio Cave Michelangelo di Franco Barattini in Carrara and to Professoressa Micheli Pellegrini for access to the works and documents conserved from the Caniparoli Studio. Thanks, too, to photographer Luigi Biagini for permission to use his photographs of Palazzo Caniparoli and to Robert Freidus for access to his photographs of the New Orleans cemeteries. Not forgetting the precious assistance of Laura Benedetti in the Archives of the Accademia di Belle Arti di Carrara.

¹ C. Lazzoni, *Carrara e le sue Ville*, Carrara, Tipografia Iginio Drovandi, 1880, pp. 216-217; anastatic re-edition, Bologna, E. Atesa, 1978.

² William Walton's nephew John Gooddy died in 1879; he was succeeded in the Company of William Walton & Nepote by his brother Charles Gooddy who died in 1899.

³ For the formation and success of Walton, Gooddy & Cripps Ltd., see *Sognando il Marmo. Cultura e commercio del Marmo tra Carrara, Gran Bretagna e Impero (1820-1920 circa)*, a cura di S. Berresford, Pisa, Pacini editore, 2009, pp. 28-33.

⁴ N. Guerra, *Partir Bisogna Storie e momenti dell'emigrazione apuana e lunigianese*, Provincia di Massa-Carrara, Comunità montana della Lunigiana, 2001, p. 259.

⁵ This is important because Antonio Caniparoli's vocation was that of ornamental architect; it is believed that the majority of the statuary work of the Firm was done by others and often subcontracted out to Carrara sculptors and masons.

Although the Caniparoli visiting card and their advertisements claim that the firm was founded in 1850, they do not say where [fig. 2]. Antonio Caniparoli was born in Seravezza in 1828 and may, indeed, have benefitted from the marble working training established in Versilia from the second part of the 1820s by Marco Borrini (born Seravezza 1787) in Seravezza or with sculptor Vincenzo Santini (Lucca 1807-1876) in Pietrasanta⁶. Giuseppe Tomagnini⁷, the first to establish an artistic studio in Pietrasanta (active c. 1842 to at least the beginning of the 20th century) is another possibility, especially since the studio of “Caniparoli and Tomagnini” exhibited alongside that of “Antonio Caniparoli & Figli” in Antwerp in 1885⁸. The family’s ties with Seravezza continued throughout the firm’s activities, particularly with the sawmill of Cesare Caniparoli, probably a relative but not Antonio’s homonymous eldest son. Antonio Caniparoli almost certainly got to know William Walton who was active in Seravezza before moving to Carrara in the late 1850s, and may, indeed, have followed the Englishman’s move there. Drawings dating from the 1870s and 1880s in the Caniparoli Archives often bear the initials “WW”, indicating that they may have been commissioned by Walton⁹. Certainly, deposits and studio space were let and/or shared between the two over several years, as the financial records show.

Antonio’s association with Thomas Pate († Leghorn 1875), a merchant trader of

⁶ For the importance of these marble craft and sculpture training schools, see A. Bertelli, *Il Laboratorio Palla Cavalier Ferdinando*, in *I Laboratori Ferdinando Palla e Martino Barsanti di Pietrasanta alle origini della “Piccola Atene”*, Fossdinovo, Associazione Percorsi d’Arte, 2016, vol. I, pp. 44-45, and C. Paolicchi, *Per una storia della scultura in Versilia*, in *I Laboratori Ferdinando Palla e Martino Barsanti*, cit., vol. II, pp. 27-29. For Jean-Baptiste Henraux and Marco Borrini and their role in reviving the exploitation of quarries in Versilia in the first half of the 19th century, see *Laboratorio Henraux* in <<http://www.museodeibozzetti.it/assets/files/mdb/collezione/laboratori/s000019.php>>.

⁷ A. Bertelli, *Il Laboratorio Palla*, cit., pp. 44-49 and *Laboratorio Tomagnini Giuseppe* in <<http://www.museodeibozzetti.it/assets/files/mdb/collezione/laboratori/s001239.php>>.

⁸ *Catalogue des Echantillons de Marbre des Alpes Apuennes présentés à l’Exposition Universelle d’Anvers par le Royal corps du Mines*, Rome, Botta, 1885 in the Fondo Zaccagna, Accademia di Belle Arti di Carrara. Antonio Caniparoli is listed among the “Trading Companies” from Carrara. Also listed were the Anglo-Italian companies of: Thomas Pate Carrara; W. Walton & Nephew; W.C. Townsend; Franklin Torrey; Robson Tommaso & Figlio, but also the Ditta Caniparoli e Tomagnini di Seravezza, as well as the Tomagnini Fratelli from Pietrasanta.

⁹ For the early years of Walton’s entrepreneurship and his importance for Carrara, see M. Bernieri, *William Walton e il suo Tempo: l’avventura di un Inglese del XIX Secolo*, Massa, SEA, 1993, pp. 17-24 *et passim*.

English lineage, long resident in Leghorn and active in the marble trade between Carrara and Great Britain, may also date from these early years. In the 1890s, Thomas Pate Jnr. was to commission the family chapel in Leghorn from the Caniparoli¹⁰. Not only did they proudly illustrate the Chapel on their advertising material [fig. 4] but it also provided the opportunity for a young sculptor from Carrara, Carlo Fontana (1865–1956), to prove his worth¹¹.

The first mention of Antonio Caniparoli in Carrara is registered in the payment of taxes to the local Chamber of Commerce in 1864. He was listed again in 1866, as Antonio “son of Domenico” and in 1868 as “Head of Studio”¹². He did not exhibit alongside several well known Carrara sculptors and studios at the Paris Universal Exhibition in 1867, nor in Vienna in 1873, which may indicate that his reputation was not yet fully established. In 1873, he applied for permission to take part in the *Concorso Bernardo Fabbricotti* with a “baptismal font in Gothic style”, executed in “marmo bianco chiaro”¹³. This was in all likelihood the above-mentioned award-winning font commissioned by John Goody. Since the font was delicate, Antonio requested the Jury Committee to come to assess it in his studio «situated in the Fabbricotti building opposite the gate of Colombarotto, along the station road». It is unlikely that he trained at the Carrara Academy and his name does not occur in the Academy records for years regarding a probable apprenticeship¹⁴. We cannot but remark, too, how strange it was that Antonio Caniparoli figures nowhere amongst the donors from the principal studios in Carrara for those afflicted

¹⁰ G. Piombanti, *Guida Storica della Città e dei Dintorni di Livorno*, Livorno, Tip. Gius. Fabbreschi, 1903.

¹¹ *Carrara e il Mercato della Scultura II*, a cura di S. Berresford, Milan, 24 Ore Motta Cultura, 2007, pp. 144-147, 196.

¹² *Camera di Commercio Carrara Registri Tasse Camerali* for the years in question. The Chamber of Commerce was founded in Carrara in 1862 and taxes were recorded only from that year onwards.

¹³ Protocol N°180 letter dated 14th August 1873, *Accademia di Belle Arti di Carrara*. Given the fragility of his font, Antonio Caniparoli requested the Jury to come to see it in «di lui studio situato nello stabile Fabbricotti dirimpetto al cancello del Colombarotto lungo la via della stazione». In a letter dated the 31st of August 1873, addressed to the Academy Director, two witnesses (Gaetano Mercanti and Davide - or “Adelino”? - Rusca?) testified that the font was Caniparoli’s own work (Protocol N°193, *Accademia di Belle Arti di Carrara*).

¹⁴ We can safely say that Antonio Caniparoli’s name does not occur in Academy records from 1843 to 1853 (i.e. from the age of 15 to 25). Although there are lacunae in the subsequent records, the first time Antonio Caniparoli’s name occurs appears to be in the aforementioned request of 1873. Checks made so far over numerous pertinent years have similarly not yet revealed the names of Caniparoli’s three sons in the Academy records.

by floods, on a subscription organised by the “*Società di Mutuo Soccorso fra gli Artigiani di Carrara e Ville*” in October 1873¹⁵.

By 1905, however, his studio and gallery, housed in the family home and representative HQ in Palazzo Caniparoli at San Martino, was described by Malagoli in his Guide to Carrara as «one of the oldest and most grandiose» of the town and an absolute “must” for tourists. There they would find a vast collection of «monuments, altars, statues, chimney pieces, fountains etc...»¹⁶.

By that year, the Studio had accumulated a series of prestigious national and international awards at exhibitions, indicative of its international vocation. The firm was awarded a Diploma of Honour at the International Exhibition in Melbourne (1881-82) and his *Summer* was purchased by the Victoria Government¹⁷. This success probably led to the commission of the Neo-Gothic styled *Anne Amelia McQuade Funeral Monument* in Windsor, South-East of Sydney in 1882¹⁸. In 1881, the Firm won an Honorary mention at the National Exhibition in Milan for an ornate chimney piece in 16th century style¹⁹, [fig. 5] followed, in 1892, by a Silver Medal from the Columbian Exhibition in Genoa [fig. 6]. The Firm exhibited at the National Exhibition in Turin in 1884 and the International Exhibition in Antwerp, as noted, in 1885. In 1904, it was awarded a Grand Prix at the Universal Exhibition in St. Louis.

¹⁵ This important document provides us with an invaluable x-ray of the main marble studios in Carrara and their employees that year. William Walton's name is also curiously absent (Protocol N°80 dated 12 October 1873, *Accademia di Belle Arti Carrara*).

¹⁶ A. Nino Malagoli (edit.), *Guida illustrata amministrativa commerciale industriale di Carrara e dintorni 1905-1906*, Carrara, Tip. Coop. Lunense, 1905, p. 288.

¹⁷ *The Italian Statues selected for Victoria*, in «Bendigo Advertiser», 11.05.1881, in <<https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/88633491?searchTerm=Caniparoli&searchLimits=sortBy=-dateAS>>, Melbourne International Exhibition, 1880 Opened 1st October; The Official Catalogue of the Exhibits in *The Pamphlet Collection of Sir Robert Stout*, vol. 41, Victoria University of Wellington Library, Wellington. Other exhibitors from Carrara included: Class 3 Sculpture and Die-sinking: Caniparoli, Antonio, Carrara, 373 - Marble statue *Summer*; Casoni, Tacca Ariodante, Carrara, 374 - Marble group *Leda, and Jupiter (as a swan)*; Fiaschi, Gerolamo Carrara, 415 - marble statue; 416 - marble plate with fruits *Ambition*; 417 - Fruits &c; Fontana Achille, 418 - *Venus de Medici* copy of Canova; Lazzerini Pietro, Carrara, 461 - *Two Children*; Mariotti, Francesco, Carrara, 468 - statuette *The little smoker*; John Udney, Carrara, 531 - marble statue *Shepherd crossing*.

¹⁸ S. Berresford, *Sognando il Marmo: Cultura e commercio del marmo tra Carrara, Gran Bretagna e Impero (1820-1920 circa)*, Fondazione e Cassa di Risparmio di Carrara, Pisa, Pacini, 2009, p. 269.

¹⁹ Giunta Locale di Carrara per l'Esposizione industriale italiana a Milano nel 1881, 1: elenco degli oggetti spediti, Carrara 3 marzo 1881, Camera di Commercio Carrara.

Caniparoli's association with William Walton has yet to be fully investigated but the two certainly had a close working relationship and shared studios and deposits in Carrara which lay opposite one another, each to one side of the Carrione Torrent and linked by the Walton bridge. Antonio Caniparoli's home, studio, exhibition gallery and deposits lay conveniently just beyond the station of San Martino, as did one of Walton's two sawmills and deposits, just below the bridge to the right [fig. 3]. Like Walton, Caniparoli had been one of the first to promote and use the new Marmifera Railway, inaugurated in 1876, linking the quarries to San Martino, then Avenza and down to the port at Marina di Carrara²⁰. In 1886, he signed a convention to use the loading station at Monterosso²¹.

Like so many 19th century entrepreneurial patriarchs, Antonio Caniparoli involved his sons in his business: they owned and leased quarries in the Apuan mountains (Boccanaglia, Canal D'Abbia, Conca, Ronco, Torano), traded in raw and worked marble and processed it for over eighty years. He trained his sons Cesare (1860-1937), Vincenzo (1874-1941) and Alessandro (1876-1938) and then later his eponymous grandson, son of Vincenzo, Antonio (1905-1957) and remained actively involved in the business until his death in 1914. Cesare Caniparoli, the eldest, was involved in the firm from at least 1878, since signed and dated drawings in the Archives exist from that time onwards. After Antonio's death, the firm was run by Cesare and Alessandro, with Vincenzo taking a lesser role. It participated in the important Celebratory Marble Exhibition in Carrara in 1934²², but officially closed in 1938 after the deaths of both Cesare and Alessandro.

Palazzo Caniparoli at San Martino in Carrara

These latter lived with their father in Palazzo Caniparoli [figg. 7-9] which had been enlarged around 1890 by the then leading architect in Carrara, Leandro Caselli (1854-1906), designer not only of several important private and public buildings but also of the new town plan. With its elegant façade, marble balconies and griffin corbels, it proudly boasts the Caniparoli coat of arms over the centre balcony and

²⁰ The history of the "Marble Railway" was documented in the recent exhibition, curated by C. Barandoni, *La Ferrovia Marmifera privata di Carrara* (1.12.2018-31.05.2019), Carrara, Centro Arti Plastiche, 2019.

²¹ Convention n. 5 October 14th, 1886 in *Inventario dell'Archivio della Ferrovia Marmifera*, a cura di P. Bianchi, L. Ricci, Carrara, Biblioteca Civica, 2001, vol. I, p. 140.

²² C.V.Lodovici, *I Padiglioni della Mostra celebrativa del Marmo*, in «Apuania», I, n. 2 (8/1934), p. 48.

the main entrance. This is repeated in one of the many ceilings decorated also with still lifes, flowers and Apuan landscapes. A large atrium, still housing plaster casts and models from the collection, opens onto two elegant marble staircases, one on each side, with stained glass window and *trompe l'oeil* portraits in the fake marble painted in tempera, featuring Garibaldi, Vittorio Emanuele II and Antonio Caniparoli, plus cheeky little angels. The 360° panoramic view from the turreted terrace on the third floor is breathtaking and stretches from the quarries to the port. When Caselli was called to the Ufficio Tecnico of Messina, the *crème* of Carrara hailed him with a dinner at the Albergo La Posta in Carrara on October 30th 1890 and Cesare Caniparoli featured amongst the diners²³.

A far more detailed analysis of the Caniparoli patrimony is underway. Here we can only outline what remains and give some examples as to how it can illuminate us as to the social, historical and artistic importance of this once renowned studio whose activities extended from quarrying itself to processing, to ornamental architecture and sculpture and their sale throughout the world²⁴.

The collection of plaster models and casts

Of the original collection of plaster models and casts, the family still has several important examples although the body of works was dismantled some twenty years ago [fig. 10]. Some went to the Laboratorio Alvaro Pesetti & Figli in Pietrasanta [fig. 11], others went to the Studio Cave Michelangelo di Franco Barattini in Carrara and a few to Professoressa Micheli Pellegrini. There may well be others and any information regarding their whereabouts would be most welcome. Although proportionally few works remain, there are examples from each sector of Caniparoli's activities: portraiture, genre, fountains, religious and allegorical works, celebratory and funeral monuments, garden and architectural ornament. There are even some floral details modelled in clay, so important for the wreaths and swags that were part of the studio's vast funerary repertoire.

²³ «L'Eco del Carrione», supplemento al N° 44 del giornale, 6 November 1890.

²⁴ For reflexions on the importance of this marble craft heritage in general, see S. Berresford, *Un Patrimonio sociale ed artistico ancora da scoprire e conservare/ A Social and Artistic Patrimony still to be discovered and preserved*, in *I laboratori Ferdinando Palla e Martino Barsanti di Pietrasanta alle origini della Piccola Atene*, Fosdinovo, Associazione Artistico Culturale Percorsi d'Arte, 2016, vol. I (A. Bertelli, *Il laboratorio Palla Cavalier Ferdinando*), pp. 35-38.

Alexander Doyle and the Caniparoli Studio

One of two 1:3 scale plaster models representing Confederate soldiers, still in the atrium of Palazzo Caniparoli [fig. 12], has been the subject of a detailed study, to be published shortly. This has enabled the author not only to investigate the relationship between its author, Alexander Doyle (Steubenville, Ohio 1857 – Boston 1922)²⁵ and the Caniparoli Studio but also to expand that study into trade relations between the Carrara studio and the Southern States of the U.S.A.

One soldier, in fact, over two metres high and carved in marble, appears on the *Monument to commemorate Confederate fallen in the American Civil War*, inaugurated in 1874 at the entrance of Greenwood Cemetery in New Orleans²⁶ [fig. 13]. Around the base of the column are the marble busts of the four leading Confederate Generals: Stonewall Jackson, Robert E. Lee, Leonidas Polk and Albert Sidney Johnson. Photographs of these busts, together with a photograph of a clay model of the soldier are in the family Archives [fig. 14].

Doyle, in his time, was considered the leading sculptor of public monuments and one of the main reasons for this success, at a time when art education was just getting underway in the States, was his Italian training in sculpting marble or so said fellow American sculptor Robert Cushing (c. 1841-1896) who reported meeting Doyle in Carrara²⁷. Born in the U.S.A. to a family of quarry owners and stone traders, Doyle was schooled in Leghorn (1869-1871) and returned to Italy in 1874 where he studied at the Academies of Carrara and Florence and claimed Nicoli, Dupré and Pelliccia as his masters²⁸. His association with the Caniparoli and Nicoli studios probably dates to this period. In 1885, he was commissioned a large marble statue to commemorate President James A. Garfield, assassinated in 1881, in

²⁵ Information on Doyle is from his family papers, left by his granddaughter, Mrs. Gloria Watkins Closs to the Smithsonian Institute in Washington which kindly allowed me to consult them.

²⁶ For this and other information regarding cemeteries, funeral sculpture and leading entrepreneurs in the funerary business in New Orleans, see L.V. Huber, *New Orleans Cemeteries: A Brief History*, in *New Orleans Architecture*, vol. III, *The Cemeteries*, Gretna, Pelican Publishing Company, 2001, pp. 37-39 *et passim*.

²⁷ Cushing was in Carrara in 1869 to purchase marble and to supervise the execution in marble of a group by John Quincy Adams Ward (1830-1910). Correspondence between Cushing and Ward, illuminating as to the marble trade at that time, was kindly made available by the American Archives of Art at the Smithsonian Institution, through the international loan system services of the Biblioteca Comunale Carrara, and will shortly be published.

²⁸ Sculptors Carlo Nicoli (Carrara 1843-1915); Ferdinando Pelliccia (Carrara 1808-1892); Giovanni Dupré (Siena 1817-Florence 1882).

the Garfield Mausoleum, Cleveland Ohio, and a plaster model probably relating to this is still conserved in the Nicoli Studio in Carrara²⁹. Doyle collaborated with Nicoli on the *Monument to Firemen* in Greenwood Cemetery (inaugurated in 1887). A further important commission for Doyle, namely 8 large allegorical figures for the Rotonda of the Indiana State House in Indianapolis, Indiana (1887)³⁰, were carved in Carrara: by Nicoli, Caniparoli or possibly, given the size of the commission, both?

Cross connected research: Caniparoli expands his market in the Southern States of the U.S.A.

Several paths of research confirm that the Caniparoli: Doyle association was to be proficuous in the years following their initial collaboration on the early 1870s. Company address books list several companies in Louisville Kentucky (where the Doyle family had business interests) and others in New Orleans. Of the latter, three figures emerge as particularly important: Charles Orleans, Lorenzo Orsini and Albert Weiblen.

Canadian Charles A. Orleans (1839-1923) emigrated from Chicago (via New York and Paris) to New Orleans towards the end of the 1870s and was to become the leading designer and constructor of monuments, statuary and buildings in the South. Like Doyle, with whom he collaborated on the aforesaid Firemen's Monument in Greenwood, he is said to have preferred the Neo-Gothic style in his architecture. The Caniparoli accounts ledgers register several sales of processed stone to Orleans. The latter was superseded by Albert Weiblen (1868-1967), a German emigrè who moved to New Orleans in 1887, and who was to build up an empire in the construction industry and that of funeral monuments in particular. Again, the Caniparoli accounts register several sales of both raw and processed marble (including statuary), starting from around 1906.

Weiblen's name is often associated, in the Caniparoli ledgers, with that of Lorenzo Orsini (with two companies registered in the address books, one in Iowa and one in New York) and Orsini seems to have acted as agent for the Caniparoli on more than one occasion. He may even have been a relative because Cesare Caniparoli had married Carolina Orsini, herself a descendent of the Anarchist Felice Orsini

²⁹ The statue of Garfield is published in *Carrara e il mercato della scultura*, cit., p. 154, where it was correctly identified. It is almost identical in dress and posture to a photograph of Garfield in the print collection of the United States Congress Library which was to serve for several memorial statues, and is clearly not, as has previously been suggested, a statue of Gladstone.

³⁰ For illustrations, consult <[https://en.wikipedia.org/wiki/Values_of_Civilization_\(Doyle\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Values_of_Civilization_(Doyle))>.

(1819-1858), who had attempted the life of Napoleon III. The participation of the Caniparoli in the Universal Exhibition of St. Louis in 1904 could be connected to their desire to expand their already existing trade in this area³¹. A rare signed monument, to Louise Porter († 1888) in the Laurel Grove Cemetery in Savannah (GA), also testifies to such specific territorial interests **[fig. 15]**³².

Surviving documentary evidence

Address books and visiting cards

The family still conserves two address books with handwritten comments as to the kind of work or professional qualification of the addressees, dates and updates as to who was manager at the time or when the firm had closed. Although the precise dates the address books were started are not known, they span several decades, to close with the last chronological annotation of 1931. Several geographical areas have already been studied (the Netherlands, the U.S.A., Great Britain) but a complete location and study of the firms and individuals listed would give us a true map of the extent of the Caniparoli's global enterprise. Cross reference with local trade directories (such as Kelly's Trade Directories for London) provides valuable ratification of data. Even a single addressee, like that of the "Société belge des Travaux publics de Caire", can lead to interesting hypotheses for this company was responsible for building the garden city of Heliopolis, just outside Cairo, in the first decade of the 20th century and several drawings for "Egyptian-inspired" chimney pieces, dating to around 1904, might have been done for one or several of the villas constructed there. Caniparoli employed a referencing service such that the financial soundness of several companies with which he worked, such as Dubay Grosjean at Saint Martin in Belgium, was duly investigated and recorded in his card index reference system.

Of particular interest, and under present investigation, is the relationship between the Caniparoli Studios and leading Sculptors (with a capital "S" !) of the times. In Italy, these included: Donato Barcaglia (Pavia 1849 - Roma 1930); Enrico Butti (Viggiù 1847-1932); Luigi Legnani (Ferrara 1851-1910)³³; Alessandro Massarenti

³¹ Although it should be noted that several other Carrara-based studios and individuals participated through the Carrara Chamber of Commerce with Carlo Fontana acting as Organisational Secretary.

³² Cfr. <<https://adventuresincemeteryhopping.com/2014/11/07/a-beautiful-decay-visting-laurel-grove-north-cemetery>>.

³³ Cfr. L. Scardino, *Trine di Marmo. Le Sculture di Luigi Legani (Ferrara 1851-1910)*, Ferrara, Liberty House, 2005.

(Minerbi Bo. 1846 - Ravenna 1923); Raffaello Romanelli (Florence 1856-1928) and Mario Sarto (Codigoro 1885 - Bologna 1955) to name but a few; among foreign sculptors, apart from Alessandro Doyle, we can find the Spaniard Augustin Querol (Tortosa 1860-1909) and the Pole Bolesław Syrewicz (1835-1899). Of particular interest, is the relationship of the studio with sculptors from Carrara and the Apuan area, Antonio Bozzano (Genova 1858- Viareggio 1939); Carlo Fontana (1871-1923); Adriatico Froli (1858-post 1925); Giuseppe Garibaldi and Adolfo Mazzei (both active in the first part of the 20th century); Carlo Nicoli (Carrara 1848-1915); Leopoldo Sanguinetti (active 1870 c. - ante 1929)³⁴ [fig. 16]; Giovanni (or John) Udny (Leghorn 1850 - Genova 1927) and Frediano Vannucci (whose studio was founded c. 1878). The exact relationship between this last group and the Caniparoli Studio, concerning the commissioning and execution of sculptural work, is under investigation. Since the Caniparoli were themselves architectural and ornamental sculptors, the majority of the statuary work seems to have been subcontracted.

The financial records

Despite several gaps, we are able from such financial records as have survived, to gain some idea of the Studio's economic situation over the years 1882 to 1923 (business registered according to customers) and from 1902 to 1931 (registers of daily activity). Two Accounts Registers (1902-1908 and 1911 to 1931) and a Cash Register (1921-1923) supplement our knowledge while another ledger records the procurement and sales of blocks of marble from 1904 to 1909. Not only can we appreciate the extent of the Studio's commercial network and financial success, but this can be broken down into categories: the financial years 1908-1909 and 1910-1911, for example, unusually registered higher profits for "processed marble" (this included statuary) than for raw marble.

Precious information as to suppliers, customers, conditions of sale, methods and cost of shipment can be painstakingly gleaned from these sources. So too, can the relationship with those local artists to whom the Studio contracted work, such as the previously mentioned Bozzano and Sanguinetti as well as with Andrea Frediani, reported to be Caniparoli's Head of Studio³⁵. Since no records survive as to the workforce employed (apart from Antonio himself and his three sons and generic references to insurance paid for the workforce), the list of payments made

³⁴ For Sanguinetti see P. Saporiti, *L'Arte del Marmo a Carrara*, Carrara, Istituto Editoriale Fascista Apuano, 1928 pp. 49-50. Curiously the Caniparoli Studio is not mentioned in this X-ray of leading artistic studios in Carrara, perhaps an indication that it was already in decline.

³⁵ P. Vigo, *Livorno*, Bergamo, Istituto italiano d'Arti grafiche, 1915, pp. 86-90.

to sculptors and artisans for drawings, modelling, roughing out blocks, carving, polishing, finishing, lettering etc. is extremely valuable and will help the ornamental craft industry and the people who were involved in it, so vital for Carrara's economy over five decades at least (1870 to 1920), to emerge to some degree from the shadows of neglect.

Copies of correspondence

Unfortunately, only three of the no doubt many volumes of copies of correspondence have survived

(the Barsanti Archive in Pietrasanta, for example can claim 155 bound volumes). Nevertheless, the period they cover dates to a particularly formative and successful period of the Studio's activities: 19th September 1885 to 13th September 1886; 22nd May 1890 to January 1st 1891; 15th July 1897 to 28th February 1898.

The second and third volumes are indexed and names can be cross referenced with the address books. In the early years, the majority of trade was on the domestic market followed by Europe, but Vittoria (N.S.W.), Campinos and S.Paolo in Brazil and Detroit in the U.S.A. denote that their intercontinental trade was expanding. By 1890, they were supplying also to Buenos Ayres, Montevideo, Rio de Janeiro in South America and to Melbourne Australia.

While study is still underway, a few examples may be illuminating as to the paths to pursue in present and future research: for example, the supply of funeral sculpture to many of the leading mason importers in London (Percy C. Webb; the Art Memorial Company, The London Necropolis Company at Brookwood); correspondence with leading architect Giulio Podesti (Rome 1857-1909) and the prestigious supply of cut-to-size architectural marble elements for his Palazzo Baracchini in Rome (now the Ministry of Defence) 1885-1887; the relationship with the successful stone entrepreneur Jules Cantini (1826-1916) in Marseilles; with the Polish sculptor Prof. Cyprian Godebski (Méry-sur-Cher, France, 1835 - Paris 1909) then in Carrara; the relationship with the important Romanelli Studio in Florence; the execution of the Pate Chapel in Leghorn which may be reconstructed from correspondence over 1897-1898 and so on.

Drawing albums and loose drawings

The Caniparoli Archive is particularly rich in its collection of surviving drawings, spanning the Studio's entire period of activity [figg. 17-19]. Some of these, like an early printed volume of funerary designs, must have been produced as sales catalogues, for both retailers and perhaps direct customers, as well as serving for artisans to copy. Others are drawings that have been annotated by both those commissioning the work and artisans, containing comments (several in English),

measurements (rigorously in feet and inches), sometimes dates, materials, calculations for the volumes of marble required, destinations and signatures, and nearly always numbers (although the reference system has not survived along with them, some may refer to photographic plates (see below). These are working drawings and quite a few contain sheets of tracing paper, placeable over the original drawings, showing alternative designs for part of the monument (a portrait to replace a funerary urn or vice versa, alternative statues or angels, and so on).

Some of the drawings, particularly for religious furnishings (ornate Neo-Gothic altarpieces, for example, with many different kinds of coloured marbles) and fountains are watercoloured and are particularly precious and attractive. As witness to the “working” nature of some of the drawings, two tiny caricatures, sketched by artisans of their anonymous fellow workers, have been discovered [fig. 21].

Photographs and photographic plates

Photography became vital to the ornamental marble craft industry: clay models were photographed (the clay would, of course, be lost during the casting in plaster); plaster models and then the finished works in marble would be photographed, as, indeed, would be the trial assembly of complicated religious furniture to be used for its reassembly *in loco*. Photographs would be used for portraiture, especially when death masks were not available. Photographs were used for artisans to copy or to take inspiration and develop other but similar models (especially angels, in which there was a thriving trade)³⁶ and, of course, given to retailers to show their clients (sometimes as their own work although Antonio Caniparoli often had his works photographed with his name alongside) [fig. 20]. Since nearly all the Apuan Studios used the same series of photographers, (C. Bianchi & Sons, Guglielmo Della Nave (active c. 1890-1920), and V.Valenti (whose studio in Carrara was taken over by Ilario Bessi in 1929), it was very hard to maintain copyright on one’s works.

Photographic plates (many still extant) were numbered and could be reproduced to provide retailers with a selection of works in whatever category (usually funerary, religious or genre) they required. Caniparoli’s agents abroad would have been furnished with these.

³⁶ S. Berresford, *Selling Angels: the Apuan trade in London’s funerary marble from 1850 to 1930* in *Sculpting Art History Essays in Memory of Benedict Read* ed. K. Eustace, M. Stocker, J.Barnes, PMSA London and Leeds, 2018, pp. 138-135.

A special case: "Album N"

Album N consists of a collection of photographs of various kinds of work which were probably available at any one time (or at least which could be ordered) from the Caniparoli exhibition gallery, a two-storey building, attached to the house and flanking the left bank of the Carrione Torrent. This document, already valuable in its own right, has become fundamental to the historian after the discovery in the Family Archive of five sheets of handwritten lists, identifying the works, type of marble, dimensions and prices according to whether they were executed by "AC" (i.e. in the Caniparoli studio, in which case the price was marked up, or "Oliv." (presumably Carlo Olivieri, sculptor and ornamental sculptor, with a studio in Via Cavour in Carrara, mentioned in the Malagoli Guide of 1905-1906. It would appear that Caniparoli sold on behalf of Pietro Lazzerini [fig. 22], Aristide Fontana and Andrea Frediani while we believe we may also add Raffaello Romanelli of Florence to the list. Although not yet complete, identification of works with their titles has proved particularly fortuitous in the case of genre statues and groups, several of which have passed through the auction houses of London over the past two decades untitled or with mistaken identities.

Conclusions

This essay intends to outline the importance of the Caniparoli Archive and Collection and to highlight the role that this family played in the economic and artistic history of Carrara for well over fifty years. It is hoped to publish a fuller version, rich in documentation and illustrations, shortly. While some evidence has been destroyed or lost, it is important to evaluate the very considerable part that we have left and which documents a truly, though perhaps *ante litteram*, global industry. After decades of lying hidden in the shadows of progress in the name of technology, the history of the ornamental marble craft, and those who practised it, in Carrara and the Apuan area at large, is beginning to emerge from the shadows [fig. 23].



Fig. 1. Photo of Antonio Caniparoli, c. 1914, Caniparoli Family, Carrara



Fig. 2. Visiting card showing the Caniparoli home and studio (post 1890), Caniparoli Archives, Carrara



Fig. 3. Photo showing Palazzo Caniparoli, the surrounding marble deposits and the S.Martino Station of the Marmifera Railway ca 1900. Caniparoli Archives, Carrara



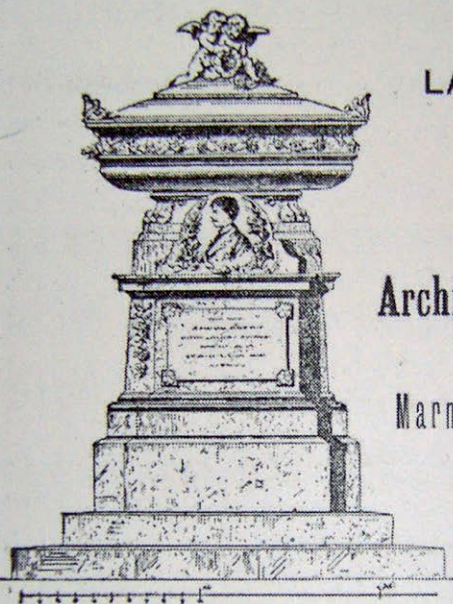
*Cappella Dei Sig. Pate
in Livorno
(Italia).*

Fig. 4. Contemporary photo of the Pate Chapel Leghorn, Cimitero della Misericordia, Leghorn, c.1896, with the *Crucifixion* by Carlo Fontana. Caniparoli Archives, Carrara



Fig. 5. Photo presumably of the prize-winning chimney piece at the National Exhibition in Milan, 1881. Caniparoli Archives, Carrara

A. GANIPAROLI & FIGLI
CASA FONDATA NEL 1850.



LABORATORIO

DI

Architettura e Scultura

Marmi greggi e lavorati

CARRARA

GRAND PRIX

all' Esposizione Universale

di Saint Louis 1904.

Menzione Onorevole, Milano 1881. - Diploma d' onore, Accademia di Carrara 1876. - Diploma d' onore, Melbourne 1873. - Medaglia d' argento, Genova 1892.

Fig. 6. Advertisement for the Caniparoli Studio, listing their Awards, published in *Guida illustrata amministrativa commerciale industriale di Carrara e dintorni 1905-1906*, A. Nino Malagoli edit., Carrara, 1905



Fig. 7. Palazzo Caniparoli at San Martino, designed by Leandro Caselli ca 1890



Fig. 8. One of the many decorated Ceilings of Palazzo Caniparoli



Fig. 9. The Atrium of Palazzo Caniparoli with some of the surviving plaster Models and Casts



Fig. 10. Some of the plaster Models and Casts when still at Palazzo Caniparoli. Caniparoli Family Archives



Fig. 11. Some of the plaster Models and Casts from the Caniparoli Studio, now at the Laboratorio Aldo Pesetti in Pietrasanta



Fig. 12. Alexander Doyle and the Studio Caniparoli: 1:3 scaled model in plaster of the *Confederate soldier on the Monument to Confederate Fallen*, Greenwood Cemetery, New Orleans. Palazzo Caniparoli



Fig. 13. Alexander Doyle and the Studio Caniparoli, detail of the *Monument to the Soldiers of the Confederation who fell in the American Civil War*, Greenwood Cemetery, New Orleans, 1874



Fig. 14. Photo of the clay Model for Doyle's *Confederate soldier*. Caniparoli Archives, Carrara



Fig. 15. "A. Caniparoli Carrara" (signed), *Funerary Monument to Louise Porter* († 1888), Laurel Grove Cemetery, Savannah U.S.A.



Fig. 16. Leopoldo Sanguinetti, "flower-throwing angel type", ca 1925, photo from the Archives of the Laboratorio Poletti & Ghio, Carrara

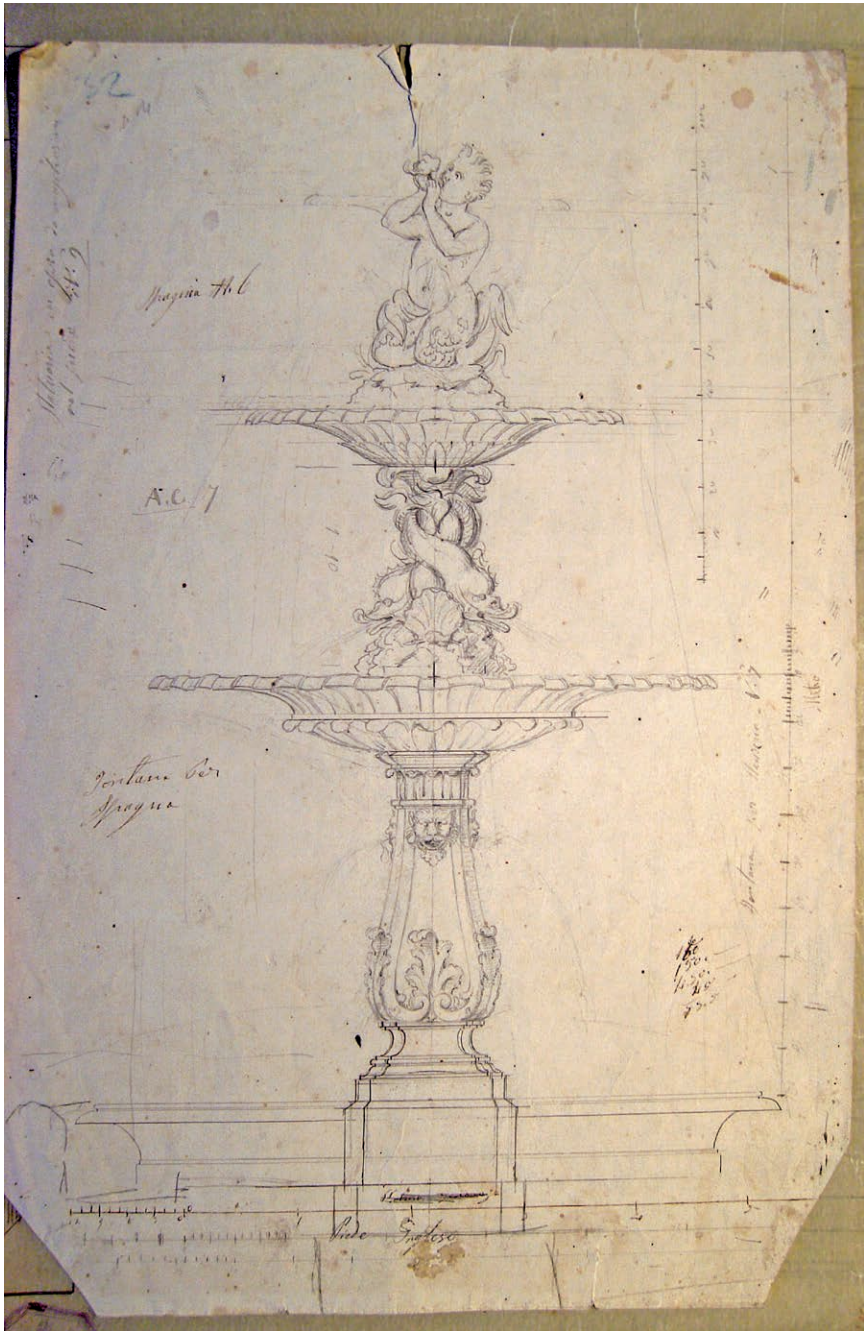


Fig. 17. "A. Caniparoli" (monogrammed), *Drawing for a Fountain*. Caniparoli Archives, Carrara



Fig. 18. "Antonio Caniparoli Carrara" (signed), drawing for a complex Neo-Gothic funeral Monument. Caniparoli Archives Carrara

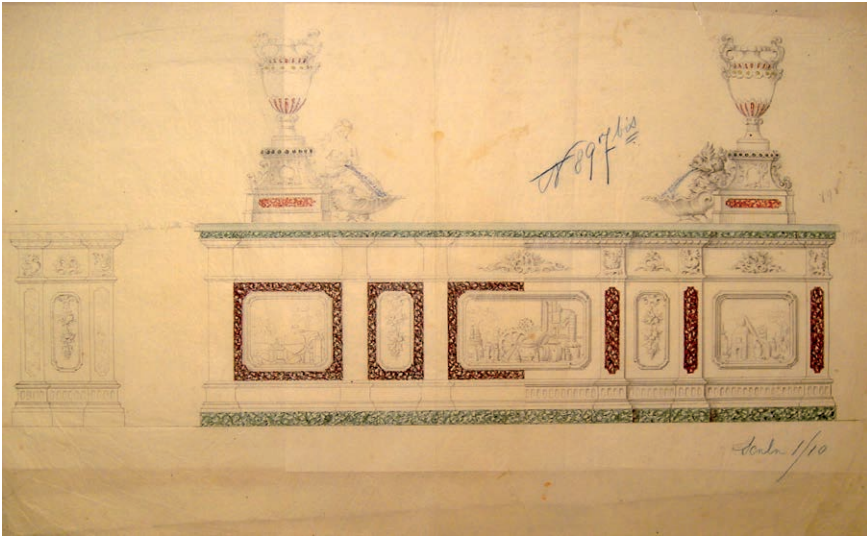


Fig. 19. Laboratorio Antonio Caniparoli, watercoloured Drawing for a piece of Furniture decorated with bas-reliefs. Caniparoli Archives Carrara



Fig. 20. Antonio Caniparoli & Figli Carrara, *Funerary monument in the form of a double bench with floral cross and mourning putto*, Caniparoli Archives, Carrara



Fig. 21. Caricature/Portrait drawing presumably of one of the sculptor/ masons in the Caniparoli Studio. Caniparoli Archives Carrara



Fig. 22. Pietro Lazzerini, *L'Armonia*, N84/N Album N. Caniparoli Archives, Carrara



Fig. 23. Studio A. Caniparoli, *Cross draped with ornamental marble floral Swag*.
Note the Arm of the anonymous Mason to the left of the Viewer, pulling back the Drapes.
Caniparoli Archives, Carrara



PROFILO

Sandra Berresford

Dopo aver studiato Storia dell'Arte presso l'Università dell'East Anglia e l'Istituto Courtauld di Londra, ha proseguito gli studi di Storia della Critica d'Arte presso l'Università Internazionale dell'Arte di Firenze e la Scuola Normale di Pisa. Ha focalizzato i propri interessi di ricerca sull'arte simbolista in Italia nel periodo 1850-1930. Ha condotto specifiche ricerche sul Divisionismo e i rapporti fra artisti italiani e britannici in quel periodo, in particolare su Giovanni Costa, "In Arte Libertas" e il circolo di artisti e letterati simbolisti a Roma. Dall'inizio degli anni 1980 si è concentrata principalmente sulla scultura funeraria del periodo sopracitato in Italia e sullo scultore piemontese Leonardo Bistolfi. Essendosi stabilita nella zona apuana, ha inoltre rivolto la sua ricerca ai laboratori artistici e artigianali di Carrara e ai loro rapporti con l'America del Nord, la Gran Bretagna e il Commonwealth.

Having studied Art History at the University of East Anglia and at the Courtauld Institute in London, she later studied the History of Art Criticism at the Università Internazionale dell'Arte in Florence and the Scuola Normale in Pisa. Her interests focused on Symbolist Art in Italy over the period 1850-1930. Specific research regarded Divisionism and the relations between Italian and British artists over that period especially through Giovanni Costa, "In Arte Libertas" and Symbolist artists and literary figures in Rome. From the early 1980s she has concentrated her research principally on Italian funerary sculpture from the aforesaid period and the leading Symbolist sculptor, piemontese Leonardo Bistolfi. Furthermore, having moved to the Apuan area, she turned her attention to the art and craft studios in Carrara, especially their relations with North America, Britain and Commonwealth.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

1-5, 14, 17-23: Caniparoli Archives, Carrara; 6: Published in *Guida illustrata amministrativa commerciale industriale di Carrara e dintorni 1905-1906*, A. Nino Malagoli edit., Carrara, 1905; 7-9, 12: by courtesy of Luigi Biagini; 10, 11: Sandra Berresford; 13: by courtesy of Robert Freidus; 15 *Adventures in Cemetery Hopping*, by Traci Rylands, <<https://adventuresincemeteryhopping.com>>; 16: Archives of the Laboratorio Poletti & Ghio, Carrara



Claudio Paolucci

Il territorio apuano, Genova, il Mediterraneo e oltre: storia, economia e cultura

Abstract ITA

L'uso del marmo, fonte economica distintiva del territorio di Massa e di Carrara negli ultimi cinque secoli, viene presentato attraverso l'analisi storica su tre specifiche direttrici: le relazioni interfamiliari coltivate dai Cybo Malaspina attraverso la politica e le alleanze commerciali; la reciprocità imprenditoriale sviluppata specialmente con Genova; la rete dei prelati genovesi e toscani attivi presso la corte pontificia che risultò elemento significativo per la committenza artistica. Auspica inoltre un'indagine sul governo al femminile di questo territorio finora non focalizzata e presenta alcuni elementi per future ricerche sulla presenza "di ritorno" di imprenditori e artisti tra Otto e Novecento.

Abstract ENG

The use of marble, a distinctive economic source of the Massa and Carrara area in the last five centuries, is presented through historical analysis on three specific guidelines: the inter-family relationships cultivated by the Cybo Malaspina through politics and commercial alliances; the entrepreneurial reciprocity developed especially with Genoa; the network of Genoese and Tuscan prelates active at the pontifical court which proved to be a significant element for the artistic commission. It also hopes for an investigation into the female government of this area which has not yet been focused and presents some elements for future research on the "returning" presence of entrepreneurs and artists between the 19th and 20th centuries.

Parole chiave

Rapporti tra Massa Carrara e Genova, commercio del marmo, storia del marmo, trasporto del marmo, imprenditori del marmo tra Ottocento e Novecento, famiglia Cybo Malaspina

Copyright © 2020 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-1-2020-c-paolucci-territorio-apuano>

Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

Il territorio definisce la storia, la cultura e l'economia¹: sviluppando le diverse aree tematiche della conoscenza dei fenomeni sociali, politici, storici, giuridici, economici e culturali, affrontati nella dimensione locale, nazionale, europea e internazionale, si determina la sua conoscenza interdisciplinare.

Questo è testimoniato anche per il territorio di Massa² e di Carrara³ che negli ultimi cinque secoli è stato strettamente correlato con il Genovesato, con il Mediterraneo e l'Europa, poi con il mondo.

Scopo di questo contributo è quello di riscoprire, o riproporre, per la ricerca, tre elementi che furono alla base del rapporto del territorio apuano con il mondo attraverso la sua fonte economica distintiva: il marmo. Da una parte le relazioni interfamiliari che attraverso la politica e le alleanze aprirono prospettive commerciali e culturali vaste, dall'altra la reciprocità imprenditoriale sviluppatasi, specialmente con Genova, che favorì questo piccolo stato ad aprirsi commercialmente *via maris* verso i territori di ogni longitudine. E ancora lo strettissimo rapporto con la rete di prelati genovesi e toscani attivi presso la corte pontificia. Centrale poi – anche se finora non abbastanza approfondito – risulta essere stato il governo al femminile di questo territorio che, geograficamente racchiuso tra gli stati di Milano, Genova, Lucca e Firenze, seppe trarre da questa debolezza la sua vera forza esistenziale, grazie ad alcune personalità – quali Lucrezia († 1544), figlia naturale di Sigismondo d'Este e moglie di Alberico Malaspina, le sue figlie Ricciarda (1497-1553)⁴ e

¹ Questo è il tema per il corso di laurea triennale in Scienze Politiche, Economiche e del Governo, e per il Corso di laurea magistrale, Politica Società Economia Internazionali, che presso l'Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo" tiene Ilvo Diamanti, professore di analisi dell'opinione pubblica, in questo anno accademico.

L'attualità del rapporto territorio, economia, cultura è testimoniato, tra l'altro, dalla quinta giornata annuale di studio (Torino il 19 settembre 2019), occasione di dialogo su *Cultura, territori, sviluppo* tra istituzioni culturali, pubbliche e private di Piemonte, Lombardia e Liguria, in una prospettiva di confronto e di collaborazione.

² G. Pappaianni, *Massa e il suo Archivio di Stato: notizie storiche; ordinamento delle carte*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», LX/2 (1934), pp. 112.

³ A. Angeli, *Carrara nel Medioevo: statuti e ordinamenti*, pp. 1-139; F. Poggi, *Nota circa il dominio dei Campofregoso in Carrara a commento degli Statuti di Carrara*, pp. 141-164, in *Statuti di Carrara e di Onzo*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», LIV/2 (1929).

⁴ S. Calonaci, *Malaspina Ricciarda*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [DBI] 67 (2006), pp. 799-83; *Ricciarda Malaspina Cibo, marchesa di Massa e signora di Carrara*, a cura di P. Pelù, O. Raffo, Modena, Aedes Muratoriana, 2007. Per comprendere ulteriormente gli intrecci familiari tra Malaspina, Cybo, Fieschi e Doria, che coinvolgevano anche membri degli Sforza di Santafiora, dei Trivulzio, degli Este e dei Visconti Borromeo, può risultare utile anche la lettura della biografia di Eleonora (1523-1594), figlia di Ricciarda e sposa di Gian Luigi Fieschi: F. Petrucci, *Cibo Eleonora*, in DBI 25 (1981), pp. 242-243.

Taddea (1505-1559)⁵, e Caterina Cybo (1501-1557)⁶ – che ne caratterizzarono il tratto distintivo della sua politica estera.

Si ritiene poi utile offrire un adeguato apparato di riferimento bibliografico sui singoli ambiti tematici al fine di favorirne la comprensione storica inserita in un articolato contesto interdisciplinare.

Realtà ineludibile resta il fatto che nell'arco plurisecolare della sua storia questo territorio, pur mutando nel tempo la tipologia del proprio volano economico, mai lo ha distinto dalla materia prima che lo caratterizza.

Due famiglie e il governo del territorio

Fu la famiglia Malaspina⁷, che resse a partire dal Trecento molti feudi della Lunigia-

⁵ Sposò nel 1524 Giambattista Boiardo (1502-1528), conte di Scandiano: O. Rombaldi, *I Boiardo. Conti di Scandiano 1423-1560*, Reggio Emilia, Cassa di Risparmio di Reggio Emilia, 1982.

⁶ Figlia di Francesco figlio naturale di Innocenzo VIII (Giovanni Battista Cybo), e di Maddalena, figlia di Lorenzo de' Medici, sposò nel 1520 Giovanni Maria da Varano, creato duca di Camerino da papa Leone X (Giovanni de Medici), zio di Caterina, la quale era quindi pronipote di Giulio de Medici, papa Clemente VII: F. Petrucci, *Cibo Caterina*, in DBI 25 (1981), pp. 237-241; B. Feliciangeli, *Notizie e documenti sulla vita di Caterina Cibo-Varano*, Camerino, Tipografia Savini, 1891; *I volti di una dinastia. I da Varano di Camerino*. Catalogo della mostra, Camerino, Palazzo Ducale, Sala degli Edificatori, 21 luglio - 4 novembre 2001, a cura di V. Rivola, P. Verdarelli, Milano, Motta editore, 2001.

⁷ Già conosciuta nel secolo XI, consolidò nel secolo successivo i suoi possedimenti in un vasto territorio delle valli appenniniche, fra il Passo dei Giovi in prossimità di Genova e i valichi della Garfagnana e del Modenese, fondando un vero e proprio organismo politico-territoriale, salvaguardato da un'efficace rete di castelli e di fortificazioni. Le lotte politiche contro la repubblica di Genova (1172-74) da una parte e, successivamente, contro il comune di Piacenza dall'altra, ridussero il loro dominio alla Lunigiana. Nel 1221 la divisione dei feudi lunigianesi tra Corrado detto l'Antico (1180 circa – post luglio 1254) [E. Salvatori, *ad vocem*, in DBI 67 (2006), pp. 765-767], e Obizzo (sec. XII ex. - 1255) [E. Salvatori, *ad vocem*, in DBI 67 (2006), pp. 795-797] diedero inizio ai due rami familiari denominati dello Spino secco e dello Spino fiorito. La politica attuata contro il vescovo di Luni, permise a Spinetta (1282-1352) [F. Ragone, *Spinetta Malaspina (Spinetta il grande di Fosdinovo)*, in DBI, 67 (2006), pp. 806-811], dello spino fiorito, di ampliare il proprio dominio nella Lunigiana orientale e in Garfagnana, inglobando la città, sede vescovile, di Sarzana e creando il marchesato di Fosdinovo, dal quale ebbe origine nel 1441 la Signoria di Massa ad opera di Antonio Alberico Malaspina († 1445) marchese di Fosdinovo [P. Meli, *ad vocem*, in DBI 67 (2006), pp. 759-761]. Tra il XV e il XVI secolo i Genovesi sottrassero ai Malaspina gran parte dei loro territori, mentre i Fiorentini, col favore delle popolazioni locali, si impossessarono di vaste zone appartenenti al ramo dello Spino Fiorito. Sulla storia della famiglia: *Historia dell'origine et successione dell'illustrissima famiglia Malaspina descritta da Thomaso Porcacchi da Castiglione Arretino et mandata in luce da Aurora Bianca d'Este sua consorte*, in

na⁸, a governare continuativamente per alcuni secoli, dal XV fino al 1797⁹, i territori

Verona, presso Girolamo Discepolo et fratelli, MDLXXXV; *Delle zecche nella Lunigiana e specialmente della Famiglia Malaspina. Dissertazione di Guid'Antonio Zanetti*, in Bologna, per Lelio Della Volpe, 1789; *Relazione di Sarzana, della Spezia e dei marchesi Malaspina del canonico Ippolito Landinelli, sarzanese*, Sarzana, Tipografia lunense di Pietro Ravani, 1871; *Storia della Lomellina e del principato di Pavia, dai suoi primi abitatori sino al 1746. Divisa in due parti*, in Lugano, nella stamperia privilegiata della Suprema Superiorità Elvetica nelle Prefetture Italiane, MDCCLVI; G. Fiori, *I Malaspina: castelli e feudi nell'Oltrepò piacentino, pavese, tortonese*, Piacenza, Tip.Le.Company, 1995; U. Burla, *Malaspina di Lunigiana. Dalle origini sino alla fine dei feudi imperiali*, La Spezia, Luna ed., 2001; B. Giontoni – F. Balletti, *I feudi imperiali della Val Trebbia. Società e territorio tra Genova e Piacenza*, Genova, De Ferrari, 2019, che traccia, tra l'altro, in buona sintesi, la storia e i passaggi di governo tra varie famiglie genovesi (Malaspina, Centurione, Doria, Doria-Landi) tra XVI e XIX secolo. Sulla documentazione archivistica conservata, tra l'altro: *Archivi di famiglie e di persone: materiali per una guida. 1: Abruzzo-Liguria; 3: Toscana-Veneto*, a cura di G. Pesiri, [Roma], Ministero per i Beni e le Attività culturali, Direzione generale per gli archivi, 1991 e 2009 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato. Strumenti, 112 e 183).

⁸ E. Branchi, *Storia della Lunigiana feudale*, Pistoia, Beggi, 1897-1898, 3 voll.; G. Volpe, *Lunigiana medievale. Storia di vescovi signori, di istituti comunali, di rapporti tra Stato e Chiesa nelle città italiane nei secoli XI-XV*, Firenze, La Voce, 1923; G. Guagnini, *I Malaspina. Origini, fasti, tramonto di una dinastia*, Milano, Il Biscione, 1973; R. Pavoni, *Signorie feudali fra Genova e Tortona nei secoli XII e XIII*, in *La Storia dei Genovesi*. Atti del IV convegno di studi sui ceti dirigenti nelle istituzioni della Repubblica di Genova, Genova, Tip. Sorriso Francescano, 1984, pp. 227-329; R. Pavoni, *Genova e i Malaspina nei secoli XII e XIII*, in *La storia dei Genovesi*. Atti del VII convegno di studi sui ceti dirigenti nelle istituzioni della Repubblica di Genova, Genova, Tip. Sorriso Francescano, 1987, pp. 281-316; U. Dorini, *Un grande feudatario del Trecento. Spinetta Malaspina*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1940; P. Meli, *Gabriele Malaspina marchese di Fosdinovo [1467-1508]: condotte, politica e diplomazia nella Lunigiana del Rinascimento*, Firenze, Firenze University Press, 2008; *Feudi di Lunigiana tra Impero, Spagna e stati italiani (XV-XVIII secolo)*. Atti del convegno di studi (La Spezia, Madrignano 13-15 settembre 2007), a cura di E. Fasano Guarini, F. Bonatti, in «Memorie della Accademia Lunigianese di Scienze "Giovanni Capellini"», LXXVIII (2008), specialmente: M. Rizzo, *Gli Austrias e l'Italia centrosettentrionale nella prima età moderna. Una rapsodia geopolitica*, pp. 67-113; C. Cremonini, *Tra Austrias e Borbone: i feudi di Lunigiana durante la guerra di successione spagnola*, pp. 115-132; A. Bernardini, *Alle origini dello "Stato" di San Giorgio in Lunigiana. Le prime acquisizioni territoriali della Casa nell'estremo Levante ligure (1476-1479)*, pp. 133-161; A. Zanini, *Tra pubblico e privato: la politica territoriale della Repubblica di Genova nel Levante ligure (secoli XVI-XVIII)*, pp. 163-174; V. Tigrino, *Le dispute intorno alla natura imperiale del feudo di Groppoli nella seconda metà del Settecento*, pp. 175-204; F. Bonatti, *I feudi di Calice, Veppo e Madrignano dai Malaspina al Granducato di Toscana*, pp. 205-228; R. Barotti, *La tradizione storiografica malaspina tra XVI e XIX secolo*, pp. 229-239; R. Ghelfi, *Dal castello al palazzo alla villa: trasformazioni nelle residenze malaspiniane*, pp. 267-344.

⁹ L'ultima fu la duchessa Maria Teresa (1725-1790), consorte del duca di Modena e Reggio, Ercole III d'Este: O. Raffo, *Maria Teresa Cybo-Malaspina d'Este: sovrana illuminata, donna*

di Massa e di Carrara che, amministrativamente, risultavano due distinte realtà¹⁰. Estintosi questo ramo dei Malaspina nella famiglia Cybo¹¹, si costituì il ramo dei Cybo-Malaspina¹². L'intreccio familiare e le conseguenze politiche ed economiche che ne derivarono – così come in altri coevi e successivi rapporti parentali con importanti dinastie¹³, rapporti economici veicolati attraverso matrimoni con i Fie-

triste, in *Il tempo delle donne, le donne del tempo*, a cura di J. L. Bononi, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2003, pp. 55 (estratto). La loro erede Maria Beatrice (1750-1829), fu duchessa di Massa e principessa di Carrara e alla sua morte il feudo fu annesso al ducato di Modena e Reggio, governato dal quintogenito Francesco IV, nato dall'unione con Ferdinando d'Asburgo-Este, figlio dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria. La stirpe si estinse nel 1875 con l'ex duca Francesco V, privo di prole maschile.

¹⁰ Anche se solitamente si pensa ad un unico territorio e governo, di fatto formalmente la famiglia governava su due distinte realtà amministrative: il marchesato - dal 1568 principato e dal 1664 ducato - di Massa e la signoria - dal 1568 marchesato e dal 1664 principato - di Carrara. Dal punto di vista della cultura dell'abitare - architettura e committenza artistica – molti furono i contatti della famiglia anche con artisti liguri. Tra l'altro: G. Sforza, *Il pittore sarzanese Domenico Fiasella detto il Sarzana e la famiglia Cybo*, in «Giornale Ligustico di Archeologia, Storia e Belle Arti», XXI (1896), pp. 415-428, del quale artista si conservano ancora in città diverse opere: P. Donati, *Domenico Fiasella 'il Sarzana'*, Genova, Stringa, 1974; *Domenico Fiasella*. Catalogo della mostra, a cura di P. Donati, Genova, Sagep, 1990; *Domenico Fiasella 1589-1669*. Catalogo della mostra a cura di P. Donati, La Spezia, Carispe, 2008; G. Papi, *Una pala d'altare di Luciano Borzone a Carrara*, «Paragone», s. 3, LI (2000) [2001], pp. 53-57, custodita presso il duomo di Carrara. In generale: M. Bertozzi, *Arte e cultura alla corte dei Cybo-Malaspina*, in C. Lattanzi, *I Bergamini. Architettura di corte nel ducato di Massa e Carrara*, Carrara, Cassa di Risparmio, 1991, pp. 11-42.

¹¹ Su questa famiglia: G. Viani, *Memorie della famiglia Cybo e delle monete di Massa di Lunigiana*, Pisa, Nistri, 1808 [ma ristampa anastatica: Massa, Palazzo di S. Elisabetta, 1971 (Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi. Nuova serie, 20)]; *Il libro di ricordi della famiglia Cybo, pubblicato con introduzione, appendice di documenti inediti, note illustrative e indice analitico da Luigi Staffetti*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XXXVIII (1908), pp. LXXVII-615.

¹² Attraverso le nozze di Ricciarda Malaspina, figlia di Antonio Alberico II († 1519), con Lorenzo Cybo (1500-1549), conte di Ferentillo, secondogenito di Franceschetto Cybo [F. Petrucci, *Cibo Francesco*, in DBI 25 (1981), pp. 243-245]. Di Lorenzo Cybo - ed anche questo è un segno indicativo per quanto segue - nello Statens Museum For Kunst di Copenaghen si conserva il ritratto del Parmigianino, che lo ritrae a ventiquattro anni quando ricopriva la carica di comandante delle guardie pontificie.

¹³ Sprovvisto di eredi maschi, in contrasto con le norme per la successione dei Malaspina che escludevano le donne, Antonio Alberico II designò successore dei feudi la figlia primogenita Eleonora, avuta da Lucrezia d'Este, che convolò a nozze nel 1515 con il ricco nobile genovese Scipione Fieschi, conte di Lavagna e patrizio della repubblica di Genova. Lo stesso anno la sposa morì e il marchese fece sposare la sua secondogenita Ricciarda con il vedovo: ma

schi¹⁴ i d'Este¹⁵ e i Medici¹⁶ – segnò in maniera determinante lo sviluppo sociale e culturale del territorio.

Non estranee in questo la *liason* con l'ambiente ecclesiastico¹⁷ e le conseguenti

anche questo secondo matrimonio si concluse quattro anni dopo con la scomparsa di Scipione e senza eredi.

¹⁴ Nell'XI secolo, i Fieschi furono una delle quattro famiglie di nobiltà feudale più importanti della repubblica di Genova. Originari dell'entroterra di Levante, il loro centro feudale si trovava in val Fontanabuona, dove a metà del XIII secolo eressero in località Cogorno, la basilica, poi chiamata dei Fieschi. Di parte guelfa, diedero alla Chiesa due pontefici, Innocenzo IV (Sinibaldo Fieschi 1190-1254) [A. Paravicini Bagliani, *ad vocem*, in *Enciclopedia dei papi*, II (2000), pp. 384-393] e Adriano V (Ottobono Fieschi XIII *in.* - 1276) [L. Gatto, *ad vocem*, in *Enciclopedia dei papi*, II (2000), pp. 425-427], ed una serie di cardinali, vescovi e prelati. A seguito delle lotte interne tra guelfi e ghibellini i membri della famiglia furono esiliati (1295) da Genova e questo diede inizio al loro declino: *Della famiglia Fiesca trattato dell'ecc.mo signor Federico Federici*, In Genova, per Gio Maria Farroni, [1650]; *I Fieschi tra Papato ed Impero*. Atti del Convegno, Lavagna, 18 dicembre 1994, a cura di D. Calcagno, Comune di Lavagna, 1997; R. Bruschi - S. Lebboroni, *Ritratto di Cogorno: l'antico feudo dei conti Fieschi attraverso le sue memorie storiche*, Comune di Cogorno, 2000; R. De Rosa, *I Fieschi: splendore e declino, 1494-1709*, Genova, Fratelli Frilli, 2004; G. Nuti, *I Fieschi. Politiche familiari nel Medioevo*, [Strepeto di Bedonia], Rupe Mutevole, 2005; M. Firpo, *I Fieschi: potere, chiesa e territorio. Sant'Adriano di Trigoso e Santa Maria in Via Lata*, Genova, Fratelli Frilli, 2007. Si vedano pure: M. Traxino, *I Fieschi*, in *Dibattito su quattro famiglie del grande patriziato genovese. Atti del convegno, Genova, 15 novembre 1991*, Genova, 1992, 12-33 (Accademia Ligure di Scienze Lettere. Collana di monografie, VII) e i contributi in *Colombo e i Fieschi*, Lavagna, Sestieri di Lavagna, 1992.

¹⁵ La famiglia accompagnò in qualche maniera tutto il periodo della signoria su Massa e Carrara, iniziato come già detto con le nozze di Lucrezia e conclusosi con Maria Teresa: *De gli eroi della serenissima casa d'Este, ch'ebbero il dominio in Ferrara. Memorie di Francesco Berni*, In Ferrara, per Francesco Suzzi stampator Camerale, 1640; L. Chiappini, *Gli Estensi*, [Milano], Dall'Oglio, [1967].

¹⁶ G. F. Young, *I Medici. Nuova edizione*, Milano, Salani, 2016; R. Fremantle, *Dio e denaro. Firenze e i Medici nel Rinascimento*, Firenze, L. S. Olschki, 2008. Sul periodo: F. Melis, *L'economia fiorentina del Rinascimento*. Introduzione e cura di B. Dini, Firenze, Le Monnier, 1984.

¹⁷ Lorenzo, lo sposo, godette dell'appoggio sia di Genova che di Roma: era infatti nipote di papa Innocenzo VIII († 1492) e di Leone X († 1521) e congiunto di Clemente VII (Giulio de Medici † 1534), assunto al papato nel 1523 [A. Prosperi, *ad vocem*, in *Enciclopedia dei papi*, III (2000), pp. 70-91]. Parentele testimoniate dall'epigrafe sepolcrale del cardinale Innocenzo Cybo (Firenze, 1491 – Roma, 1550) [F. Petrucci, *Innocenzo Cybo*, in *DBI* 25 (1981), pp. 255-257], suo fratello, esistente presso la basilica romana di S. Maria sopra Minerva. Costui, creato cardinale nel 1513 da Leone X durante il breve governo di Adriano VI, che inframazzò il pontificato dei due Medici, si era ritirato a vivere a Massa presso la corte del fratello: L. Staffetti, *Il cardinale Innocenzo Cybo. Contributo alla storia della politica e dei costumi italiani nella prima metà del secolo XVI*, Firenze, successori Le Monnier, 1894.

relazioni privilegiate con la sede apostolica, che renderanno questi territori intorno alle alpi Apuane¹⁸ riferimento non secondario per la committenza artistica, con una serie non trascurabile di ricadute sul territorio.

Furono di fatto gli intensi rapporti dei Cybo-Malaspina con le potenti famiglie che governavano i territori posti tra le attuali regioni di Liguria, Emilia e Toscana e con lo stato pontificio a costituire il volano sociale, culturale ed economico di questa zona geografica.

Rapporti sociali e commerciali

I legami familiari citati e i rapporti di queste con altre importanti famiglie, anche genovesi¹⁹, costituiscono i fili di quella trama, sottile, ma efficace, di rapporti internazionali, spesso indiretti, ma altrimenti significativi, sapientemente coacervati dai molti prelati che, ai diversi livelli nel servizio alla sede apostolica, li favorivano con la loro influenza e autorevolezza.

Si accenna in questa sede – non adatta per una più ampia disamina sull'argomento, che verrà presentata distintamente – ad una particolare lettura del territorio dal punto di vista politico, economico, artistico e culturale filtrata attraverso la filigrana della politica nazionale e internazionale della sede apostolica attraverso gli uomini che la governavano. Prendendo a esempio i circa sessant'anni – tra il 1471, anno dell'elezione di Sisto IV e il 1529, anno della morte di Clemente VII – degli otto pontefici che si succedettero tre furono liguri, due toscani, uno perugino e due stranieri. Sisto IV, Francesco Della Rovere²⁰ savonese, guidò la Chiesa dal 1471

¹⁸ Resta di riferimento significativo: *Sopra l'Alpe Apuana ed i Marmi di Carrara. Cenni di Emanuele Repetti. Con la mappa di questo territorio*, [Fiesole], Dalla Badia Fiesolana, 1820.

¹⁹ Tra le altre i Doria, gli Spinola, i Grimaldi. Utile quadro di sintesi sulla storia di queste famiglie e sulle loro attività sono i contributi, rispettivamente di G. Oreste (34-48), G. Forcheri (49-57), A. Remedi (58-71) ed il contributo di G. Costamagna, *Politica palese e politica segreta delle famiglie genovesi* (81-87), in *Dibattito su quattro famiglie del grande patriziato genovese. Atti del convegno, Genova, 15 novembre 1991*, Genova, 1992 (Accademia Ligure di Scienze Lettere. Collana di monografie, VII).

²⁰ G. Lombardi, *ad vocem*, in *Enciclopedia dei papi*, III (2000), pp. 701-717. Nel conclave, svoltosi tra il 6 e il 9 agosto 1471 e che lo elesse, dei 25 cardinali componenti il collegio cardinalizio, ne furono presenti 18: di essi 4 "rappresentavano" lo stato pontificio, 3 Venezia, 2 Genova, 2 Firenze. Castiglia, Francia, Napoli, Ferrara, Mantova, il Monferrato e Costantinopoli erano rappresentati da un porporato. Dei 7 assenti 4 erano francesi, uno rispettivamente aragonese, inglese e senese: Francesco Todeschini Piccolomini, poi pontefice.

al 1484 e creò cinque cardinali liguri²¹; Innocenzo VIII, Giovanni Battista Cybo²², genovese sedette sul soglio dal 1484 al 1492, creando due cardinali genovesi²³; Alessandro VI, Rodrigo Borja²⁴ nel suo governo (1492-1503) creò un solo cardinale genovese²⁵; Pio III, Francesco Todeschini Piccolomini²⁶ senese nel breve tempo del pontificato (1503) nominò un cardinale fiorentino²⁷; Giulio II, Giuliano Della Rovere²⁸, savonese, papa dal 1503 al 1513, ne creò sei liguri²⁹; Leone X, Giovanni de Medici³⁰, tra il 1513 e il 1521 elevò alla porpora due genovesi³¹ e un perugino poi da lui adottato³²; nel suo breve pontificato (1522-1523) non ne nominò né genovesi né toscani Adriano VI, Adriano Florensy³³, mentre Clemente VII, Giulio de Medici,

²¹ Di essi quattro appartenenti alla propria famiglia: nel 1471 Giuliano Della Rovere, poi papa Giulio II; nel 1477 nel suo quarto concistoro, Gerolamo Basso Della Rovere [G. De Caro, *ad vocem*, in DBI 7 (1970), pp. 152-153] e Raffaele Sansone Della Rovere [M. Camaioni, *Riario Sansoni Raffaele*, in DBI 87 (2016), pp. 100-105], nel 1478 Domenico Della Rovere [F. Ch. Uginet, *ad vocem*, in DBI 37 (1989), pp. 334-337]. Unico genovese, nel 1480 Paolo Campofregoso, arcivescovo di Genova per oltre 40 anni e che in alcuni periodi assommò al governo ecclesiastico quello politico di doge della Repubblica: M. Cavanna Ciappina, *Fregoso Paolo*, in DBI 50 (1998), pp. 427-432.

²² M. Pellegrini, *ad vocem*, in *Enciclopedia dei papi*, III (2000), pp. 1-13.

²³ Nel concistoro del 1489: Lorenzo Cybo [F. Petrucci, *ad vocem*, in DBI 25 (1981), pp. 255-257] e Antoniotto Pallavicino (1441 – 1507).

²⁴ G. B. Picotti (pp. 13-21), M. Sanfilippo (pp. 21-22), *ad vocem*, in *Enciclopedia dei papi*, III (2000).

²⁵ Nicolò Fieschi nel 1503: A. Cevolotto, *ad vocem*, in DBI 47 (1997), pp. 503-506.

²⁶ M. Sanfilippo, *ad vocem*, in *Enciclopedia dei papi*, III, (2000), pp. 22-31.

²⁷ Giovanni de Medici, poi papa Leone X.

²⁸ A. Pastore, *ad vocem*, in *Enciclopedia dei papi*, III (2000), pp. 31-42.

²⁹ Nel primo concistoro del 1503, Clemente Grosso Della Rovere [R. Teodori, *ad vocem*, in DBI 60 (2003), pp. 13-14]; nel secondo (1505), Marco Vigerio Della Rovere (1446 -1516), Leonardo Grosso Della Rovere [R. Teodori, *ad vocem*, in DBI 60 (2003), pp. 14-17], Galeotto Franciotti Della Rovere [P. Cherubini, *ad vocem*, in DBI 50 (1998), pp. 165-167]; nel quinto (1507), Sisto Gara Della Rovere [M. Sanfilippo, *ad vocem*, in DBI 52 (1999), p. 219-220] e nel sesto (1511), il genovese Bendinelli Sauli: A. Fara, *ad vocem*, in DBI 90 (2017), pp. 726-729.

³⁰ M. Pellegrini, *ad vocem*, in *Enciclopedia dei papi*, III (2000), pp. 42-64.

³¹ Nel primo concistoro (1513) Innocenzo Cybo: F. Petrucci, *ad vocem*, in DBI 25 (1981), pp. 249-255; nel quinto (1517) Giovanni Battista Pallavicino: A. Vanni, *ad vocem*, in DBI 80 (2014), pp. 525-527.

³² Nel 1517 elevò alla porpora Francesco Armellini de Medici: G. De Caro, *ad vocem*, in DBI 4 (1962), pp. 234-237.

³³ M. Rosa, *ad vocem*, in *Enciclopedia dei papi*, III (2000), pp. 64-70.

dal 1523 al 1534 ne creò tre genovesi³⁴ e uno fiorentino³⁵. Per un totale di 19 porporati genovesi e 2 fiorentini.

Se a questi si aggiungono i vescovi e i prelati, genovesi – che furono numerosissimi – fiorentini e toscani, attivi presso la corte papale, si ha chiarissimo quale fu il ruolo da essi svolto nella politica, come nell'economia, non solo pontificia³⁶. La lettura sinottica, anche solo delle schede biografiche edite su autorevoli dizionari, ricostruisce – attraverso la serie di incarichi diplomatici, di governo e di gestione amministrativa, e quindi di politica, di economia e di potere – un'articolata rete che coinvolge, e spesso indirizza, le relazioni locali e internazionali, familiari e territoriali che aprono – per Massa e Carrara, oggetto di riflessione in questa sede – nuovi scenari di ricerca e offrono spiegazioni di fatti e di circostanze che, altrimenti lette, non risultano di immediata comprensione.

In quest'ottica un esempio significativo per il territorio fu la decisione di Leone X del 1519³⁷ con la quale le parrocchie del territorio e delle valli intorno a Sestri Levante vennero trasferite dalla diocesi di Genova a quella di Brugnato³⁸, allora retta dal vescovo genovese, e noto umanista, Filippo Sauli (1493-1528)³⁹ in permuta con Castiglione Chiavarese e che permetteva alla diocesi alpestre di avere uno sbocco verso il mare. Scelta strategico-politica⁴⁰ che ebbe conseguenze non solo

³⁴ Agostino Spinola (1482-1537) nella prima promozione del 1527, Gerolamo Grimaldi (sec. XV ex. -1543) nella seconda dello stesso anno, Gerolamo Doria nella quinta del 1529: M. Sanfilippo, *ad vocem*, in DBI 41 (1992), pp. 334-336.

³⁵ Nel sesto concistoro del 1529 Ippolito de' Medici: G. Rebecchini, *ad vocem*, in DBI 73 (2009), pp. 99-104.

³⁶ *La corte di Roma tra Cinque e Seicento. "Teatro" della politica europea*, a cura di G. Signorotto e M. A. Visceglia, Roma, Bulzoni, 1998; *I religiosi a corte. Teologia, politica e diplomazia in Antico regime*. Atti del Seminario di studi Georgetown University a Villa Le Balze, Fiesole, 20 ottobre 1995, a cura di F. Rurale, Roma, Bulzoni, 1998; *I tempi del Concilio: religione, cultura e società nell'Europa tridentina*, a cura di C. Mozzarelli, D. Zardin, Roma, Bulzoni, 1997; anche: G. Chittolini, *Città, comunità e feudi negli stati dell'Italia centro-settentrionale (secc. XIV-XVI)*, Milano, Unicopli, 2003; *Identità cittadina e comportamenti socio-economici tra Medioevo ed età moderna*, a cura di P. Prodi, M. G. Muzzarelli, S. Simonetta, Bologna, Clueb, 2007.

³⁷ È noto come nello stesso periodo decisioni simili siano assunte sul territorio toscano riguardo ad altre diocesi.

³⁸ P. Tomaini, *Brugnato, città abbaziale e vescovile. Documenti e notizie. Seconda edizione, Città di Castello*, Unioni arti grafiche, 1961.

³⁹ P. Tomaini, *Attività pastorale di Filippo Sauli vescovo di Brugnato 1512-1528*, Città di Castello, Unione arti grafiche, 1964.

⁴⁰ Sull'argomento una serie di studi favoriscono la lettura dei temi qui presentati: M. Gattoni, *Leone X e la geo-politica dello Stato pontificio, 1513-1521*, Città del Vaticano, 2000 (Collecta-

territoriali, quali il rifiuto da parte della chiesa di S. Sabina di Trigoso di accettare il cambiamento (che proseguì oltre il 1599), ma anche politiche. Dopo Sauli infatti Brugnato per vent'anni fu governata da amministratori apostolici: prima il genovese card. Gerolamo Grimaldi († 1543) dal 1528 al 1535 e poi il milanese card. Agostino Trivulzio († 1548) dal 1535 al 1548; presenza che conferma quei rapporti politici tra famiglie, territorio, politica e Chiesa di Roma sopra accennati. Uno dei problemi insorti fu l'importanza sociale, economica e strategica di Sestri Levante nei riguardi di Brugnato: tanto che il Senato della Repubblica di Genova progettò, non riuscendovi, il trasferimento della sede episcopale nella località marittima ligure⁴¹.

La stretta relazione con l'ambiente ecclesiastico romano, anche dal punto di vista della committenza artistica, risultò indubbiamente importante⁴² per questo territorio. In quegli anni il savonese Giuliano Della Rovere, papa Giulio II (1503-1513), ordinava a Michelangelo Buonarroti gli affreschi della volta della Cappella Sistina, realizzati tra il 1508 e il 1512, impegno che avrebbe visto il maestro continuare la propria attività tra le mura vaticane negli anni successivi, prima con il *Giudizio universale* sulla parete della stessa Cappella (1537-41) e a seguire gli affreschi delle pareti della Cappella Paolina (1542-50). Ma tutto era iniziato nel segno del marmo, con la realizzazione, negli anni 1497-1499, della *Pietà*⁴³ per la basilica vaticana. E significativamente, nello spazio tra i primi e i successivi interventi romani, l'attività

nea Archivi Vaticani, 47); Idem, *Clemente VII e la geo-politica dello Stato Pontificio: 1523-1534*, Città del Vaticano, 2002 (Collectanea Archivi Vaticani, 49); Idem, *Sisto IV, Innocenzo VIII e la geopolitica dello Stato Pontificio (1471-1492)*, Roma, Studium, 2010.

⁴¹ La situazione è continuata per 440 anni: nel 1959 infatti le parrocchie del territorio sestrese ritornarono alla originaria giurisdizione, anche se attribuite alla diocesi di Chiavari, sorta nel 1892, dallo smembramento dei territori della Riviera di Levante dalla sede metropolitana genovese, mentre a La Spezia, che nel 1929 vedeva unite *aeque principaliter* le sedi di Luni, Brugnato e Sarzana [P. Tomaini, *Diocesi di Luni o La Spezia, di Sarzana e di Brugnato*, Sarzana, Canale, 1959], ritornarono le parrocchie della val di Vara e Portovenere, fino ad allora sotto la giurisdizione dell'arcidiocesi di Genova.

⁴² Sull'uso artistico nel medioevo si vedano – tra l'altro - alcuni contributi editi in: *Niveo de Marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, a cura di E. Castelnuovo, Genova, Edizioni Colombo, 1992; C. Rapetti, *Storie di marmo: sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Milano, Electa, 1998.

⁴³ L'opera venne commissionata dal cardinale Jean de Bilhères de Lagraulas (1430 ca.-1499) [G. Rill, *ad vocem*, in DBI, 10 (1968), pp. 459-461], benedettino francese e ambasciatore di Carlo VIII presso papa Alessandro VI, per la cappella di Santa Petronilla. Essa venne più volte trasferita di sede: la collocazione attuale, nella prima cappella a destra della navata della basilica vaticana, risale al 1749.

di Michelangelo si dispiegò a Firenze per i Medici, quando a partire dal 1516 lavorerà ad una serie di architetture quali la Sacrestia Nuova (1520-34) e la Sala di Lettura ed il Vestibolo della biblioteca Laurenziana (1524-34). La sua presenza⁴⁴ sul territorio apuano è tra le moltissime che nei secoli testimoniano il soggiorno di artisti in questi luoghi che crea un rapporto, quasi intimo, tra la visita alle cave, la ricerca tipologica della materia prima e la successiva *inventio* per le loro opere. Questo territorio non fu, quindi, solo luogo di estrazione del marmo, ma divenne spazio sociale condiviso che riuni la eterogeneità delle capacità umane e artigianali, imprenditoriali e artistiche e ne fece elemento di reciprocità. Di fatto nei secoli si verificò, ininterrotto, il duplice flusso di emigrazione ed immigrazione testimoniato anche dai molti artisti locali⁴⁵ a loro volta ambasciatori della Lunigiana storica⁴⁶, altrove conosciuta proprio per il marmo⁴⁷.

Rapporti con Genova

Il territorio di Massa e di Carrara ebbe, come accennato, un particolare e stretto rapporto commerciale anche con Genova. Esso venne favorito, oltre che dai legami familiari e dalle amicizie, anche dal fatto che i due distinti modi di governare differivano, ma si integravano. La Repubblica genovese⁴⁸ derivava la propria potenza

⁴⁴ Testimoniata nel 1497 per la scelta del marmo per la committenza ricevuta dal porporato francese: C. Frediani, *Ragionamento storico su le diverse gite che fece a Carrara Michelangelo Buonarroti*, Massa, nei Fratelli Frediani tipografi ducali, 1837; C. Rapetti, *Michelangelo, Carrara e i "maestri di cavar marmi"*, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2001; *Carrara: Michelangelo e il marmo*, a cura di L. Ficacci, Milano, F. Motta, 2008.

⁴⁵ G. Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori, ecc. nativi di Carrara*, Tipografia di Carlo Vincenzi, Modena, 1873, ne indica itinerari e attività. Interessante e documentato *excursus* sulla presenza artistica in Lunigiana: P. Donati, *Sculture nelle terre dei Malaspina*, in *Feudi di Lunigiana*, cit., pp. 241-265.

⁴⁶ *Carrara e il mercato della Scultura. I. Arte, gusto e cultura materiale in Italia, Europa e Stati Uniti tra XVIII e XIX secolo*, a cura di L. Passeggia, Milano, Motta, 2005 tratta de *La scultura come bene di consumo: Carrara e il mercato dell'arte*, pp. 70-73. Sulla sua storia, tra i moltissimi contributi, si segnala: *Le sette meraviglie della Lunigiana*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016, una delle quali sono le alpi Apuane (pp. 115-172) e che, nel progetto editoriale dei promotori, intende favorire la conoscenza e la valorizzazione di questo lembo di terra, amministrativamente incuneato nei territori di tre diverse regioni, ma storicamente ancor oggi sentito e riconosciuto quale organismo territoriale distinto.

⁴⁷ *Le vie del marmo: aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, a cura di R. P. Ciardi, S. Russo, F. Abbate, Firenze, Giunti, 1992.

⁴⁸ Buona sintesi sul '500 genovese: C. Bitossi, *Genova nel Cinquecento*, in *Luca Cambiaso. Ricerche e restauri. Atti del convegno Moneglia, 11-12 maggio 2007*, Genova, 2009, pp. 37-

dal commercio marittimo e dalle attività finanziarie che espandeva in vasti territori europei e verso il nuovo mondo⁴⁹ attraverso le sue famiglie⁵⁰, vero fulcro – in positivo, ma anche in negativo – della Superba, marcando la differenza con lo stile di governo di Venezia. Scrive Geo Pistarino: «la storia veneziana dà al lettore moderno il senso del ritmo equilibrato, della funzionalità delle strutture, dello svolgimento consequenziale [...]. Un quadro diametralmente opposto si presenta [a Genova]: [...] l'assenza di un preciso quadro di riferimento nel pubblico assetto finanziario, [...] di una estraneità della Repubblica alla politica italiana, la subordinazione del potere politico al potere economico, la forte incidenza del vincolo della stirpe nella condotta di operazioni diplomatiche o finanziarie, la stretta colleganza tra il quadro ecclesiastico ed il quadro civile»; eppure: «i Genovesi si trovano dappertutto, sia nel medioevo che nell'età moderna: *tot los Genoveses del mon* dice nel primo Trecento Ramon Muntaner, e l'Anonimo genovese contemporaneo conferma: *un'eli vano stan, un'atra Zenoa ge fan*[...]»⁵¹.

60 (Accademia Ligure di Scienze e Lettere, collana di studi e ricerche XLVI) che richiama, tra l'altro, per quanto in questa sede di nostro interesse nei rapporti interfamiliari, il ruolo «[...] del conte Sinibaldo Fieschi, capo della casata [...] che si era costruita un vero e proprio stato feudale nell'entroterra di Levante [della Repubblica genovese] sino alla Lunigiana e che da metà del '400 svolgeva un ruolo di primissimo piano nella politica genovese». Si vedano pure: A. Pacini, *La Repubblica di Genova nel secolo XVI*, in *Storia di Genova. Mediterraneo Europa Atlantico*, a cura di D. Puncuh, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 2003, pp. 325-390; Idem, *I presupposti politici del "secolo dei genovesi". La riforma del 1528*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s. XXX/1 (1990), pp. 3-422 e Idem, *La Genova di Andrea Doria nell'impero di Carlo V*, Firenze, Olschki, 1999. Ancora su A. Doria: A.-M. Graziani, *Andrea Doria. Un prince de la Renaissance*, Paris, Tallandier, 2008. Per una lettura d'insieme: C. Cattaneo Mallone di Novi, *I "politici" del medioevo genovese (ricerche d'archivio). Il Liber Civilitatis del 1528*, Genova, Copy-Lito, 1987. Circa gli aspetti economici del periodo: G. Doria, *Nobiltà e investimenti a Genova in età moderna*, Genova, Istituto di Storia Economica, 1995; sulle leggi del 1576 e la loro genesi: R. Savelli, *La repubblica oligarchica. Legislazione, istituzioni, ceti nella Genova del Cinquecento*, Milano, Giuffrè, 1981. Sul ruolo di Genova nel Cinquecento: F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Torino, Einaudi, 1976. Per una puntuale ricostruzione storica resta sempre di interesse: C. Costantini, *La repubblica di Genova nell'età moderna*, Torino, Utet, 1978.

⁴⁹ Con la caduta di Costantinopoli (1453) l'attenzione dei Genovesi si spostò dalle ricche e potenti colonie d'oltremare verso i paesi europei e il nuovo mondo, scoperto dal conterraneo Colombo, rappresentante della corona spagnola.

⁵⁰ Già nel medioevo esistevano "consorzi" che riunivano famiglie diverse legate da vincoli di parentela o di comuni interessi commerciali, anche nelle colonie d'oltremare: la riforma di Andrea Doria nel 1528 costituì 28 Alberghi familiari.

⁵¹ G. Pistarino, *Presentazione tematica del convegno*, in *Dibattito su quattro famiglie del grande patriziato genovese*. Atti del convegno, Genova, 15 novembre 1991, Genova, 1992, pp.

Questo nuovo scenario sociale, politico e culturale segnava il concludersi del medioevo⁵², e per i Genovesi l'abbandono delle colonie d'Oltremare⁵³ e l'apertura di nuovi itinerari⁵⁴ spesso esclusivamente finanziari⁵⁵. Michel Balard scrive al riguardo:

«Genova riesce a diversificare e ad ampliare le sue attività in Occidente. Nella penisola iberica i Genovesi sono dappertutto: a Lisbona come a Siviglia, essi occupano il primo posto e si distinguono nelle operazioni commerciali più importanti, come l'esportazione dello zucchero o il traffico degli schiavi. I Centurione, stabilitisi a Maiorca, possiedono fondaci a Lisbona, a Bruges, ed estendono la loro attività a Madera. Passati al servizio del Portogallo o della Castiglia, i Genovesi si trasformano in esploratori dei mari [...]. In Fiandra e a Londra gli uomini d'affari genovesi sorpassano i loro concorrenti veneziani e fiorentini; al momento della crisi del 1458 l'ammontare in cifra dei loro giri d'affari a Londra raggiunge gli 89.000 ducati. In questo senso l'attività commerciale per molto tempo centrata sulle relazioni col Levante ha trovato rapidamente un correttivo in Occidente. Alla fine del XV secolo le comunità genovesi della penisola iberica e delle Fiandre sono pronte a trarre i massimi profitti dal trasporto dei metalli preziosi del nuovo mondo. Gli intermediari del commercio tra l'Oriente e l'Occidente si sono trasformati nei banchieri dell'Europa»⁵⁶.

8-10 (Accademia Ligure di Scienze Lettere. Collana di monografie, VII).

⁵² Sulle attività legate all'economia del marmo sul territorio di Carrara in questo periodo: C. Klapisch-Zuber, *Carrara e i maestri del marmo 1300-1600*, Modena, Poligrafico Artioli, 1973.

⁵³ Per un quadro d'insieme: A. Musarra, *Genova e il mare nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2015; R. S. Lopez, *Storia delle colonie genovesi nel Mediterraneo*. Prefazione e aggiornamento bibliografico di M. Balard, Genova, Marietti 1820, 1996. Un convegno - *Dibattito su famiglie nobili del mondo coloniale genovese nel Levante, Montoggio 23 ottobre 1993*, a cura di G. Pistarino, Genova, 1994 (Accademia Ligure di Scienze e Lettere, collana Monografie, IX) - illustra le attività di alcune famiglie colà attive: F. Cardini, *Gli Embriaci* (pp. 36-45), E. Basso, *Gli Zaccaria* (pp. 46-71), A. Mannucci, *I Giustiniani* (pp. 72-84), G. Olgiati, *I Gattilusio* (pp. 85-99), e ne presenta, G. Forcheri, *L'ordinamento genovese delle colonie* (pp. 26-35).

⁵⁴ Il *Dibattito su grandi famiglie del mondo genovese fra Mediterraneo e Atlantico, Atti del convegno, Montoggio 28 ottobre 1995*, a cura di G. Pistarino, Genova, 1997 (Accademia Ligure di Scienze e Lettere, collana di monografie, XIII), illustra l'espansione dei Genovesi in sette aree europee e mediterranee.

⁵⁵ Accanto alla scelta politica filo spagnola della Repubblica, vennero elaborati numerosi progetti con l'obiettivo di un rilancio di Genova come potenza marinara e mercantile autonoma, che però fallirono: C. Bitossi, *Navi e politica nella Genova del Seicento*, in «Atti dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere», s. VI, V (2002), pp. 262-283.

⁵⁶ M. Balard, *Per una storia dell'insediamento genovese nel Mediterraneo medievale*, in P.

Il territorio⁵⁷ di Massa e di Carrara rilancia così una nuova fase della sua storia economica identificata esclusivamente nel suo “oro bianco”.

Nella apparente genericità del termine, il marmo⁵⁸, non solo declina una serie amplissima di tipologie, ma connota gli spazi del territorio che lo custodiscono, quasi lo nasconde, legandolo – e con esso i luoghi, i nomi, le maestranze, il contesto – sempre più alla committenza artistica sia degli ordini religiosi che della nobiltà e dei governanti: assumendo quel ruolo centrale, che sarà causa della trasformazione sociale, economica e culturale dell'intero bacino apuano.

L'economia del marmo⁵⁹ diventa anche un'economia di mare⁶⁰, che crea un ideale

Stringa, *Genova e la Liguria nel mediterraneo. Insediamenti e culture urbane*, Genova, Sagep, 1982, pp. 9-24, qui citata p. 24. Sulla presenza economica delle famiglie toscane in Spagna, tra l'altro: G. Nigro, *Gli operatori economici toscani nei paesi catalani a cavallo del '400. Alcuni casi esemplari*, in *Aspetti della vita economica medievale*. Atti del Convegno di Studi nel X Anniversario della morte di Federigo Melis, Firenze – Pisa – Prato, 10 – 14 marzo 1984, Firenze, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Economia e Commercio, pp. 283-303; Idem, *Relazioni commerciali tra Firenze e Valenza (metà XIV-metà XV secolo)*, in *Logge e/y Lonjas. I luoghi del commercio nella storia della città*. Atti del convegno (Firenze, 20-21 novembre 2000), a cura di G. Cataldi, R. Corona, Firenze, Alinea, [2002], pp. 33-39.

⁵⁷ Un altro tema che in questa sede si richiama solamente è quello dei confini tra gli stati nelle varie epoche. Al riguardo, tra l'altro: A. Galloni, *Dalla carta del colonnello Matteo Vinzoni del 1752: il corso del fiume Parmignola e i termini che dividono il Genovesato e il Carrarese*, in «Atti e memorie della Accademia Aruntica di Carrara», XIX (2013), pp. 65-77.

⁵⁸ M. Pieri, *I marmi d'Italia: graniti e pietre ornamentali: mineralogia, geologia, tecnologia e merceologia dei marmi, analisi chimica e microscopica di 110 esemplari, le pigmentazioni coloranti nei marmi, la formazione di macchie deturpanti, i marmi antichi analizzati*, Milano, Hoepli, 1964; per il territorio: E. Repetti, *Sopra l'Alpe*, cit.

⁵⁹ Al riguardo risulta punto di riferimento metodologico per una più ampia e sistematica ricerca interdisciplinare sul tema: *Carrara e il mercato della Scultura. I*, cit., dal quale diparte un altro significativo contributo: S. Berresford, *Carrara e il mercato della Scultura. II*, Milano, 24 ORE-Motta Cultura, 2007.

⁶⁰ P. Pelù, *Aspetti della lavorazione e del commercio del marmo al tempo di Carlo I e di Alberico Il Cybo Malaspina*, in «Atti e memorie della Accademia Aruntica di Carrara», II (1996), pp. 157-167, che tratta anche la tipologia delle imbarcazioni per il trasporto. Per un approccio generale: P. Massa, *Il mare come fattore di sviluppo e di integrazione economica*, in *Ricchezza del mare, ricchezza dal mare. Secc. XIII-XVIII*. Atti della 37.a Settimana di studi, Prato, 11-15 aprile 2005, a cura di S. Cavaciocchi, Firenze, Le Monnier, 2006. Sul porto di Carrara: A. Bernieri, L. e T. Mannoni, *Il porto di Carrara: storia ed attualità*, Genova, Sagep, 1983. Sull'attività commerciale del porto di Genova: *Genova Porta d'Europa. La logistica delle merci tra il porto di Genova e l'Europa nei secoli XII-XXI*, a cura di D. Cabona, G. Massardo, Firenze, All'insegna del Giglio, 2003; *Economie e culture del mare: armamento, navigazione, commerci*, in *La Storia della Liguria*, cit.

asse di reciproca collaborazione imprenditoriale⁶¹ che trova nel trasporto dei marmi⁶² come negli scambi di artigiani e di artisti⁶³ un ambito privilegiato di legami, di conoscenze e di ricchezza.

L'espansione europea nei secoli

Si svilupparono così nei secoli una serie di nuove linee marittime⁶⁴ del marmo che attraverso collaudati percorsi raggiunsero, oltre le regioni italiane (Sicilia, Calabria, Campania, Veneto, Sardegna⁶⁵), quelle europee pur in tempi diversi: in Francia⁶⁶,

⁶¹ C. Magenta, *L'industria dei marmi apuani*, Firenze, Tipografia di G. Barbèra, 1871.

⁶² *Le vie del marmo*, cit.

⁶³ Molti sono gli artisti locali che nei secoli hanno contribuito a questo continuo scambio. Oltre G. Campori, *Memorie biografiche*, cit. e C. Lazzone, *Carrara, le sue ville e le sue cave. Guida storica, artistica, industriale. Seconda edizione, illustrata, trasformata ed ampliata da A. Lazzone*, Carrara, Stab. Tip. D. Sanguinetti e Figli, 1905, qui si citano alcuni tra quelli studiati recentemente: *Danese Cattaneo da Colonnata 1512-1572. Scultore, poeta, architetto*, a cura di G. Silvestri, Pontedera, Bandecchi e Vivaldi, 2013; *Andrea Bolgi Il Carrarino (Carrara 1605 – 1656)*, a cura di G. Silvestri, Pontedera, Bandecchi e Vivaldi, 2019; *Giuliano Finelli (Carrara 1601 – Roma 1653)*, a cura di G. Silvestri, Pontedera, Bandecchi e Vivaldi, 2019; C. Giometti, *Domenico Guidi 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2011; F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli: scultore, architetto, decoratore: Carrara 1654-Genova 1735*, Pontedera, Bandecchi e Vivaldi, 2011; *Lo studio Lazzerini. Viaggio a Carrara in tre secoli di storia*, a cura di L. Passeggia, Carrara, Fondazione Cassa di Risparmio, 2011; A. V. Laghi, *Arturo Dazzi scultore e pittore*, Pisa, Pacini, 2012; F. Freddolini, *Giovanni Baratta 1670-1747*, Roma, Erma di Bretschneider, 2013.

⁶⁴ J. V. Polisensky, *Genua superba, portus Italiae. Genoa seen by 17th century czech travellers*, pp. 163-170 e M. R. Pinto Da Ponte Delgado, *Mouvemet portuaire de Genes de 1715 a 1719*, pp. 383-396 in *Atti del IV Congresso di studi storici Rapporti Genova - Mediterraneo - Atlantico nell'età moderna* a cura di R. Belvederi, Genova, Università degli Studi, 1990.

⁶⁵ È utile ricordare in questa sede che i Malaspina fin dal XII secolo erano approdati sull'isola: nel 1112 Alberto Malaspina, marchese di Mulazzo, aveva ottenuto il permesso di costruire nel regno di Arborea, il castello di Serravalle e il borgo di Bosa nuova: A. Soddu, *I Malaspina e la Sardegna. Documenti e testi dei secoli XII-XIV*, Cagliari, CUEC, 2005; F. C. Casula, *Eleonora d'Arborea. Vita di una regina*, Logos mondi interattivi, edizione elettronica, 2012 (collana di storia Sardo-Italiana). Ulteriori indicazioni in: L. Gallinari, *Famiglie genovesi in Sardegna*, in *Dibattito su grandi famiglie*, cit., pp. 72-87; M. L. Plaisant, *Attività mercantili ed imprenditoriali dei Genovesi in Sardegna nel secolo XVII*, in *Atti del III Congresso internazionale di studi storici Rapporti Genova - Mediterraneo- Atlantico nell'età moderna*, a cura di R. Belvederi, Genova, Università degli Studi, 1989, pp. 519-529.

⁶⁶ L. Passeggia, *Carrara e la Francia*, in *Carrara e il mercato della scultura, I*, cit., pp. 232-241; Eadem, *Dallo scrigno delle Apuane: (s)cultura a Carrara nel XVII secolo*, in *Aspetti del tempo*

e poi in modo capillare in Spagna⁶⁷, che era divenuta la sede di importanti insediamenti familiari, il Portogallo⁶⁸ con cui i rapporti erano solidi, così come fin dal Quat-

di Alberico II Cybo-Malaspina (1662-1690). Atti del Convegno di studi 22-24 Novembre 2013, a cura di P. Pelù, O. Raffo, Modena, Aedes Muratoriana, 2014, pp. 183-200. Sulla presenza artistica e commerciale genovese, tra l'altro: *Genova e l'Europa. La Francia, Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Genova, Fondazione Carige, 2003; F. Fabbri, *Marmi e statue fra le regioni francesi e la Liguria in epoca barocca: le ragioni di un commercio, i risultati di un interscambio*, in «Studiolo», VI (2008), pp. 65-88; E. Basso, *Famiglie genovesi in Francia*, in *Dibattito su grandi famiglie*, cit., pp. 88-102.

⁶⁷ L. Migliaccio, *Carrara e la Spagna nella scultura del primo Cinquecento*, in *Le vie del marmo*, cit., pp. 101-132. M. L. Tarraga Baldo, *Los Silici, una familia de escultores al servicio de la corte espanola*, in «Atti e memorie della Accademia Aruntica di Carrara», V (1999), pp. 293-372; L. Laquidara, *Il marmo e la Spagna nel sec. XVI. Il cinquantennio d'oro tra il 1528 e il '78* (pp. 53-63); M. J. Herrero Sanz, *Escultores de Carrara de los siglos XVI y XVII en la corte espanola*, (pp. 103-152); M. L. Tarraga Baldo, *Escultores de Carrara al servicio de los Borbones* (pp. 153-243), in «Atti e memorie della Accademia Aruntica di Carrara», X (2004); Eadem, *I Nicoli a Madrid. Loro importanza nell'arte spagnola*, in «Atti e memorie della Accademia Aruntica di Carrara», XI (2005), pp. 23-106; Eadem, *Nuevas noticias biograficas del escultor carrares Giovan Domenico Olivieri*, in «Atti e memorie della Accademia Aruntica di Carrara», XVI (2010), pp. 105-140. Sulla presenza artistica e commerciale genovese, tra l'altro: *Genova e l'Europa. La Spagna, Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Genova, Fondazione Carige, 2002. Sulla storia economica: R. Carande, *Carlo V e i suoi banchieri*, Genova, Marietti, 1987; F. Chabod, *Carlo V e il suo impero*, Torino, G. Einaudi, 1985; A. Assini, *Famiglie genovesi in Spagna*, in *Dibattito su grandi famiglie*, cit., pp. 20-36; C. Varela, *Genovesi a Siviglia*, in *Genova e Siviglia, l'avventura dell'Occidente. Catalogo della mostra, Genova 20 maggio-19 giugno 1988*, Genova, Sagep, 1988, pp. 39-68; C. Bitossi, *Il governo dei magnifici. Patriziato e politica a Genova fra Cinque e Seicento*, Genova, Ecig, 1990; G. Muto, *Una vicenda secolare: il radicamento socio-economico genovese nella Spagna de "Los Austrias"* (pp. 7-24); A. Pacini, *Genova "ojo derecho" dell'impero di Carlo V* (pp. 25-52); C. Bitossi, *I rapporti politici tra la Repubblica di Genova e la Spagna da Filippo II a Filippo IV* (pp. 53-80), contributi editi in *Nicolò Doria. Itinerari economici, culturali, religiosi nei secoli XVI-XVII tra Spagna, Genova e l'Europa. Atti del convegno internazionale di studi, Genova 8-10 ottobre 1994* a cura di C. Paolucci, in «Quaderni Franzoniani», IX (1996), 2 voll.; E. Salvador Esteban, *Relaciones comerciales Génova - Valencia en el siglo XVI*, in *Atti del I congresso internazionale di studi storici Rapporti Genova - Mediterraneo - Atlantico nell'età moderna*, a cura di R. Belvederi, Genova, 1983, pp. 175-212; Eadem, *Politica y comercio en la Valencia del siglo XVII. El trafico maritimo Génova - Valencia*, in *Atti II congresso internazionale di studi storici Rapporti Genova - Mediterraneo - Atlantico nell'età moderna*, a cura di R. Belvederi, Genova, 1985, pp. 111-155; B. Vincent, *Les Génois dans le Rouyamede Grenade au XVI.e siècle*, pp. 151-162; E. Salvador Esteban, *Conexiones genovesas en Valencia. Su manifestacion con motivo de un accidente maritimo (Denia, 1571)*, pp. 171-195; R. Torres Sanchez, *La colonia genovesa en Cartagena durante la edad moderna*, pp. 553-581, contributi editi in *Atti del IV Congresso*, cit.

⁶⁸ G. Pestarino, *Famiglie genovesi in Portogallo*, in *Dibattito su grandi famiglie*, cit., pp. 37-

trocento con i Paesi Bassi⁶⁹ e nelle Fiandre⁷⁰ dove condividevano i commerci con veneziani e fiorentini. I già collaudati rapporti oltremarica, andavano rafforzandosi con l'Inghilterra⁷¹, e si espandevano, oltre il già tradizionale mercato del pesce, con i paesi nordici⁷², per espandersi dove in precedenza i Genovesi si erano insediati sul Mar Nero: la Russia⁷³. Espansione commerciale e artistica che interessò le regioni dell'attuale Germania⁷⁴ e dell'impero costituitosi nel 1804: l'attuale Au-

48 cita: Vivaldi, Pessagno, De Franchi Conestaggio, Di Negro, Salvago, Spinola, Centurione, Adorno, Doria, Lomellini; G. G. Musso, *Genovesi e Portogallo nell'età delle scoperte (nuove ricerche d'archivio)*, Genova, Civico Istituto Colombiano, 1976; Idem, *Note archivistiche e bibliografiche su Genovesi e Portoghesi nell'età moderna*, in *Genova, la Liguria e l'Oltremare tra medioevo ed età moderna. Studi e ricerche d'archivio, III*, Genova, Università degli Studi, 1979, pp. 73-112; F. De Morais do Rosario, *Genovesi in Portogallo all'inizio dell'età moderna*, in *Atti del I congresso*, cit., pp. 279-290.

⁶⁹ L. Passeggia, *Dallo scrigno delle Apuane*, cit. Sulle relazioni con Genova: J. A. Von Houtte, *Le relazioni commerciali fra Paesi Bassi, gli stati iberici e Genova nella seconda metà del Cinquecento*, in *Atti II congresso*, cit., pp. 97-109; P. Janssens – C. Deneweth, *Les relations entre Genes et le Pays Bas espagnols (1555-1702). Etat de la recherche*, in *Atti del IV Congresso*, cit., pp. 241-257.

⁷⁰ M. Fugali Romano Scotti, *Famiglie genovesi nelle Fiandre*, in *Dibattito su grandi famiglie*, cit., pp. 103-114.

⁷¹ L. Passeggia, *Carrara e la Gran Bretagna*, in *Carrara e il mercato della scultura. I*, cit., pp. 194-209, che testimonia l'attività di M. Micali, M. Ravenna, M. Montefiore; S. Berresford, *Sognando il marmo. Cultura e commercio del marmo tra Carrara, Gran Bretagna e Impero (1820-1920 circa)*, Pisa, Pacini, 2009. Una sintesi sulla presenza commerciale genovese: R. De Rosa, *Famiglie genovesi in Inghilterra*, in *Dibattito su grandi famiglie*, cit., pp. 115-135.

⁷² L. Passeggia, *On the trail of the art industry. Danish sculpture and the Lazzerini workshop of Carrara between the Eighteenth and the Nineteenth centuries*, in «Analecta Romana Instituti Danici», XXVI (2001), pp. 179-196; Eadem, *Fra idé til udfoerelse. Dansk skulptur fra det 19. Arundrede belyst ud fra upubliceret arkivmateriale fra Lazzerini-vaerkstedet i Carrara*, in *Afmagt. Dansk billedhuggerkunst 1850 – 1900*, Copenhagen, Thorvaldsens Museum, 2002, pp. 36-47. Interessante presenza: S. Giampaoli, *Uno scultore apuano nelle corti del nord: Luigi Grossi*, in «Deputazione di Storia Patria per le Antiche province modenesi. Atti e Memorie», s. XI, IV (1982), pp. 244-264; A. M. Leander Touati - M. Olausson, *Ancient Sculptures in the Royal Museum: the eighteenth-century collection in Stockholm*, vol. 55, Swedish National Museum, 1998.

⁷³ *I marmi degli Zar. Gli scultori carraresi all'Ermitage e a Petergof*, a cura di M. Bertozzi, Milano, Charta, 1996; L. Passeggia, *Carrara e San Pietroburgo*, in *Carrara e il mercato della scultura. I*, cit., pp. 260-267.

⁷⁴ L. Passeggia, *Carrara e la Germania, Carrara e il mercato della scultura. I*, cit., pp. 242-259. Sul fronte genovese: *Genova e l'Europa continentale. Opere, artisti, committenti collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Genova, Fondazione Carige, 2004, specialmente pp. 174-187.

stria⁷⁵. Percorsi culturali e commerciali che anche altre nazioni quali la Polonia⁷⁶ e la Romania⁷⁷ andavano stringendo con Carrara. Oltre il nord Africa⁷⁸ e gli Stati Uniti⁷⁹ iniziava poi l'espansione, dovuta soprattutto all'emigrazione dall'Italia nelle Americhe⁸⁰.

Il connubio marmo-mare – il primo estratto a Carrara, l'altro solcato dai Genovesi⁸¹ – creò, quasi⁸², un monopolio che fece conoscere ed apprezzare alle diverse latitudini – attraverso il suo prodotto – questo lembo di terra e questa catena montuosa. Non fu solo un mero trasporto di merci, seppur preziose: divenne uno scambio continuo di esperienze, di capacità artigianali, non solo di economie ma anche di

⁷⁵ Sono attivi a Vienna nell'800 alcuni artisti tra i quali Roberto Micheli Pellegrini. Sul fronte genovese: *Genova e l'Europa continentale*, cit., specialmente pp. 72-83, 174-187.

⁷⁶ L. Passeggia, *Carrara e la Polonia*, in *Carrara e il mercato della scultura. I*, cit., pp. 268-281; Eadem, *Dallo scrigno delle Apuane*, cit.

⁷⁷ N. Guerra, *Partir bisogna. Storie e momenti dell'emigrazione apuana e lunigianese*, Provincia di Massa-Carrara- Comunità montana della Lunigiana, [2001], testimonia l'attività a Bucarest degli scapellini massesi Carlo Balloni e Antonio Molinari, nel 1869; dei carraresi Primo Fontana, scultore ventitreenne e Francesco Fontana, di professione smodellatore, nel 1878; dell'architetto marmista Antonio Caniparoli e dello scapellino Giovanni Franzoni, entrambi di Carrara, nel 1879.

⁷⁸ L. Balletto, *Famiglie genovesi in nord Africa*, in *Dibattito sulle grandi famiglie*, cit., pp. 49-71; M. Naimi, *L'apport de Genes dans l'infiltration du commerce méditerranéen dans l'économie subsaharienne*, in *Atti del IV Congresso*, cit., pp. 275-289.

⁷⁹ L. Passeggia, *Carrara e gli Stati Uniti*, in *Carrara e il mercato della scultura. I*, cit., pp. 210-231, che testimonia l'attività di Francesco Lazzerini, di Giovanni Andrei [B. Asor-Rosa Saletti, *ad vocem*, in *DBI* 3 (1961), p. 132], Giuseppe Franzoni, Michele e Giacomo Raggi.

⁸⁰ A. E. Sayous, *Le role des Genoïis lors des premiers mouvements réguliers d'affaires entre l'Espagne et le Nouveau-Monde (1505-1520) d'après des actes inédits des Archives notariales de Séville*, in «Boletín de la Sociedad geográfica nacional», LXXII (1932) n. 10, pp. 579-598. Un puntuale quadro di persone e delle loro attività in: *Dizionario biografico degli italiani in Centroamerica*, a cura di D. Liano, Milano, Vita e Pensiero, 2003.

⁸¹ G. Felloni, *Gli investimenti finanziari genovesi in Europa tra il Seicento e la Restaurazione*, Milano, Giuffrè, 1971. Ancora nei primi decenni del secolo scorso abbiamo testimonianze al riguardo: C. Rosati, *La ditta Novi Giuseppe 1872-1919. Storia di una famiglia di industriali marmisti genovesi*, Genova, Tormena, 2016.

⁸² Un altro riferimento fu il porto di Livorno: Jasna Janicijevic, *Porto og Livorno and the Ragusan Seamen during the second half of the XVIIIth Century*, in *Atti del IV Congresso*, cit., pp. 39-60; S. Di Giacomo, *Dall'Atlantico al Mediterraneo: i rapporti commerciali e diplomatici tra gli Stati Uniti e Livorno (1831-1860)*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2004; sui rapporti Ragusa – Genova: D. Zivojinovic, *Genoa and the Ragusan Merchant Marine during the Eighteenth Century*, in *Atti del IV Congresso*, cit., pp. 61-81.

artisti in uscita⁸³ e in entrata⁸⁴. E del rapporto sociale tra il territorio di Massa e Carrara con Genova e il Genovesato sono pure testimonianza una serie di abitudini culinarie⁸⁵, di usi linguistici, di devozioni religiose.

Questi rapporti continuati nel corso dei secoli sono ampiamente evidenziati da moltissimi contributi letterari, storici e artistici. Non è questa la sede per offrire una lettura d'insieme della bibliografia sull'argomento⁸⁶ per il quale sarà necessario un progetto di approfondimento sistematico.

Così come risulta necessario elaborare un progetto di mappatura e inventario-

⁸³ *I carraresi a Roma. Le opere degli scultori dal 600 ai giorni nostri*. Catalogo della mostra tenuta a Carrara nel 1999. Coordinamento generale M. Babboni; organizzazione S. Botti; fotografie G. Beneo, Carrara, Fondazione Cassa di Risparmio di Carrara – Comune di Carrara, 2015; P. Ceccopieri Maruffi, *I marmi dei Cybo da Massa al Quirinale*, Modena, Aedes Muratoriana, 2014; F. Federici, "Conducon monti in mar". *Percorsi di marmi e scultori tra le Apuane e Roma nel Seicento*, in *Between technique and semantics. Material of sculpture until the end of 19th century*. Atti del convegno di Wojnowice (Breslavia, Polonia, 5-6 ottobre 2007), Breslavia, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2009, pp. 471-488; Idem, *Marmi da scolpire e marmi lavorati tra Roma e le Apuane nella seconda metà del Seicento*, in *Tre cardinali e un monumento. Viaggio nella Roma del Seicento tra devozione e arte*, a cura di M. G. Barberini, C. Giometti, Roma, Campisano Editore, 2013, pp. 85-102.

⁸⁴ Su artisti intelvesi attivi a Genova e presenti in Toscana: L. Migliaccio, *Alcune opere di Pietro Aprile da Carona in Toscana occidentale e le contingenze italo-spagnole nella scultura della prima metà del Cinquecento*, in «Arte Lombarda», n.s. 96-97 (1991), pp. 19-28.

⁸⁵ J.-C. Maire Vigner nella sua presentazione al volume di P. Meli, *Gabriele Malaspina marchese di Fosdinovo: condotte, politica e diplomazia nella Lunigiana del Rinascimento*, Firenze, Firenze University Press, 2008, a p. IX, afferma dello stesso: «attivo sulla scena politica "internazionale" - non è eccessivo usare questo aggettivo - dal 1467 al 1508, quindi per più di quarant'anni. Una longevità del tutto eccezionale per l'epoca. Non è però l'unico tratto che distingue questo signore dai tanti altri che affollano l'Italia del Quattrocento, particolarmente in quella zona di confine e di crocevia come è la Lunigiana, rinomata per la sua straordinaria capacità di mescolare i caratteri della cucina ligure con quelli della cucina toscana, presa di mira in epoca rinascimentale dalle ambizioni concorrenti di Firenze, di Milano, di Genova, senza parlare delle intromissioni frequenti degli Estensi, di Lucca e di altri minori».

⁸⁶ Per Carrara la Fondazione Cassa di Risparmio di Carrara ha editi nel corso degli anni una serie di volumi monografici sia su artisti che tematici: per esempio, i due volumi sul mercato del marmo a Carrara, ampiamente citati nel testo. Anche a Genova la Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, negli anni 1987-1989 promosse la pubblicazione di tre volumi sulla *Scultura a Genova e in Liguria: la produzione scultorea dalle origini romane al Cinquecento; Dal Seicento al primo Novecento; Il Novecento*. La stessa, in collaborazione con la Fondazione Carige di Genova, hanno edita (2002-2005) una collana intitolata *Genova e l'Europa. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, che trattano dei rapporti artistici di Genova con la Spagna, la Francia, l'Europa continentale e quella mediterranea. Ciascun volume presenta un capitolo curato da F. Franchini Guelfi sulla presenza di artisti liguri attivi nelle singole nazioni.

ne di quella documentazione, spesso inedita, conservata negli archivi pubblici e privati, che può diventare ulteriore e preziosa testimonianza di questi percorsi⁸⁷ economici e culturali, e non solo.

Artisti e artigiani locali e grandi maestri

Il territorio⁸⁸ divenne così luogo di incontro, di conoscenza⁸⁹, di condivisione e di vita tra artisti – anche illustri⁹⁰ – e quella schiera sempre più vasta e variegata di

⁸⁷ Tra gli altri: R. Santamaria, *Rotte artistiche fra Genova e la Spagna nei documenti d'archivio (secoli XVI-XVIII)*, in *Génova y la Monarquía Hispánica (1528-1713)*. Coordinadores M. Herrero Sánchez, Y. Rocío Ben Yessef Garfia, C. Bitossi, D. Puncuh, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s. LI/1 (2011), pp. 695-704; Idem, *Carrara / Genova andata e ritorno: marmi e maestranze tosco-liguri a Genova tra i secoli XVI e XVIII* in F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli*, cit., pp. 339-374. Percorsi economici che oggi diventano, attraverso innovative e originali forme, percorsi e itinerari che ben meritano l'appellativo di culturale, perché "immergono" fisicamente il visitatore all'interno delle cave, favorendone la sensibilità ambientale, unico baluardo alla salvaguardia di questo territorio. Sui rapporti commerciali dell'Inghilterra con il Mediterraneo, tra l'altro: *Il commercio inglese nel Mediterraneo dal '500 al '700: corrispondenza consolare e documentazione britannica tra Napoli e Londra*, a cura di G. Pagano De Divitiis, Napoli, Guida, 1984 (Fonti e documenti per la storia del Mezzogiorno d'Italia, 9). Sull'argomento sono utili le relazioni ufficiali dei rappresentanti diplomatici presso le diverse nazioni, alcune delle quali edite.

⁸⁸ Tra l'altro: R. Musetti, *I mercanti di marmo del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2007.

⁸⁹ L. Passeggia, *Il marmo a Carrara tra arte, tecnica e mestiere: percorsi inediti della storia della scultura attraverso la testimonianza diretta dei suoi protagonisti* (pp. 13-27); Eadem, *Tecniche della scultura: elementi di riflessione per un'analisi ravvicinata* (pp. 29-39), in *I laboratori ritrovati. Percorsi tra le botteghe del marmo a Carrara*. catalogo della mostra, Carrara, museo del marmo 30 luglio – 19 settembre 1999, Aulla, Tipolitografia Mori, 1999.

⁹⁰ Dalla presenza di Michelangelo a quella di Canova: R. Carozzi, *La scuola di Carrara tra Canova e Bartolini*, in *Scultura, marmo, lavoro*, a cura di M. De Micheli, Milano, Vangelista Editore, 1981. Al riguardo è giusto rimarcare in questa sede l'impegno culturale di istituzioni private: *La scuola carrarese all'Ermitage. Canova e i maestri del marmo*, a cura di S. Androsov, M. Bertozzi. Catalogo della mostra, Carrara, palazzo Cucchiari 13 giugno – 4 ottobre 2015, Carrara, Fondazione Giorgio Conti, 2015 che presenta opere di G. A. Cybei, della bottega di P. A. Tricornia, di A. Canova, L. Bartolini, C. D. Rauch, C. Finelli, P. Tenerani e L. Bienaimè. L'amministrazione comunale poi, a seguito del restauro di villa Fabricotti ha inaugurato nel giugno 2018 CarMi, il nuovo museo Carrara e Michelangelo che dedica uno spazio permanente al rapporto dell'artista con la città e le sue cave. Contestuale, in altro spazio della villa nell'agosto 2019 è stata inaugurata una mostra temporanea: *Canova. Il viaggio a Carrara*.

committenti⁹¹ ecclesiastici e nobili, ai quali si affiancavano, per affermare il proprio ruolo sociale, finanziari⁹² e imprenditori⁹³.

Il Settecento⁹⁴, periodo nel quale si rivelerà fondamentale l'iniziativa eloisiana della fondazione della locale Accademia di Belle Arti⁹⁵ che oggi, dopo 250 anni, è tut-

⁹¹ Circa il ruolo avuto nel collezionismo internazionale ed al rapporto con Roma, tra l'altro: F. Federici, *Centri e periferie del barocco: circolazione di opere e artisti tra Massa, Carrara e Roma nel Seicento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 5, 2009, 1/1, pp. 19-46.

⁹² Sul tema, tra l'altro: *Banchi pubblici, banchi privati e monti di pietà nell'Europa preindustriale. Atti del convegno, Genova, 1-6 ottobre 1990*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n. s. XXXI/1 (1991).

⁹³ Sull'argomento: M. Della Pina, *La famiglia Del Medico. Cavatori e mercanti a Carrara nell'età moderna*, Carrara, Aldus, 1996.

⁹⁴ Sul versante carrarese: A. Bernieri, *La politica marmifera di Maria Teresa nel quadro della trasformazione sociale del principato di Carrara*, (pp. 43-60) e M. Della Pina, *Economia e società a Carrara*, (pp. 5-22) in «Annuario della Biblioteca Civica di Massa 1982-83», Atti del Convegno Carrara e il marmo nel Settecento: società economia, cultura, Pisa, Pacini, 1984; su quello genovese: C. Bitossi, «La Repubblica è vecchia». *Patriziato e governo a Genova nel secondo Settecento*, Roma, Istituto per l'età moderna e contemporanea, 1995; G. Assereto *I gruppi dirigenti liguri tra la fine del vecchio regime e l'annessione all'impero napoleonico*, in «Quaderni storici», XIII (1978), n. 37, 73-101; G. Giaccherio, *Economia e società del Settecento genovese*, Genova, Sagep, 1973. Sul rapporto artisti, marmo, architettura: C. Lattanzi, *I Bergamini. Architettura di corte nel ducato di Massa e Carrara*, Carrara, Cassa di Risparmio, 1991; F. Freddolini, *Giovanni Baratta e i cantieri architettonici: decorazione e industria del marmo tra la Toscana e l'Europa*, in *Architetti e costruttori del barocco in Toscana. Opere, tecniche, materiali*, a cura di M. Bevilacqua, Roma, De Luca, 2010, pp. 217-247; Idem, *Giovanni Baratta 1670-1747: scultura e industria del marmo tra la Toscana e le corti d'Europa*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2013.

⁹⁵ *Carrara e la sua Accademia di Belle Arti. Riassunto storico scritto dal segr. e prof. di storia ed estetica conte Emilio Lazzoni*, Massa Carrara, tipografia Cosimo Frediani, 1867; R. P. Ciardi, *L'Accademia di Belle Arti di Carrara nel periodo delle Riforme*, in Annuario della Biblioteca Civica di Massa 1982-83, cit., pp. 85-138; *Della R. Accademia di Carrara. Memoria di Oreste Raggi per la Grande Esposizione di Vienna del 1873. Con appendice di lettere inedite di famosi artisti e letterati suoi soci*, Roma, Tipografia di E. Sinimberghi, 1873; D. Canali, *L'accademia di Belle Arti di Carrara*, Milano, Silvana, 1992; *L'Accademia di Belle Arti di Carrara e il suo patrimonio*. Catalogo della mostra a cura di L. Meloni, Carrara, Fondazione Cassa di Risparmio di Carrara, 2014; *La gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Carrara*, a cura di S. Russo, Carrara, Accademia di Belle Arti - Lions Club Massa e Carrara Host, 1992; *Elisa Baciocchi Bonaparte: interventi per l'Accademia di Belle Arti di Carrara ed il palazzo Ducale*, in *Dall'Illuminismo alla Restaurazione: tre donne alla guida di Carrara*, a cura di L. Passeggia, P. Isoppi, Massa, Tip. Ceccotti, 1997, pp. 31-61; R. Carozzi, *L'educazione all'arte nella città della scultura: l'Accademia di Belle Arti di Carrara tra Settecento e Ottocento*, in *Formare alle professioni. Ingegneri, architetti, artisti (secoli XV-XIX)*, a cura di A. Ferraresi – M. Visioli, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 161-174.

tavia chiamata a confermare e svolgere per il territorio questo ruolo impegnativo di sintesi e di continuità di percorsi fra tradizione e innovazione, di armonia di rapporti tra terra apuana e mondo, confermandone la vocazione e, sempre, nel segno del marmo, l'intelligenza umana e l'inventiva artistica⁹⁶. Esperienza didattica e artistica che, continuata nell'Ottocento⁹⁷, e diversamente declinata nel '900, ma mai abbandonata, favorisce questa prospettiva interdisciplinare che lega società, economia, arte, culture e mentalità a livello globale.

Dall'altra parte e strettamente correlata, la fatica dei cavaatori⁹⁸, ancora testimoniata nella prima metà del secolo scorso dalle file di uomini che dalle loro case, ancora a notte fonda, si dirigevano verso le cave⁹⁹: duro lavoro che diventa l'inizio di ogni storia del marmo escavato¹⁰⁰.

Le cave poi, con i nomi che le distinguono e ne caratterizzano le specificità¹⁰¹ di-

⁹⁶ I. Campagna, *I marmi tra Carrara, Viggiù e Montignoso. La scultura dell'Accademia di Belle Arti di Carrara*, Bari, Wip edizioni, 2018: è il catalogo delle opere di ventisei scultori dell'Accademia di Belle Arti di Carrara ospitate nei locali del Museo "Enrico Butti" di Viggiù (Varese).

⁹⁷ *D'après Canova. L'800 a Carrara. L'accademia e i suoi maestri catalogo della mostra (25 giugno - 30 settembre 2011)*, a cura di M. V. Laghi, A. Macripò, Carrara, Fondazione Cassa di Risparmio di Carrara, 2011; *L'archivio Domenico Zaccagna. Le alpi apuane, la città, i trasporti. Inventario*, a cura di A. Rossi, Carrara, Comune - Accademia di Belle Arti, 1996. Sull'evoluzione economica a Genova e la sua continuata e stretta relazione con Carrara: M. Doria *Un'economia in trasformazione tra progetti e realtà. Genova nella prima metà del XIX secolo*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s. XL/2 (2001), pp. 171-192.

⁹⁸ Un'attenta rilettura delle fonti tradizionali popolari permette di far emergere dall'anonimato una serie di personaggi che meriterebbero una ricerca dedicata: non tanto per ricordare nomi, quanto per fissare il tracciato e l'evoluzione delle esperienze innovative di quest'arte: L. Casella, *I cavaatori delle Alpi Apuane*, Carrara, La nuova Europa, 1963. In questo l'arte della fotografia, ricostruendone la storia attraverso gli scatti, assume un ruolo determinante. Una testimonianza significativa risulta la situazione delle Apuane fissata per immagini in periodi diversi, ma abbastanza ravvicinati: L. Biagini, *La pelle del monte*, Carrara, Aldus, 1998.

⁹⁹ L. Simonin, *Les merveilles du monde souterraine*, Paris Librairie de L. Hachette et C., 1868, pp. 68-70.

¹⁰⁰ L. e T. Mannoni, *Il marmo. Materia e cultura*, Genova, Sagep, 1978.

¹⁰¹ E. Repetti, *L'alpe*, cit. ne descrive 5 categorie: statuari, bianchi, ordinari, venati e bardigli. Ad ogni categoria corrisponde la precisa indicazione di un sito estrattivo. Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, Domenico Zaccagna, suddivise i marmi del bacino di Carrara in bianchi, statuari, bardigli e dolomie saccaroidi: G. Massa, P. Conti, L. Carmignani, *Domenico Zaccagna, geologo apuano*, in *Domenico Zaccagna (1851 - 1940) Il marmo: l'imprenditoria, l'arte, la scienza*, a cura di L. Passeggia, Pisa, Pacini, 2013, pp. 129-140. Attualmente le differenti qualità di marmi presenti sull'intero territorio delle Apuane sono state raggruppate in cinque categorie: marmi brecciati, bianchi, grigi e venati, cipollini e storici. Pure utili: F. Bradley, *Guida alle cave*

ventano il centro irradiatore prima della qualità del materiale, poi della bellezza del prodotto finito.

L'800 e l'imprenditoria d'oltreoceano

Le capacità e le intuizioni, frutto di secolare esperienza, ritmarono il procedere e lo svilupparsi dei sistemi estrattivi. E grazie anche alla presenza di imprenditori stranieri si giunse alla costruzione della ferrovia marmifera¹⁰².

Nell'Ottocento¹⁰³ alla tradizionale conoscenza commerciale dei luoghi che scandivano la vita del territorio, si aggiunse la curiosità e la conoscenza dell'antesignano del turismo di massa, il *grand tour*¹⁰⁴, che contribuì ulteriormente all'internaziona-

di marmo di Carrara, Lucca, I.M.M. Carrara, 1991; F. Bradley, E. Medda, *Le strade dimenticate. Vie di lizza e discese del marmo nelle alte valli massesi*, Provincia di Massa Carrara, 1995; Idem, *Le cave di Massa. L'escavazione del marmo sulle Apuane massesi dalle origini alla fine dell'Ottocento*, Massa, Comune, 1998.

¹⁰² Fu attiva dal 1876 al 1964. Trasportava il marmo dalle cave alle segherie e ai laboratori di Carrara e quindi al porto e si sviluppava su 17 impianti tra stazioni e piazzali di carico: E. Tarabella, *La ferrovia marmifera privata di Carrara*, Pisa, Università di Pisa, Pisa, 1986; D. Canali, *La Ferrovia Marmifera di Carrara*, Massa, Società Editrice Apuana, 1995; P. Bianchi e L. Ricci, *Inventario dell'archivio della ferrovia Marmifera Privata di Carrara, Tomi 1 e 2*, Carrara, Biblioteca civica di Carrara, 2001; L. Borghini, *Valorizzazione del patrimonio industriale della ferrovia marmifera di Carrara*, Pisa, Università degli Studi di Pisa - Dipartimento di Civiltà e forme del Sapere - anno Accademico 2012/13 (tesi); M. Manfredi, A. Volpi, *Breve storia di Carrara*, Pisa, Pacini, 2007, pp. 104-105, 129; anche: A. Betti Carboncini, *I treni del marmo. Ferrovie e tranvie della Versilia e delle Alpi Apuane*, ETR, Salò, 1984. Sui tentativi precedenti: S. Dolci, *La Ferrovia Marmifera di Carrara. il tentativo della famiglia Del Medico (1845-1863)*, in «Atti e memorie della Accademia Aruntica di Carrara», III (1997) pp. 57-85.

¹⁰³ P. Marmottan, *Les arts en Toscane sous Napoleon. La Princesse Elisa*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1901, pp. 241-245; G. Hubert, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Paris, Ed. E. de Boccard, 1964, pp. 342-358.

¹⁰⁴ *Beaten tracks or pen and pencil sketches in Italy by the authoress of "A voyage en zig zag"*, London, Longmans, Green and Co. 1866, pp. 71-78; B. Cherubini, *Massa e Carrara nel Giornale di viaggio di un tedesco del sec XVIII*, Modena, «Atti Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi», s. X, I (1966). In generale: G. Pagano De Divitiis, *Il Grand Tour fra arte ed economia*, in *Economia e arte. Secc. XIII-XVIII* (Prato, 30 aprile - 4 maggio 2001). Atti della 33 Settimana internazionale di studi Datini a cura di S. Cavaciocchi, Firenze, Ist. Datini, 2002; C. De Seta, *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa, 1992; Idem, *Viaggiatori e vedutisti in Italia tra Settecento e Ottocento*, Torino, Bollati e Boringhieri, 1999; Idem, *L'Italia nello specchio del Gran Tour*, Milano, Rizzoli, 2014; E. Chaney, *The Evolution of the Grand Tour: Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance*, Londra e Portland (Oregon), Frank Cass, edizione revisionata, 2000. Sull'argomento si è svolta

lizzazione di questo territorio¹⁰⁵: come testimoniano da una parte le numerose descrizioni dei viaggiatori¹⁰⁶, dall'altra l'arrivo di esponenti qualificati di società avanzate¹⁰⁷, che rilanciarono la conoscenza globale delle Apuane, qualificarono l'attività dei suoi laboratori¹⁰⁸, favorirono l'ammodernamento delle tecniche estrattive¹⁰⁹, e

un'interessante mostra: *Città del gran tour dall'Ermitage e paesaggi apuani in collezioni italiane*, a cura di S. Androsov, M. Bertozzi. Catalogo della mostra, Carrara, palazzo Cucchiari 9 luglio -23 ottobre 2016, Carrara, Fondazione Giorgio Conti, 2016. Il 29-30 ottobre 2018 ancora a Carrara si è svolto un importante convegno internazionale di studi promosso dall'Associazione Open Centre in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti: *Romantici e ribelli. Mary Godwin Shelley e gli Anglo-Italians. Between Roots and Routes: il viaggio, la politica, l'Italia*, i cui atti sono in preparazione.

¹⁰⁵ R. M. Galleni Pellegrini, "Guide" ottocentesche di Carrara: la città del marmo proposta all'attenzione nazionale e internazionale, in «Atti e memorie della Accademia Aruntica di Carrara», III (1997), pp. 147-162. Per una lettura d'insieme: A. Bernieri, *Storia di Carrara moderna (1815-1935)*, Pisa, Pacini, 1983.

¹⁰⁶ *En Lunisiane, Carrare et ses environs, par Julie Goldemberger Jaccard*, a cura di R. M. Galleni Pellegrini, Massa, SEA, 1996; C. L. de Montesquieu, *Viaggio in Italia*, a cura di G. Macchia, M. Colesanti, Laterza, Bari, 1971.

¹⁰⁷ Tra tutti William Walton (1786 – 1873) imprenditore e inventore britannico naturalizzato italiano, che costruì nel 1851 il primo molo caricatore alla marina di Avenza e a Groppoli di Carrara la più moderna e innovativa segheria multitelai. Rappresentante consolare degli Stati Uniti a Carrara dal 1840 al 1853 coinvolse i suoi corrispondenti americani ad acquistare blocchi di marmo invenduti, a seguito della crisi del 1848, dando inizio ad una speculazione che assorbiva la quasi totalità del commercio di imprenditori locali quali i Fabricotti: M. Bernieri, *William Walton e il suo tempo*, Carrara, SEA, 1993; V. Da Milano, *Industriali e commercianti di marmo inglesi a Carrara tra il 1821 e il 1870*, in *Relazioni tra Inghilterra e Toscana nel Risorgimento*. Atti del V convegno storico toscano (Lucca, 26-29 giugno 1952) «Atti dell'Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti», n.s. VIII (1953); R. Musetti, *I Fabricotti: il volto di una dinastia del marmo dal Settecento al Novecento a Carrara*, Milano, F. Angeli, [2005]; S. Berresford, *I Fabricotti: vivere il marmo fra l'Otto e il Novecento*, in *Carrara e il mercato della scultura. II*, cit., pp. 61-75. Altro personaggio attivo nel commercio del marmo verso gli Stati Uniti fu Thomas Appleton (1763-1840), che ricoprì il ruolo di console a Livorno, prima sede aperta in Italia (1794) dagli Stati Uniti, dal 1798 al 1840: *Bostoniani a Livorno: Il console Thomas Appleton e i suoi conterranei*, a cura di M. Argerio, A. Neri, Pisa, Università di Pisa, 2012. Si veda anche: G. Pagano De Divitiis, *Il porto di Livorno fra Inghilterra e Oriente*, in «Nuovi studi livornesi», I (1993), pp. 44-87.

¹⁰⁸ L. Passeggia, *Lo studio Lazzerini*, cit.; R. Musetti, *I Fabricotti*, cit.; C. Andrei, *Laboratori storici carraresi tra arte e artigianato: lo studio Beretta*, in «Atti e memorie della Accademia Aruntica di Carrara», VII (2001), pp. 15-41.

¹⁰⁹ R. Baratta, *L'ultimo dei lizzatori*, Massa, assessorato alla cultura, 1988; L. Passeggia, *La scultura: i materiali, le tecniche, gli spazi, la distribuzione del lavoro*, in *Carrara e il mercato della*

pur mantenendo sempre attive le relazioni regionali¹¹⁰ ne resero universale il commercio¹¹¹.

Anche in questo caso, si ebbe un flusso incrociato. Da una parte visitatori e imprenditori stranieri *in loco*¹¹², dall'altra l'emigrazione¹¹³ verso gli stati europei e le Americhe da parte degli abitanti locali. Quest'ultima realtà – che nasce dall'esigenza di superare la povertà e porta con sé la tristezza di dover abbandonare la terra natale – in molti casi diventò l'occasione di una serie di nuovi sbocchi commerciali e culturali che portò, nelle nazioni di nuova residenza, con l'avvio di floride colonie, non solo il ricordo e la bellezza della patria lontana, ma anche nuovi filoni di commercio¹¹⁴ e di committenza¹¹⁵. Così sorgono scambi di presenze di artisti e di opere

scultura. Arte, gusto e cultura materiale in Italia, Europa e Stati Uniti tra XVIII e XIX secolo, Milano, Federico Motta, 2005, pp. 46-59.

¹¹⁰ C. Sicca, A. Yarrington, *Arte, tecnica e imprenditoria: rapporti tra Carrara e Firenze nella prima metà dell'Ottocento*, in *Pietro Freccia 1814-1856*, a cura di G. Silvestri, Pontedera, Tipografia Bandecchi e Vivaldi, 2001.

¹¹¹ L. Passeggia, *Economia e società a Carrara tra Ottocento e Novecento* in *Carrara e il mercato della scultura. II*, cit., pp. 20-29.

¹¹² M. Dati, *un grande scultore russo* [S. D. Nefedof, detto Erzia] a Carrara (pp. 226-230); K. Mikocka-Rachubowa, *Scultori polacchi a Firenze e Carrara* (pp. 231-236), in *Carrara e il mercato della scultura. II*, cit.

¹¹³ C. Rapetti, *Archivi familiari. Storie, volti e documenti dell'emigrazione lunigianese*, [Firenze, Nuova grafica fiorentina, 1986]; *Per terre assai lontane. Cento anni di emigrazione lunigianese e apuana*. Nuova edizione accresciuta a cura di C. Rapetti, Sarzana, Zappa, 1998; *Quaderni dell'emigrazione toscana 3. Il territorio della Lunigiana*, a cura di P. Bissoli - C. Rapetti, Firenze, Giunta Regionale, 2000; B. Musetti, *Gli emigranti del marmo*, in *Carrara e il mercato della scultura. II*, cit., pp. 212-216.

¹¹⁴ Tra questi l'arredo collegato all'architettura: G. Fanelli, R. Gargiani, *Storia dell'architettura contemporanea*, Bari, Laterza, 1998; E. Gregorini, *Il marmo nel progetto edilizio*, Rimini, Maggioli, 2001; M. Ferrero, G. K. Koenig, A. Natalini, *Carrare marble in modern architecture from the XX century to the new millenium*, Pisa, Pacini, 2006; L. Prestinenzza Puglisi, *La storia dell'architettura 1905-2018*, Bologna, Luca Sossella Editore, 2019. Per una nuova comprensione della cultura del lapideo: L. Secchiarì, *Materiali lapidei. Le tecniche di utilizzo nei sistemi evoluti di facciata*, Firenze, Alinea editrice, 2010. Su questo ambito di attività nei secoli precedenti: C. Lattanzi, *Appunti sull'attività degli architetti-scultori carraresi tra XVII e XVIII secolo. La "emigrazione", la promozione artistica e la rielaborazione dei modelli dominanti*, in «Atti e memorie della Accademia Aruntica di Carrara», I (1995), pp. 205-213.

¹¹⁵ Per uno sguardo a livello nazionale: *Una valigia piena di America. Antiche immagini fotografiche dell'emigrazione italiana nelle Americhe*, Ministero per i Beni culturali e ambientali. Ufficio centrale per i beni librari e gli istituti culturali, 1992; per la Toscana: A. Boncompagni, *L'emigrazione toscana*, in ASEI- Archivio Storico per l'Emigrazione Italiana, 2006, *ad vocem*. Per la Liguria: *L'emigrazione nelle Americhe dalla provincia di Genova*, Bologna, Pàtron editore, 1990, due

(monumenti sulle piazze, nei palazzi, nelle chiese e nei cimiteri¹¹⁶ e nuove tipologie di arredo¹¹⁷) in Europa¹¹⁸, nelle Americhe¹¹⁹ fino ad approdare in Australia¹²⁰.

L'aumento delle richieste di prodotto lavorato favorì l'evoluzione sul territorio carrarese e apuano dei laboratori e dell'artigianato locale: non più solo *unica* – opere che commissionate ad un artista celebravano un particolare storico, devozionale o personale – bensì opere *seriali*: riprodotte per usi diversi¹²¹.

volumi; M. C. Giuliani Balestrino, *I movimenti migratori dalla Liguria verso l'Argentina e altrove*, in «Atti dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere», s. VI, XVI (2016), 197-214; *La presenza italiana in Argentina*, in *Atti del Congresso Internazionale Emigrazione e presenza italiana in Argentina, Buenos Aires, 2-6 novembre 1989*, Roma, CNR, 1992; *Gli italiani nelle Americhe*, in *Atti del XXVI Congresso Geografico Italiano Genova. Colombo, il mare e l'emigrazione italiana nelle Americhe, Genova, 2-4 maggio 1992*, Roma, Treccani, 1996.

¹¹⁶ S. Berresford: *I monumenti celebrativi* (pp. 81-84), *I monumenti ai caduti* (pp. 87-92); *Arte sacra: gli arredi ecclesiastici* (pp. 93-96); *Arte funeraria* (pp. 193-200), in *Carrara e il mercato della scultura. II*, cit.

¹¹⁷ L. Passeggia, *La fruizione della scultura e le sue tipologie* (pp. 77-80); Eadem, *La scultura da giardino* (p. 204); S. Berresford, *Le opere di genere* (p. 203); Eadem, *Le fontane* (pp. 205-207), in *Carrara e il mercato della scultura. II*, cit.; R. Carozzi, *Portraits en mambre*, in «Atti e memorie della Accademia Aruntica di Carrara», VIII (2002), pp. 171-204.

¹¹⁸ T. F. Hufschmidt, *Tra Carrara, Monaco di Baviera e Budapest* (pp. 217-221); L. Passeggia, *Carrara e i suoi legami con i Paesi del Nord* (pp. 222-225); M. L. Tarraga Baldò, *Scultori e marmi carraresi nell'arte spagnola del XIX secolo*, contributi in *Carrara e il mercato della scultura. II*, cit.

¹¹⁹ F. Sborgi, *Percorsi del marmo in America Latina* (pp. 248-253); R. Gutiérrez Vinuales, *Carrara nell'America Latina. Industria e creazione scultorea* (pp. 254-259); A. Carboncini, L. Migliaccio, *Il marmo di Carrara e il mercato della scultura in Brasile* (pp. 260-267); M. L. Borges, *Arte funeraria e il commercio carrarese in Brasile* (pp. 268-272); S. Berresford, L. Passeggia, *Il Messico* (pp. 273-276); S. Berresford, *Bistolfi e lo Studio Nicoli in Argentina e Uruguay* (pp. 277- 279); C. Beltrami, *Carrara e l'Uruguay* (pp. 281-286); N. Leonardini, *Carrara e il Perù* (pp. 287-288), contributi in *Carrara e il mercato della scultura. II*, cit.

¹²⁰ Diversi artisti carraresi furono presenti all'Esposizione internazionale di Melbourne 1880-1881: tra essi Pietro Lazzarini e Antonio Caniparoli al quale venne poi commissionato l'importante monumento di architettura neo-gotica eretto per commemorare Anne Amelia McQuade a Windsor a sud-est di Sidney, nel 1882: S. Berresford, *Sognando il marmo*, cit., p. 269.

¹²¹ Una di queste, l'arte funeraria, rivestì notevole importanza: S. Berresford, *Italian memorial sculpture 1820-1940. A legacy og love*, Frances Lincoln, 2004; Eadem, *Arte funeraria*, in *Carrara e il mercato della scultura II*, cit., pp. 193-200; Eadem, *Il marmo e l'industria funeraria*, in Eadem, *Sognando il marmo*, cit., pp. 232-238. Il tema viene analizzato e presentato per le nazioni europee e americane in: *Lo splendore della forma. La scultura negli spazi della memoria*, a cura di M. Felicori, F. Sborgi, Bologna, Luca Sassella editore, 2012, dove è ampiamente testimoniata la presenza del marmo e degli artisti apuani.

Il Novecento

Restava comunque l'estro artistico e il gusto estetico dell'opera prima: lì si leggeva ancora l'abile mano dell'artigiano¹²². Poco a poco anche gli strumenti si perfezionarono e favorirono la fatica dell'uomo, spesso a detrimento della qualità, ma la quantità sosteneva l'economia e tutto pareva scorresse favorevolmente.

L'evoluzione tecnologica evolve ed incrementa un nuovo *trend*. Le mode e i gusti cambiano, i costi economici lievitano e parte del preesistente mondo artigianale si avvia alla dispersione.

Ne è segno, reale e triste, la noncuranza di quei materiali cartacei che sono la storia di generazioni: disegni, appunti, misure, contratti, lettere, che spesso vengono dispersi perché non riconosciuti nel loro autentico valore identitario del territorio e dell'esperienza e della ricchezza umana, sociale, imprenditoriale e artistica di generazioni. Così che per assurdo oggi si fa fatica a ricostruire percorsi, storie, personaggi, laboratori, artigiani, committenze, relazioni culturali in origine puntualmente documentate, ma poi trascurate e neglette¹²³.

Dopo alcuni decenni di involuzione, nei quali la percezione del valore sociale e culturale del marmo per il territorio è sembrato essere un mero passaggio tra estrazione/blocco-marmoreo/trasporto alle sedi finali¹²⁴, quasi ad "evitare" il territorio – aumentando probabilmente la ricchezza economica, ma depauperando vistosamente da una parte l'ambiente, dall'altra la genialità artigianale e il volano diretto e indotto che il marmo è chiamato a lasciare, oltre alla polvere, *in loco* – attualmente segni timidi, spesso da molti ancora poco percepiti, iniziano ad evocare nuovi scenari: la lavorazione del prodotto primo come fonte, non secondaria, e valore aggiunto del territorio, che crea economia. Si è iniziato con artisti stranieri

¹²² L. Passeggia, *Le tecniche: tra tradizione e innovazione* (pp. 53-59); S. Berresford, *La promozione del marmo nel primo trentennio del Novecento* (pp. 30-41), in *Carrara e il mercato della scultura. II, cit.; Il marmo. Laboratori e presenze artistiche nel territorio apuo versiliese dal 1920 al 1990*, a cura di G. Uzzani, Siena, Maschietto e Musolino, 1995. Utile e agile strumento di sintesi: R. Bavastro, *Artigiani e artisti nella Carrara del 2000*, Pontedera, Bandecchi e Vivaldi, 2006 che presenta una breve scheda di oltre 40 laboratori attivi nel '900 e di 240 artisti italiani e stranieri attivi nello stesso periodo e si conclude con un contributo di P. Di Pierro, *Botteghe antiche, famiglie di artisti, laboratori cessati*.

¹²³ In questo ambito il CISMAL ha promosso una serie di articolati progetti per la riscoperta e valorizzazione di archivi privati, attraverso l'inventariazione, lo studio e la fruizione informatica.

¹²⁴ L'ascrizione (3 novembre 2017) di Carrara nella rete delle Città Creative dell'Unesco (area 3, Artigianato e arte popolare) può risultare utile volano a livello nazionale e internazionale. La rete, creata nel 2004, promuove la cooperazione tra le città che hanno identificato come obiettivo comune la creatività quale elemento strategico per lo sviluppo urbano sostenibile.

che giunti sul territorio si sono sentiti parte viva dello stesso e l'hanno vissuto nella sua interezza, riportandolo con sé e facendolo conoscere nei luoghi di origine, oppure scegliendo di fermarsi eleggendo questa terra a luogo di abitazione e ricominciando a esercitare quegli antichi mestieri, ormai desueti, che sono la linfa vera dell'imprenditoria territoriale¹²⁵.

Il *mix* turismo e riscoperta culturale, ambiente e sua salvaguardia, paesaggio e alimentazione, tradizione e innovazione, riscoperta dell'antico e nuove tecnologie, invitano le attuali generazioni a ripensare al valore supremo della materia prima, non a tonnellaggio, ma contestualizzato a quel territorio che lo origina e ancora generosamente lo offre all'intelligenza dell'uomo per il miglior suo uso.

¹²⁵ N. Lattanzi, G. Vitali, *L'imprenditorialità nell'azienda lapidea. Rilevanza e caratteri delle radici territoriali nelle strategie competitive*, Milano, Franco Angeli, 2012.





PROFILO

Claudio Paolucci

Prefetto della Biblioteca Franzoniana dal 1983, nel 1988 ha fondato e dirige *Quaderni Franzoniani. Semestrale di bibliografia e cultura ligure*. Le sue ricerche afferiscono specialmente la storia della presenza degli ordini religiosi in Liguria, i culti e le devozioni nello sviluppo della committenza artistica e nel rapporto tra ordini religiosi e famiglie aristocratiche. Nel 2002 ha istituito la Fondazione Franzoni ETS, che attraverso alcuni Centri internazionali di studio promuove la ricerca interdisciplinare sia della cultura dell'abitare che dell'uso del marmo e del lapideo e per i quali nel 2020 ha fondato e dirige *Marmora et Lapidea*. Nell'ottica della ricerca interdisciplinare nel 2012 ha fondato la collana on line *Studia Ligustica*. Collabora con atenei e istituti culturali, oltre che con riviste, collane e dizionari nazionali e internazionali.

Prefect of the Franzoniana Library since 1983, in 1988 he founded and directs *Quaderni Franzoniani. Semester of bibliography and Ligurian culture*. His research deals especially with the history of the presence of religious orders in Liguria, cults and devotions in the development of artistic commissions and in the relationship between religious orders and aristocratic families. In 2002 he established the Franzoni ETS Foundation, which through some international study centers promotes interdisciplinary research both in the culture of living and in the use of marble and stone and for which in 2020 he founded and directs *Marmora et Lapidea*. With a view to interdisciplinary research, in 2012 he founded the online series *Studia Ligustica*. He collaborates with universities and cultural institutes, as well as with national and international magazines, series and dictionaries.



Luisa Passeggia

I laboratori di scultura a Carrara tra scuola, arte e mestiere

Abstract ITA

Il saggio prende in esame alcuni aspetti della scultura a Carrara nell'Ottocento, evidenziando in particolare la collaborazione tra la locale Accademia di Belle Arti e i laboratori artistici dell'epoca: la condivisione di docenti e studenti tra istituzione pubblica e strutture private fu, infatti, alla base di quel singolare tessuto artistico e professionale che ha così ben caratterizzato l'economia apuana nel corso del XIX secolo. L'analisi comparata delle fonti, manoscritte e a stampa, ha permesso di evidenziare l'importanza delle tecniche e dei materiali nei processi di natura non solo meccanica, ma anche creativa, necessari alla realizzazione del prodotto finito.

Abstract ENG

This essay investigates, through the use of methodological guidelines pertinent to the history of material culture, some aspects of nineteenth-century sculpture in Carrara. It specifically focuses on the cooperation between the Academy of Fine Arts and the art studios of the time whose commonality of teachers and students, in public and private institutions as well, underpinned the unique artistic and professional fabric that so well characterized the nineteenth century Apuan economy. A comparative analysis of the sources, in both manuscript and printed forms, has led to highlight the importance of techniques and materials in mechanical as well as creative processes, necessary to produce a finished product.

Parole chiave

Artigianato del marmo nell'800, scultura in marmo XIX secolo, cave di marmo apuane, mercato del marmo nell'800 a Carrara, tecniche artistiche, scultori di Carrara XIX secolo, laboratori storici del marmo, esportazione del marmo

Copyright © 2020 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-1-2020-l-passeggia-laboratori-di-scultura>

Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

*L'imprenditoria artistica a Carrara prima dell'Ottocento:
l'organizzazione professionale*

A Torano, uno dei paesi che, appena sopra Carrara, ha basato da sempre la propria economia sull'estrazione e la lavorazione del marmo, si celebra o, almeno, si celebrava il culto dei Quattro Santi Coronati, protettori di scultori e scalpellini, ma anche di architetti e muratori.

All'interno dell'oratorio, risalente presumibilmente al XVI secolo, collocato nella piazza principale del borgo, è visibile una suggestiva pala d'altare che raffigura i personaggi cui l'edificio è dedicato¹. In una grandiosa cornice settecentesca, realizzata in marmi bianchi e policromi, al centro della quale si staglia la bella figura della Vergine, è sistemata una tavola marmorea, lavorata a bassorilievo dove, sotto la presenza protettiva di un cherubino sormontato da un ostensorio, sono immediatamente visibili quattro uomini, ciascuno dei quali appare intento a scolpire. La storia, descritta nella *Legenda Aurea* da Iacopo da Varagine, racconta di cinque scultori, Claudio, Castore, Sinfiorano, Nicostrato e Simplicio che, «essendosi rifiutati di scolpire un idolo per Diocleziano e di sacrificare agli dei, per ordine dell'imperatore furono chiusi vivi in casse di piombo e gettati in mare».

La loro vicenda venne però a confondersi con quella di altri quattro martiri, i soldati Severo, Severiano, Carpofo e Vittorino, anch'essi assassinati per ordine di Diocleziano: di loro, per lungo tempo, non si conobbe il nome e, per questo motivo, Papa Melchiade ordinò che venissero ricordati nello stesso giorno dedicato ai martiri scultori². Da allora i cinque lapicidi furono dimenticati e, in una forma di sincretismo religioso, i quattro santi coronati divennero i protettori di muratori, scalpellini, tagliapietre, scultori e architetti.

Il piccolissimo e umile oratorio di Torano si impone all'osservatore perché, rispetto a luoghi più celebri – la basilica dei Santi Quattro Coronati al Laterano in Roma³, la

¹ Attualmente l'unica fonte che presenti una attribuzione cronologica dell'edificio è quella rilevata in C. Lazzone, *Carrara e le sue ville. Guida storico-artistica-industriale seguita da brevi cenni su Luni e le sue rovine*, Carrara, Tipografia di Iginio Drovandi, 1880. Secondo l'autore il rilievo marmoreo, «rappresentante i quattro santi suddetti», risalirebbe al XV secolo. Tuttavia l'analisi stilistica indurrebbe a collocare l'opera in epoca successiva, presumibilmente seicentesca; anche se la qualità formale, piuttosto semplice, rende difficoltosa una collocazione cronologica più circostanziata.

² Iacopo da Varagine, *La Legenda Aurea*, traduzione dal latino di Cecilia Lisi, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1990, II, p. 752.

³ Si tratta della basilica dei Santi Quattro Coronati al Laterano, complesso monastico situato nel rione del Celio: il nucleo originario fu costruito nel IV secolo da papa Melchiade che conferì alla basilica il *titulus Aemilianae* o *titulus Ss. Quattuor Coronatorum*. Della struttura originaria

chiesa di Orsanmichele a Firenze⁴, la basilica di San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia⁵ – racchiude una pala marmorea particolarmente fedele alla storia originale raccontata dallo stesso Iacopo. Infatti, al centro della rappresentazione, più in alto rispetto ai quattro scultori, se ne scorge un quinto, realizzato con un sottile rilievo, quasi uno «stiacciato» di derivazione donatelliana, che potrebbe configurarsi anche come una sorta di ripensamento rispetto all'impianto centrale, se non fosse il racconto della *Legenda Aurea* a guidarci nella corretta interpretazione della vicenda. La pala non reca alcuna indicazione né dello scultore, né dell'anno di realizzazione, anche se la lavorazione, almeno da un punto di vista stilistico, induce comunque a collocarla intorno al XVII secolo.

L'esecuzione non è certamente tra le migliori: percorrendo il centro di Carrara o i vecchi borghi circostanti, si possono osservare, nelle icone marmoree collocate sugli stipiti delle porte, lavorazioni ben più raffinate.

Ciò che dunque affascina in questa rappresentazione non è tanto la qualità esecu-

sopravvivono ancora l'abside ed alcuni resti situati al di sotto dell'attuale basilica: nel VII secolo infatti papa Onorio I ricostruì ed ampliò la chiesa che, nel IX secolo, fu sottoposta a radicale restauro da papa Leone IV. Distrutta da Roberto il Guiscardo nel 1084, la chiesa fu ricostruita in forme ridotte da Pasquale II all'inizio del XII secolo, trasformando la parte anteriore in cortile, mentre la navata centrale originaria venne suddivisa in tre navate, così che le precedenti navate laterali divennero rispettivamente chiostro e refettorio. Nel XVI secolo l'intera costruzione fu affidata alle monache di clausura Agostiniane e adibita ad orfanotrofio. Attualmente svolge la sola funzione di monastero. In proposito si veda S. Andretta, G. Baiocchi, S. Infrio, O. Rossi Pinelli, / *Principi della Chiesa. L'arte nel territorio di Roma tra Rinascimento e Barocco*, Milano, Edizioni Charta, 1998; si veda anche <[http://santiquattrocoronati.org./](http://santiquattrocoronati.org/)>.

⁴ A Firenze, la chiesa di Orsanmichele ospita, sulla facciata laterale, il gruppo dei *Quattro Santi Coronati*, realizzato da Nanni di Banco (Firenze 1380/1390 – 1421). Esso fa parte del ciclo di quattordici statue che i Protettori delle Arti commissionarono a vari artisti (tra i quali Donatello, autore della statua di San Giorgio) per decorare l'edificio. In particolare a Nanni l'incarico venne conferito dall'Arte dei Maestri di Pietra e Legname e l'opera venne eseguita tra il 1409 e il 1416/17; attualmente il gruppo originale si trova all'interno del Museo di Orsanmichele, sostituito, all'esterno, da una copia. In proposito si veda P. Grifoni, F. Giannelli, *Le statue dei santi protettori delle arti fiorentine e il Museo di Orsanmichele*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2006.

⁵ Innalzata all'inizio del VII secolo e menzionata per la prima volta dallo storico Paolo Diacono (720-799), la Basilica di San Pietro in Ciel d'Oro è una chiesa di Pavia con dignità di basilica minore. L'edificio, eretto in stile longobardo, quindi ricostruito in stile romanico nel XII secolo, fu appellato *San Pietro in Ciel d'Oro* per i soffitti dorati: la costruzione sorse sul luogo ove era stato sepolto Severino Boezio, filosofo romano fatto uccidere dal re ostrogoto Teodorico il Grande nel 525. Nella complessa arca di Sant'Agostino, realizzata in marmo bianco di Carrara e marmo bianco di Candoglia, sono visibili, seduti negli angoli dell'opera, i quattro Santi Coronati. In proposito M. Radaelli, *La Basilica di San Pietro in Ciel d'Oro e l'Arca di Sant'Agostino*, Milano, Skira, 2015.

tiva, quanto piuttosto l'atmosfera, l'ambiente, in grado di proiettarci tra le botteghe che animavano le strade di Carrara e dei suoi dintorni.

Possiamo ancora oggi immaginare di riascoltare l'acuto picchiettare di martelli e scalpelli, tra l'antica Via del Carmine e Via Carriona, come racconta, con una vivida immagine, Emanuele Repetti dove «uno sbozza, l'altro mette sotto ai punti, altro ne rileva le parti principali, e sortita che sia l'opera dalle mani del maestro, nuovi lavoranti subentrano chi per lustrare, chi per dare l'ultimo finimento ai capelli fiori, ed accessori»⁶.

Ed è così che Carrara doveva apparire agli stranieri⁷ o, come si diceva un tempo, ai forestieri, che giungevano numerosi non solo per seguire le fasi di estrazione e lavorazione dei blocchi; ma anche per gestire il traffico commerciale che dalla cittadina, attraverso i porti di Genova e Livorno⁸, si diffondeva tra Europa, Americhe e Africa, soprattutto settentrionale, per giungere, addirittura, fino al lontano Oriente. La composita struttura professionale, venutasi a creare sul territorio e costituita in prevalenza da cavatori, scalpellini e scultori, manifestò molto presto la necessità di raggiungere una più organica regolamentazione del settore, come ha bene il-

⁶ E. Repetti, *Sopra l'Alpe Apuana ed i Marmi di Carrara Cenni di Emanuele Repetti. Con la mappa di questo territorio*, Dalla Badia Fiesolana 1820, p. 93.

⁷ Per una bibliografia di riferimento sulla presenza di artisti stranieri in ambito apuano, non si può assolutamente prescindere da *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori, ecc. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa, con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri che in essa dimorarono ed operarono e un saggio bibliografico per cura di G. Campori*, Modena, Tipografia di Carlo Vincenzi, 1873: la seconda parte, *Artisti estranei alla provincia*, ha costituito una fonte essenziale per gli studi successivi. Per approfondimenti più recenti si ricordano *Le vie del marmo: aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, a cura di F. Abbate, Firenze, Giunti, 1992; *Carrara e il mercato della Scultura. Arte, gusto e cultura materiale in Italia, Europa e Stati Uniti tra XVIII e XIX secolo*, a cura di L. Passeggia, Cassa di Risparmio di Carrara, Fondazione Cassa di Risparmio di Carrara, Milano, Motta, 2005; *Carrara e il mercato della Scultura II*, a cura di S. Berresford, Cassa di Risparmio di Carrara, Fondazione Cassa di Risparmio di Carrara, Milano, 24 ORE Motta Cultura, 2007; *Sognando il marmo. Cultura e commercio del marmo tra Carrara, Gran Bretagna e Impero (1820-1920 circa)*, Cassa di Risparmio di Carrara, Fondazione Cassa di Risparmio di Carrara, a cura di S. Berresford, Pisa, Pacini, 2009; L. Passeggia, *Lo studio Lazzarini. Viaggio a Carrara in tre secoli di storia*, Pisa, Pacini, 2011.

⁸ Sull'attività commerciale dei terminali portuali di Genova e Livorno si veda *Genova Porta d'Europa. La logistica delle merci tra il porto di Genova e l'Europa nei secoli XII-XXI*, a cura di D. Cabona, G. Massardo, Firenze, All'insegna del Giglio, 2003; R. Musetti, *I mercanti di marmo del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2007; C. Magenta, *L'industria dei marmi apuani*, Firenze, Tipografia di G. Barbèra, 1871.

lustrato Christiane Klapisch-Zuber nelle indagini da lei dedicate alle origini e allo sviluppo dell'*Ars Marmoris*⁹.

Compito di questo organismo, particolarmente potenziato durante il governo di Alberico I Cybo Malaspina, fu quello di tutelare le botteghe e le taglie operanti nell'ambito dell'estrazione e della lavorazione lapidea, soprattutto attraverso il controllo della corretta applicazione del periodo di apprendistato, al termine del quale il giovane tirocinante sarebbe diventato a tutti gli effetti *maestro del marmo* e quindi in grado di seguire le principali fasi di lavorazione, dall'escavazione alla sbazzatura, fino al trasporto. Una qualifica che spiega come molti carraresi impegnati, tra Quattrocento e Cinquecento, a Lucca e a Pisa nell'esecuzione di grandi fabbriche ecclesiastiche si definissero il più delle volte *magistri lapidum*, pur avendo, come emerge dall'analisi dei contratti, mansioni tra loro diverse se non addirittura contrastanti¹⁰.

Significativo, a questo proposito, è il caso di Leonardo o Lunardo Casoni che, il 14 marzo del 1517, si impegnava con Michelangelo non solo per cento *carrate*¹¹ di marmo estratte dalla cava di Sponda, ma anche per «figure 2 di marmo buono et senza peli vene et machie»¹².

⁹ La corporazione dell'*Ars Marmoris*, costituita da quanti fossero in grado di gestire tutte le fasi di lavorazione del marmo, dall'escavazione alla lavorazione, fino alla sua commercializzazione, sembra fare la prima comparsa a Carrara sotto il governo di Alberico II Malaspina. Fonte fondamentale di informazione sull'argomento risultano essere gli atti del notaio Nicolao Parlonciotto, redatti tra il 1490 e il 1493 e conservati nell'Archivio Notarile Carrara presso l'Archivio di Stato di Massa. L'organismo mirava ad allontanare dalla gestione delle cave imprenditori e maestranze straniere, come attesta la richiesta degli abitanti di Carrara inoltrata alla vedova di Alberico, Lucrezia, affinché «nessun forestiere» potesse accedere alle cave. Con gli Statuti del 1519 la licenza di estrazione, obbligatoria per i soli stranieri, poté essere concessa esclusivamente dal governo. In particolare si veda C. Klapisch-Zuber, *Carrara e i maestri del marmo 1300-1600*, Modena, Poligrafico Artioli, 1973, pp. 153 - 217.

¹⁰ R. P. Ciardi, *Ars Marmoris. Aspetti dell'organizzazione del lavoro nella Toscana del Quattrocento*, in *Niveo de Marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, a cura di E. Castelnovo, Genova, Edizioni Colombo, 1992, pp. 341-349.

¹¹ *Carrata*: unità di misura adoperata a partire dal XV secolo e derivata dalla quantità standardizzata di blocchi trasportati da un carro tirato da un paio di buoi in pianura, in C. Klapisch-Zuber, *Carrara e i maestri del marmo*, cit., pp. 99-104. È comunque opportuno precisare che, come afferma giustamente Christiane Klapisch-Zuber, non è semplice indicare la quantità di peso corrispondente ad una *carrata* o *carrettata* giacché a Carrara vigeva il principio secondo cui «quantum per bouum simul currui iunctorum trahere possunt», p. 104, nota 54. Tuttavia la studiosa francese ritiene che un carico trasportato da una dozzina di buoi equivallesse indicativamente a 9 tonnellate.

¹² Atti del notaio Parlonciotto, in C. Frediani, *Ragionamento storico su le diverse gite che fece a*

Che tali “figure” fossero adoperate nelle commissioni fiorentine cui proprio in quegli anni Michelangelo stava lavorando oppure fossero destinate ad altre ordinazioni non è dato sapere; certo invece è che una simile informazione ci permette di capire meglio la struttura tecnica e professionale di cui si avvaleva il grande maestro. Va sottolineato, infatti, come, dalla lettura dei documenti raccolti all’inizio dell’Ottocento da Carlo Frediani, la fornitura di statue presumibilmente sbazzate, ovvero realizzate solo nelle loro dimensioni di massima, con forme e finiture ancora molto distanti dall’effettiva struttura del modello, non fosse un episodio sporadico e isolato, quanto piuttosto un’abitudine che Buonarroti aveva acquisito dopo aver sperimentato la perizia delle maestranze carraresi rispetto alle quali gli scalpellini e i lapidici provenienti da Settignano e Firenze, per lavorare nelle cave di Seravezza, parevano «incapaci a tagliare una scaglia di marmo»¹³.

Non è un caso, dunque, che ancora nel 1521, Michelangelo richiedesse a Marcuccio da Petrognano e a Francione di Zan Ferraro, oltre a cento carrate di marmo estratte dal Polvaccio, anche «una figura di Nostra Donna a sedere secondo è designata, et più altre dicte figure secondo dicte misure se più potranno per di qui a tutto il mese di luglio prox.hae a venire»¹⁴.

La notizia rivela preziose informazioni non solo sui contatti professionali che il maestro fiorentino aveva sviluppato con le maestranze carraresi, ma anche sull’organizzazione del lavoro, già strutturata in modo tale da poter soddisfare una committenza che per motivi economici, prima ancora che artistici, ricercava materiale semi-lavorato. La sbazzatura, cioè l’operazione che, come si è detto, facilitava l’eliminazione del materiale in eccesso per conferire al marmo una forma che, seppur grossolana, risultava comunque più vicina al modello, avrebbe permesso non solo di contenere i costi dei trasporti, per la riduzione del peso rispetto al blocco iniziale; ma anche di individuare in anticipo eventuali difetti, come quarzi e litoclasti, che avrebbero compromesso irrimediabilmente la struttura dell’opera. D’altro canto una simile operazione, che prevedeva il cosiddetto «attacco» del masso, non poteva che essere eseguita da maestranze particolarmente abili nel non disperdere più dello stretto necessario gli scarti di un materiale tanto prezioso. Dunque non è un caso che, anche nel secolo successivo, Gian Lorenzo Bernini avesse fatto ricorso al carrarese Giuliano Finelli per eseguire, nel gruppo di Apollo e Dafne, i particolari forse più virtuosistici dell’intera rappresentazione: la trasformazione dei

Carrara Michelangelo Buonarroti, Massa, bei Fratelli Frediani tipografi ducali, 1837, pp. 60-61.

¹³ C. Klapisch-Zuber, *Carrara e i maestri del marmo*, cit., p. 97.

¹⁴ C. Frediani, *Ragionamento*, cit., p. 72.

pie di, delle mani e dei capelli della fanciulla nelle radici e nelle foglie leggermente mossi dal vento¹⁵.

Testimonianze che indicano come l'utilizzo delle maestranze carraresi non potesse essere considerato una coincidenza casuale. Se è vero, infatti, come sottolinea opportunamente Jennifer Montagu, «che il genio può nascere ovunque», è altrettanto vero che alla formazione di artisti ed artigiani contribuiscono in maniera determinante sia «l'eredità culturale» sia «l'ambiente»¹⁶.

La produzione artistica dei laboratori nella Carrara di primo Ottocento

Nel corso del tempo gli studi, sempre più distaccati dalle fonti in grado di documentare gli aspetti pratici della cultura materiale, hanno preferito privilegiare l'astratta volontà formale sul concreto operare artistico.

È così che, attraverso una concezione estetica, le cui radici affondano nella classificazione delle arti già espressa da Platone e Aristotele¹⁷, si è sviluppata una storia della scultura concepita come il risultato esclusivo di singole personalità, alimentando un progressivo disinteresse nei confronti dei procedimenti tecnici intermedi, ai quali sarebbe stato negato qualunque elemento di valore autonomo e creativo. Una direzione che ha iniziato ad essere invertita a partire dagli anni Settanta e Ottanta del Novecento, da Rudolph Wittkover¹⁸ a Jennifer Montagu. In particolare, è alla studiosa britannica che si deve la felice definizione di «industria dell'arte»¹⁹ coniata per indicare quell'ampia parte di artisti, artigiani e imprenditori rivolti ad alimentare, in forma per lo più anonima, il mercato dell'arte, collezionistico e antiquario.

L'ostracismo esercitato nei confronti dell'esecutore materiale dell'opera, escluso aprioristicamente da qualsiasi processo creativo, fu probabilmente all'origine dell'impietoso ritratto fornito, all'inizio del Settecento, da Montesquieu nel suo *Viaggio in Italia* allorché, descrivendo i possedimenti del duca di Massa e Carrara, ricorda: «Nei suoi stati si trova il bel marmo di Carrara che costituisce la sua principale rendita. Ci sono anche parecchi cattivi scultori che lavorano a delle

¹⁵ J. Montagu, *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, Milano, Allemandi, 1991, p. 104; edizione originale *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven, Yale University Press, 1989.

¹⁶ J. Montagu, *La scultura barocca romana*, cit., p. 2.

¹⁷ L. Grassi, M. Pepe, *Dizionario della critica d'arte*, Torino, UTET, 1978, I, pp. 47-48.

¹⁸ R. Wittkover, *La scultura*, Torino, Einaudi, 1985; edizione originale *Sculpture. Process and Principles*, London, Harper and Row, 1977.

¹⁹ J. Montagu, *La scultura barocca romana*, cit., p. VII.

brutte statue»²⁰. Un'opinione che, se poteva trovare ragionevoli motivazioni nella grave crisi economica attraversata dal settore lapideo proprio tra Sette e Ottocento²¹, esprimeva anche il diffuso pregiudizio nutrito nei confronti di un territorio che sembrava votato esclusivamente all'estrazione e non alla lavorazione artistica del marmo.

Pregiudizio che di lì a non molto tempo dopo sarebbe stato smentito dai fatti. È Hector Sonolet, il funzionario francese nominato direttore della Banca Elisiana, a sottolineare, in una lettera inviata nel 1807 alla Principessa Elisa Bonaparte Baciocchi, la necessità di un incontro tra Joseph Chinard, autore di una nutrita serie di ritratti napoleonici²², e Francesco Lazzarini che, come molti altri scultori carraresi, si occupava della riproduzione in marmo delle opere destinate all'imperatore e alla sua cerchia, «per operare un cambiamento» ad un busto precedentemente realizzato da Chaudet, «cosicché non sarà più il busto di Chaudet se non per la firma»²³. Testimonianza estremamente significativa che sottolinea non solo la strettissima collaborazione tra l'ideatore e l'esecutore, ma anche l'importanza assunta dal secondo nella fase conclusiva della lavorazione. E induce altresì a ridimensionare o, quanto meno, a rivedere alcune opinioni espresse proprio sull'attività relativa alla correzione dei modelli originali, considerata giustamente un ramo collaterale della creatività artistica.

A questo proposito Gerard Hubert, che ha dedicato un'opera fondamentale allo studio della scultura a Carrara in età napoleonica, ricorda solo le correzioni apportate sugli originali di Chaudet da Lorenzo Bartolini, titolare della cattedra di scultura dal 1808, senza tenere in alcuna considerazione le maestranze locali, nonostante il giudizio di merito sugli standard qualitativi delle copie eseguite²⁴.

Non è un caso che, ancora all'inizio del XIX secolo, il fivizzanese Giacomo Ortalli

²⁰ C. L. de Montesquieu, *Viaggio in Italia*, Bari, Laterza, 1971, p. 120.

²¹ A. Bernieri, *La politica marmifera di Maria Teresa nel quadro della trasformazione sociale del principato di Carrara*, e M. Della Pina, *Economia e società a Carrara*, in «Annuario della Biblioteca Civica di Massa» 1982-83, Atti del Convegno *Carrara e il marmo nel Settecento: società economia, cultura*, Pisa, Pacini, 1984.

²² G. Hubert, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Paris, Ed. E. de Boccard, 1964; R. Carozzi, *La scuola di Carrara tra Canova e Bartolini*, in *Scultura, marmo, lavoro. Maestri, giovani artisti, ricerche tecniche*, catalogo della mostra (Carrara, Massa, Pietrasanta, giugno - agosto 1981), a cura di M. De Micheli, Milano, Vangelista Editore, 1981, pp. 219-231.

²³ P. Marmottan, *Les arts en Toscane sous Napoléon. La Princesse Elisa*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1901, pp. 241-245.

²⁴ G. Hubert, *La sculpture dans l'Italie*, cit., pp. 342-358.

individuasse i limiti della produzione scultorea carrarese proprio nell'elevata professionalità degli studi e delle botteghe cittadine:

L'Apollo di Belvedere, la Venere Medicea, l'Antinoo, il Gladiatore moribondo, il Laocoonte, l'Arrotino, la Diana Cacciatrice, la Niobe, e quante altre statue dei Greci scultori sono state a noi tramandate, tutte vengono a perfezione riprodotte dai Lazzarini, dai Triscornia, dai Franzoni, dagli Anselmi. Se gli insigni professori delle arti belle sparsi nei differenti punti della repubblica verranno chiamati in Carrara non v'ha dubbio che la loro istruzione saprà dare l'ultima spinta al genio dei Carraresi i quali d'imitatori che sono diverranno illustri inventori²⁵.

Le affermazioni di Ortalli non solo mostrano la ferma volontà, di natura tutta politica, di contrapporre un nuovo sistema didattico a quello che la duchessa Maria Teresa Cibo Malaspina aveva attivato, dal 1769, con la fondazione dell'Accademia di Belle Arti²⁶. Ma affrontano il tema, sempre sospeso tra estetica ed economia, della riproduzione e della copia. Le opere elencate dal funzionario napoleonico rientrano in quel filone di studi dedicati al mercato dell'antico, avviati, nell'area anglo-statunitense, da Francis Haskell e Nicholas Penny²⁷ e, in quella italiana, da Salvatore Settis²⁸.

Se allo stato attuale delle conoscenze l'assenza di dati sull'identità degli acquirenti non permette di comporre una mappatura organica di questi manufatti, l'incrocio delle informazioni provenienti dall'analisi dei materiali e delle fonti documentarie consente di recuperare, almeno in parte, quei nessi che hanno collegato il periferico mondo della scultura apuana ai centri del collezionismo internazionale²⁹, come nel caso delle repliche delle opere di François Houdon esistenti nelle collezioni museali statunitensi³⁰.

²⁵ G. Ortalli, *Discorso pronunciato dal commissario aggiunto di governo per le Alpi Apuane di Carrara, il giorno XVII Brumaio*, Massa, Anno X rep., 1802.

²⁶ R. P. Ciardi, *L'Accademia di Belle Arti di Carrara nel periodo delle Riforme*, in *Carrara e il marmo nel '700: società, economia, cultura*. Atti del Convegno, in «Annuario della Biblioteca Civica di Massa», 1982-1983, pp. 85- 137.

²⁷ F. Haskell, N. Penny, *L'antico nella storia del gusto: la seduzione della scultura classica, 1500-1900*, Torino, Einaudi, 1984, edizione originale *Taste and Antiquity: the Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, Yale University Press 1981.

²⁸ *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1997.

²⁹ E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'Arte Italiana, Materiali e problemi I. Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino, Einaudi, 1979, pp. 25-106.

³⁰ K. A. Holbrow, *Objects Specialty Group Postprints*, volume Fourteen, Washington DC, The American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works, 2007. Tra gli studi locali inerenti

D'altra parte è' evidente che al compito del traduttore Ortalli, e con lui molti altri, negasse la benché minima capacità creativa, relegando la pratica della sbazzatura e della smodellatura al solo ambito delle attività banausiche³¹. Una convinzione che, nonostante la sua ancor oggi radicata diffusione, è la stessa analisi storica a mostrarne la debolezza: se allo scultore appartiene il processo dell'ideazione, infatti, non meno importante risulta la conoscenza della tecnica necessaria alla riproduzione del modello, cui peraltro si affianca il difficile compito della scelta del blocco, cioè della materia che darà forma definitiva all'opera compiuta. Operazioni alle quali, da ultimo, viene ad aggiungersi la personale capacità interpretativa dello smodellatore o dello scultore, impegnato nella resa complessiva del soggetto. A questo proposito è oltremodo significativa una lettera che l'artista danese Theobald Stein scrive a Giuseppe Lazzerini, il 3 agosto 1882:

Cher ami et collègue

C'est avec un vrai plaisir que je vous envoie ces lignes. C'est pour vous remercier pour l'exécution des deux reliefs que j'ai vu enfin en leur place. Ils font un effect excellent, et tout le monde les admire, je crois qu'ils nous font honneur, Vous et moi. [...]. La lumière est très avantageuse pour le portrait qui brille par l'exécution décorative avec ses parties polies, que vous avez distribué avec beaucoup de goût. On voit que le travail est « con amore » et c'est vraiment « un gran bel opera » en son genre. Le relief avec les femmes au tombeau n'est pas tout à fait si bien placé quant à la lumière, mais on y peut remédier, et alors il fera un effect sublime. Le peintre commence dans ces jours la décoration de la chapelle et moi je terminerais les têtes que vous avez fait bien de laisser inachevées³².

la diffusione/ dispersione della produzione artistica di origine apuana merita certamente una segnalazione P. Ceccopieri Maruffi, *I marmi dei Cybo da Massa al Quirinale*, Modena, Aedes Muratoriana, 2014.

³¹ La scelta dell'aggettivo «banausico», di etimologia greca, preferito ai più diffusi «artigianale» o «meccanico» è stata determinata dalla convinzione che tale vocabolo meglio evidenzia il contrasto tra i termini «arte» e «tecnica», così come è stato argomentato nella parte iniziale del presente paragrafo. In proposito si rimanda a L. Grassi, M. Pepe, *Dizionario della critica d'arte*, cit., in particolare p. 48.

³² Archivio Lazzerini (= AL), Carteggio Stein, 3 agosto 1882. La doppia dicitura del cognome «Lazzarini» e «Lazzerini» deriva da una errata trascrizione anagrafica, avviata nel 1831, con la nascita di Giuseppe Lazzerini. In proposito L. Passeggia, *Lo studio Lazzerini*, cit., p. 155.

Purtroppo, anche in questo caso, sono del tutto assenti riferimenti specifici sia alle opere che ai committenti.

In generale, dunque, se è ancora estremamente difficile delineare i contorni di un fenomeno che potrebbe portare a rivedere molte posizioni oggi date per scontate nel campo degli studi storico-artistici, non sono pochi i testi che hanno fornito preziose indicazioni nel delineare un fenomeno di portata assai più vasta di quanto di solito non si sia indotti a ritenere. E se i saggi di Roberto Paolo Ciardi³³ e Caterina Rapetti³⁴ si connotano per le importanti informazioni sull'attività delle botteghe apuane del periodo tardo medievale e rinascimentale, fu già nell'Ottocento che il marchese Giuseppe Campori³⁵ seppe individuare nei Baratta³⁶, nei Lazzoni³⁷ o nei Vaccà³⁸ gli artefici di una rete artistica e professionale diffusa ovunque in Europa³⁹. A fronte di questi dati, l'analisi della diaspora di scultori e scalpellini carraresi documentata soprattutto a partire dal XVII secolo può essere condotta attraverso una duplice analisi: quella che considera l'emigrazione come *danno economico*, leggibile nei provvedimenti protezionistici adottati nella seconda metà del Settecento⁴⁰.

³³ R. P. Ciardi, S. Russo, F. Abbate, *Le vie del marmo: aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, Firenze, Giunti, 1992.

³⁴ C. Rapetti, *Storie di Marmo*, Milano, Electa, 1998; Idem, *Michelangelo, Carrara e i "maestri di cavar marmi"*, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2001.

³⁵ G. Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori*, cit., pp. 14-25, 142-147, 256-258.

³⁶ Sui Baratta in particolare F. Freddolini, *Giovanni Baratta 1670-1747*, Roma, Erma di Bretschneider, 2013.

³⁷ Sui Lazzoni ancora non esiste una monografia specifica; di particolare interesse C. Giometti, voce *Lazzoni Giovanni*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 64 (2005) <[l'altare di Santa Maria Maddalena de' Pazzi nella Chiesa del Carmine di Carrara, in «Atti e Memorie della Accademia Aruntica di Carrara», XX \(2014\), pp. 55-72; T. L. M. Vale, *Scultura barocca italiana in Portogallo. Opere artisti committenti*, Roma, Gangemi, 2010.](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-lazzoni_(Dizionario-Biografico)/>; F. Federici,)

³⁸ Sui Vaccà si veda *Settecento pisano. Pittura e scultura a Pisa nel secolo XVIII*, a cura di R. P. Ciardi, Pisa, Pacini, 1990.

³⁹ A questo proposito è significativa la vicenda del poco noto scultore massese Luigi Grossi attivo a Stoccolma negli anni Ottanta del Settecento. In proposito si veda S. Giampaoli, *Uno scultore apuano nelle corti del nord: Luigi Grossi*, in «Deputazione di Storia Patria per le Antiche province modenesi. Atti e Memorie», s. XI, IV (1982), pp. 244-264; A. M. Leander Touati, M. Olausson, *Ancient Sculptures in the Royal Museum: the eighteenth-century collection in Stockholm*, vol. 55, Swedish National Museum, 1998.

⁴⁰ S. Giampaoli, *Uno scultore apuano*, cit., p. 247.

Oppure quella che ritiene l'emigrazione come *motore economico* di artigiani, artisti e commercianti, veicolati e vincolati dal comune utilizzo del marmo.

Ipotesi, quest'ultima, che trova un riscontro diretto nell'attività svolta da alcuni scultori carraresi attivi a Roma già a partire dal XVII secolo e nei confronti dei quali i rapporti familiari tornarono senza dubbio utili in molte circostanze. Dall'analisi dei documenti emerge infatti come la vendita del marmo fosse, per alcuni di loro, una sostanziale fonte di reddito. Giuliano Finelli, Andrea Bolgi⁴¹ e Domenico Guidi⁴², grazie alle loro famiglie, tutte più o meno direttamente legate al commercio dei marmi, trassero discreti vantaggi dalla fornitura del materiale⁴³. Per non parlare, nel secolo successivo, del caso di Francesco Antonio Franzoni, restauratore animalista carrarese che godette di grande prestigio durante il pontificato di Pio VI. Reputazione acquisita non solo grazie alla sua abilità artistica, ma anche alla sua capacità logistico-manageriale.

Personaggio di spicco nella comunità artistica romana, come risulta dalla approfondita analisi documentaria svolta da Rosella Carloni⁴⁴, Franzoni privilegiò la cittadina apuana sia per l'approvvigionamento dei materiali sia per l'utilizzo di manodopera specializzata. A questo riguardo è singolare la coincidenza della richiesta espressa nel 1778 dal Cardinale Albani a Maria Teresa Cybo-Malaspina d'Este di inviare una dozzina di scalpellini carraresi per la «fabbrica della nuova sacrestia della Basilica Vaticana»⁴⁵, alla cui decorazione lo stesso Franzoni era impegnato proprio in quegli anni. Né si può dimenticare come il carrarese Michelangelo Marchetti, già in affari con Franzoni nel 1781 per l'acquisto di «duecentotrenta scudi del marmo per fare due statue di Cortona»⁴⁶, venisse nominato «console in Roma» in rappresentanza degli stati apuani⁴⁷. E tanto meno si può escludere il possibile ruolo di mediazione da parte di Franzoni nelle due forniture di marmo effettuate,

⁴¹ *Andrea Bolgi Il Carrarino (Carrara 1605 – 1656)*, a cura di G. Silvestri, Pontedera, Bandecchi e Vivaldi 2019; *Giuliano Finelli (Carrara 1601 – Roma 1653)*, a cura di G. Silvestri, Pontedera, Bandecchi e Vivaldi 2019.

⁴² C. Giometti, *Domenico Guidi 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2011.

⁴³ J. Montagu, *La scultura barocca romana*, cit., p. 3.

⁴⁴ R. Carloni, *Francesco Antonio Franzoni tra virtuosismo tecnico e restauro integrativo*, in «Labyrinthos», X (1991), n. 19-20, pp. 155-225.

⁴⁵ Archivio di Stato di Massa (=ASM), Dispacci Sovrani, 3 e 4 novembre 1778.

⁴⁶ R. Carloni, *Francesco Antonio Franzoni*, cit. p. 363.

⁴⁷ ASM, Dispacci Sovrani, 18 marzo 1783.

nel 1804 e nel 1806, da Francesco Lazzarini, cui era legato in società⁴⁸, allo scultore Luigi Acquisti, ipotetico tramite tra Lazzarini stesso e il conte Luigi Sommariva per la vendita di un medaglione marmoreo raffigurante Napoleone Bonaparte Primo Console, realizzato dal maestro apuano e conservato a Villa Carlotta di Cadenabbia nei pressi di Como⁴⁹.

Fuori e dentro l'Accademia: lo studio Lazzarini, un caso emblematico

Di fatto è stato il ritrovamento dell'archivio quasi completo del laboratorio Lazzarini⁵⁰ a consentire di entrare nel vivo dell'attività di un settore sul quale si è da sempre sviluppato l'intero background economico, sociale e culturale di Carrara. Uno spaccato che apre prospettive nuove non solo sui diversi ruoli che caratterizzarono questa professione, ma che introduce anche ad una visione più vasta di quei contatti culturali con i quali il tessuto connettivo cittadino, detentore di un vero e proprio *know-how* tecnico e professionale, era necessariamente implicato.

Dall'analisi di questa raccolta documentaria è emersa una rete che, a livello europeo, era riuscita a fare dell'«industria dell'arte» il suo punto di forza, grazie anche ad una organizzazione commerciale che nelle ditte dei Fratelli Pisani di Firenze⁵¹ e della Famiglia Micali di Livorno⁵² ebbe in Toscana i suoi principali centri di esportazione. «Vere e proprie manifatture di riproduzioni di opere antiche», come afferma Hubert⁵³, che espandevano in tutta Europa le proprie attività in forma tentacolare e tali da competere, come scrive nel 1793 Giuseppe Gorani⁵⁴, con le raccolte dei magazzini d'arte di Parigi, Londra o Amsterdam⁵⁵. Non è un caso che all'inizio

⁴⁸ AL, Copialettere.

⁴⁹ G. Hubert, *La sculpture dans l'Italie*, cit., p. 370.

⁵⁰ L. Passeggia, *Lo studio Lazzarini*, cit.

⁵¹ Sulla storia di questa manifattura toscana si veda G. Hubert, *La sculpture dans l'Italie*, cit.; L. Passeggia, *The Lazzarini Workshop*, pp. 156-173, in *The Lustrous Trade*, edited by C. Sicca, A. Yarrington, London – New York, Leicester University Press, 2000.

⁵² Sulle vicende di questa impresa si veda E. Lazzarini, *Luxury Goods in Livorno and Florence*, pp. 67-76, in *The Lustrous Trade*, cit.; C. Sicca, *Il Negozio di Giacinto Micali e Figlio in Livorno ove si trovano ogni sorte di Mercanzie, e oggetti di Belle Arti in Marmo*, in *Carrara e il mercato della scultura* 2005, cit., pp. 78-85.

⁵³ G. Hubert, *La sculpture dans l'Italie*, cit., p. 29.

⁵⁴ M. T. Lazzarini, *Artigianato artistico a Livorno in età lorenese (1814-1859)*, Livorno, Società Editrice Livornese, 1996.

⁵⁵ Su questo interessante e ancora poco studiato argomento si veda A. Addobbati, F. Mazzei, G. Bettoia, *Una relazione d'affari all'ombra della Rivoluzione Americana (1773-1781)*, in «Nuovi

dell'Ottocento il negozio della Famiglia Micali venisse paragonato addirittura ad un'Accademia di Belle Arti per la qualità dei modelli che possedeva e che utilizzava per la realizzazione di una produzione artistica propria, essenzialmente costituita dalla lavorazione in alabastro.

Per gli oggetti in marmo l'emporio livornese si rivolgeva a Carrara, come è testimoniato non solo dall'Archivio Lazzarini⁵⁶, ma anche dai rapporti intrattenuti con la Prefettura del Mediterraneo di Livorno⁵⁷ e dai documenti della Banca Elisiana⁵⁸,

Studi Livornesi», XI (2004), pp. 133 -194.

⁵⁶ AL, Conti Correnti e memorie diverse. Commissione dei Sig.ri Giacinto Micali e figlio. Maggio - Ottobre 1826.

⁵⁷ La legge emanata il 17 febbraio (28 piovoso) 1800 dal governo napoleonico mirava a rafforzare il potere centrale attraverso la costituzione di organi periferici al fine di costituire una precisa scala gerarchica: il prefetto nel dipartimento, il sottoprefetto nell'*arrondissement* e il *maire* nel comune. Nel *Saggio Storico e Geografico sul Dipartimento del Mediterraneo* scritto da Giovanni Salvatore De Coureil, pubblicato a Livorno, presso Tommaso Masi e Comp. nel 1808, la distribuzione dei territori appartenenti alla Prefettura del Dipartimento del Mediterraneo viene descritta in maniera assai chiara ed efficace. Di fatto il territorio in oggetto era costituito dalla prefettura di Livorno, che comprendeva Pontedera, Ponsacco, Peccioli, Lajatico, Palaja, Lari, Chianni, Fauglia, Orciano, Lorenzana, Castellina Marittima, Rosignano, San Miniato, Montopoli, Certaldo e Castel Fiorentino (capitolo I pp. 26-39). Vi erano poi altre due sotto prefetture: quella di Pisa, composta da Bagni di San Giuliano, Cascina, Vico Pisano, Bientina, Monte Calvo, Santa Maria a Monte, Fucecchio, Cerreto, Castel Franco, Santa Croce, Pescia, Montecarlo, Uzzano, Vellano, Buggiano, Massa e Conile (sic presumibilmente Cozzile), Montecatini, Monsummano, Monte Vetturini, Pietrasanta, Seravezza, Stazzema, Barga, Pontremoli, Calice, Bagnone, Gropoli, Albiano, Terrarossa, Filattiera e Fivizzano (pp. 40-84). E quella di Volterra, con Monte Catini di Val di Cecina, Pomarance, Monteverdi, Castelnuovo di Cecina, Colle, Poggibonsi, San Geminiano, Montajone, Campiglia, Gherardesca, Bolgheri, Sassetta, Bibbona, Casale, Monte Scudajo e Guardistallo (pp. 85-95). Come risulta chiaramente dalla descrizione, la ripartizione dei territori solo parzialmente corrisponde alle attuali provincie, giacché, soprattutto per quel che riguarda la sottoprefettura di Pisa, accorpavano sotto la propria giurisdizione delle aree geografiche composite, costituite da territori appartenenti alla Lucchesia, alla Lunigiana e al Levante Ligure. Aree da cui vengono esclusi i territori di Massa e Carrara, annessi, dal 1806, al ducato di Lucca e Piombino, acquisiti già nel 1805 da Elisa Bonaparte Baciocchi, sorella di Napoleone.

Per un ulteriore approfondimento sulla struttura delle prefetture napoleoniche si veda anche <www.prefettura.it/FILES/AllegatiPag/1197/01%20Antonielli.doc>.

⁵⁸ Il governo, seppur breve, di Elisa Bonaparte e del marito Felice Baciocchi promosse una serie di iniziative volte ad un completo rinnovamento del settore marmifero. Come primo atto la sovrana istituì nel 1807 la Banca Elisiana e la Cassa di Soccorso. L'argomento è stato affrontato in maniera sistematica da R. Carozzi, *La Banca Elisiana*, in *Il principato dei Baciocchi (1805-1814) riforma dello Stato e società*, catalogo della mostra (Lucca, 9 giugno – 11 novembre 1984) a cura di C. Baracchini, D. Matteoni e G. Tori, Ministero per i beni culturali e ambientali,

l'organo finanziario voluto da Elisa Bonaparte Baciocchi per potenziare il commercio e la lavorazione del marmo a Carrara, all'interno dei quali il nome di Micali viene menzionato più volte⁵⁹.

Una rete commerciale che se aveva permesso una diffusione capillare e diversificata del prodotto artistico, non altrettanto aveva garantito il nome degli esecutori, confinati in un cono d'ombra dal quale né all'acquirente, rivolto all'oggetto, né al suo tramite, finalizzato alla vendita, interessava emergessero. Una questione che potrebbe mettere in discussione lo spinoso settore delle attribuzioni, troppo spesso basate su criteri stilistico-formali e non necessariamente supportati da riscontri documentari.

Dalla lettura, dunque, dei documenti ancora conservati a Carrara presso gli eredi dell'Archivio Lazzarini emergono informazioni che non solo offrono l'intera filiera del lavoro; ma presentano anche una rete di rapporti artistici e commerciali assai più vasta di quanto di solito non si sia indotti a ritenere.

Ufficio centrale per i beni archivistici, 1984, pp. 535-557. Tuttavia, per avere cognizione diretta della normativa, è senz'altro opportuna la lettura dei due Bollettini pubblicati nel 1809 e inerenti tutte le leggi emanate nel principato lucchese da gennaio a giugno del 1807, tomo IV, e da luglio a dicembre, tomo V (*Bollettino Ufficiale delle Leggi, e Decreti del Principato Lucchese Da Gennaio a tutto Marzo 1807*, Tomo IV, parte I); nonché *Da Aprile a tutto Giugno 1807* (Tomo IV, parte II. Lucca, presso Francesco Bertini Stampatore si S. A. I., MDCCCVIII); *Bollettino Ufficiale delle Leggi, e Decreti del Principato Lucchese Da Luglio a tutto Dicembre 1807*, Tomo V. Lucca, presso Francesco Bertini Stampatore si S. A. I., MDCCCIX), dei quali è in corso l'edizione critica.

Per quel che riguarda l'attività sostenuta dalla Banca Elisiana, di particolare interesse è il ruolo svolto nei confronti dell'Accademia. Nel *Bollettino Ufficiale delle Leggi, e Decreti del Principato Lucchese Da Luglio a tutto Dicembre 1807*, Tomo V: il Decreto numero 36, emesso il 25 luglio 1807, oltre ad organizzare «il Corpo Accademico di Carrara» (p. 88), all'articolo 10 specifica che «la Banca Elisiana creata con Decreto del 2 Maggio 1807 provvederà a tutte le spese in danaro, e di mantenimento dell'Accademia, e della Scuola Speciale [di scultura, N.d.R.] stabilita a Carrara» (p. 90). La Banca, inoltre, si sarebbe presa in carico anche il finanziamento degli allievi inviati a Roma per il pensionato triennale (p. 96), così come tutte le altre spese previste per il buon funzionamento dell'Accademia: dalla manutenzione dell'edificio, all'acquisto di libri, modelli e altri oggetti a caratteri didattici, dallo stipendio dei docenti al «pagamento dei premi ottenuti dagli Artisti, ed Allievi nel Concorso annuale» (p. 98). Essa inoltre avrebbe sostituito la «Cassa dei soccorsi [creata] col nostro Decreto de' 2 maggio 1807» al fine di «assicurare un lavoro non interrotto alla numerosa classe di operai delle cave, e per dare a tutti i lavori di scultura quella perfezione che debbe illustrare l'Accademia» (p. 103).

⁵⁹ ASM, Busta 203, c. 237 r., 4 aprile 1808. Sull'argomento, si veda il saggio di C. M. Sicca *Il Negozio di Giacinto Micali e figlio*, cit.; Idem, *Livorno e il commercio di scultura tra Sette e Ottocento*, pp. 275-297, in *Storia e Attualità della Presenza degli Stati Uniti a Livorno e in Toscana*, a cura di L. Donolo, P. Castignoli e A. Neri, Pisa, Edizioni PLUS, 2003.

Per quanto riguarda la distribuzione delle mansioni professionali, risulta di estremo interesse la nota di spese che Roberto Lazzarini redasse, ad uso privato nel 1826, come promemoria per la fattura di una commissione ricevuta dalla Ditta Micali a seguito della quale vennero eseguite quattro statue raffiguranti «Ganimede, Giove, Diana e Giunone per il convenuto prezzo di zecchini trentadue per cadauna date e consegnate al loro domicilio in Livorno franche di spese»⁶⁰ [figg. 1-2].

Del 1831, invece, è una nota di spesa in cui, accanto alle cifre relative all'acquisto dei blocchi, compaiono anche le somme impiegate per la manodopera: dallo smodellatore, Spiridione Salada, al quale, per la sbazzatura di una *Venere* di Canova, furono versati 105 francesconi; a Giuseppe Ghetti che, per la «lustratura di d.a Venere di Canova ed una giornata e mezza impiegata nella Venere de' Medici» ne percepì 80⁶¹.

Tecniche e procedimenti che non si apprendevano solo negli studi di scultura ma che a Carrara, a partire dal Settecento, furono affidati anche all'istruzione scolastica: l'Accademia di Belle Arti⁶², prima, la Scuola del Marmo⁶³, poi.

Ecco perché non sorprende che i nomi degli smodellatori Francesco Bologna e Raimondo Baratta venissero citati nel 1809 come aiuti nell'«Elenco dei Professori di Scoltura e architettura di Carrara»⁶⁴: nomi intorno ai quali non è stato possibile, per il momento, andare oltre le informazioni fornite da un semplice elenco.

D'altra parte non si può non rimanere colpiti dalla presenza di questi due smodellatori nell'elenco dei docenti dell'Accademia: a dimostrazione di quanto questa tecnica fosse una questione che, nel corso del tempo, studiosi ed artisti non hanno mai sottovalutato.

Da Leon Battista Alberti che nel *De Statua* propone l'uso del *definitor*, uno stru-

⁶⁰ AL, Conti Correnti e memorie diverse. Commissione dei Sig.ri Giacinto Micali e figlio. Maggio – Ottobre 1826.

⁶¹ *Ibidem*. Sulla lavorazione si veda R. Pareto, G. Sacheri, *Enciclopedia delle arti e delle industrie*, Torino, UTET, 1880, II, voce *Marmo*, pp. 841-843.

⁶² Sulla questione si veda R. Ciardi, *L'Accademia di Belle Arti di Carrara*, in *Carrara e il marmo nel '700*, cit.; *Il principato dei Baciocchi*, cit.

⁶³ In proposito si veda L. Passeggia, *L'impegno nella scuola*, in *Domenico Zaccagna (1851-1940)*, a cura di L. Passeggia, Pisa Pacini, 2013, pp. 28-33.

⁶⁴ *I marmi degli Zar. Gli scultori carraresi all'Ermitage e a Petergof*, a cura di M. Bertozzi, Milano, Charta, 1996, p. 36. Allo stato attuale degli studi le uniche notizie emerse su Francesco Bologna e Raimondo Baratta, oltre all'Elenco indicato nel testo, sono quelle individuate all'interno dell'Archivio Lazzarini. In proposito si veda L. Passeggia, *The Lazzarini Workshop*, cit.; Eadem, *Arte tecnica e imprenditoria: rapporti tra Carrara e Firenze nella prima metà dell'Ottocento*, in *Pietro Freccia 1814-1856*, a cura di G. Silvestri, Pontedera, Tipografia Bandecchi e Vivaldi, 2001, pp. 65-72: qui p. 70.

mento costituito da una bacchetta rotante che, fissata ad un disco circolare, terminava con un filo a piombo per consentire la misurazione del modello⁶⁵; al sistema della «cassa e bacchetta» consigliato da Leonardo, di facile uso ma di scarsa maneggevolezza, poiché le dimensioni da riportare sul blocco sarebbero state ottenute riempiendo completamente di terra una cassa della medesima grandezza. E ancora, dal procedimento della «vasca d'acqua» che, suggerito secondo Vasari dallo stesso Michelangelo, avrebbe consentito di individuare la quantità di marmo in eccesso, immergendo il modello in una vasca piena d'acqua⁶⁶; fino a quello sperimentato nella seconda metà del Settecento dagli scultori dell'Accademia di Francia che, per rispondere alle richieste sempre più numerose di riproduzioni dall'antico, avevano escogitato il sistema delle «gabbie». Dispositivo semplice e funzionale costituito da cornici quadrangolari, realizzate in scala, che, collocate al di sopra del blocco e del modello, con dei fili a piombo permettevano l'esatta riproduzione del soggetto⁶⁷.

Ma la distribuzione del lavoro necessitava di ulteriori figure professionali. Nei costi relativi alla commissione Micali compaiono infatti anche l'intagliatore, per la ritocatura di «capelli e barba del Giove», dell'«aquila del Ganimede» e dei «capelli della Diana»; insieme al lustratore che aveva il compito di polire le statue una volta ultimate. La natura dei pagamenti, basata sul conto delle giornate di lavoro, fa supporre l'esistenza di una struttura fondata sull'uso di personale temporaneo, autonomamente provvisto degli attrezzi necessari al lavoro. Né si potrebbe spiegare altrimenti come, nella divisione testamentaria seguita alla morte di Francesco Lazzarini, avvenuta nel 1808, l'attrezzatura di tutto lo studio risultasse costituita da «un violino in cattivo stato. Un'asta. Due compassi di ferro. Dieci raspe di diverso taglio. Venti ferri ed un mazzuolo ad uso di lavorare il marmo», «otto banconi di legno fra grandi e piccoli ad uso di studio», cinque tripodi e un banchetto⁶⁸. Un

⁶⁵ Leon Battista Alberti. *L'opera completa*, a cura di F. Borsi, Milano, Electa, 1980, pp. 304-307. L'opera, edita in latino nel 1464, venne pubblicata per la prima volta in italiano nel 1568. In proposito si veda anche U. Pfisterer, *Suttilità d'ingegno e meravigliosa arte. Il De statua dell'Alberti ricontestualizzato* in *Leon Battista Alberti - Teorico delle arti*, atti del convegno (Mantova 2006) a cura di A. Calzona, F. P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, Firenze, Olschki, 2007.

⁶⁶ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori et architetti*, Roma, Newton Compton, 1991, p. 1257.

⁶⁷ S. Rinaldi, *Tecnica e restauro della scultura lapidea nelle fonti dal Barocco al Neoclassicismo*, Roma, Lithos Editrice, 1996 p. 28.

⁶⁸ AL, Copialettere, *Estratto dai Registri della Cancelleria del Tribunale di Prima Istanza della Sezione Civile del Principato di Lucca, contesa ereditaria Tra il Sig.re Roberto figlio ed erede del fu Sig.r Francesco Lazzarini di Carrara rappresentato dal Sig.re Adriano Mencarelli Patrocina-tore per atto di citazione del 3 novembre 1809 dell'Usciere Cesare Giasotto e gli eredi restanti*

corredo in realtà assai più modesto rispetto a quelli visibili nelle incisioni rappresentanti l'atelier di Canova o gli esempi esplicativi di Carradori [fig. 5].

D'altra parte, per avere un'idea circa la valutazione commerciale di una scultura, basterà ricordare come, nella già citata nota di spesa del 1831, relativa alla realizzazione di una Venere di Canova, il costo di Roberto Lazzarini, considerato a tutti gli effetti «scultore», per la sola «lavoratura» assommava a 240 lire, contro le 105 della smodellatura e le 40 relative all'acquisto del blocco⁶⁹: una differenziazione che rivela come fosse particolarmente elevato il peso del valore aggiunto dell'esecuzione rispetto al materiale. Un costo giustificato dalla qualità esecutiva, tale da soddisfare anche le richieste degli artisti più famosi ed esigenti [fig. 3].

E, a questo proposito, particolarmente significativa risulta certamente la corrispondenza tra Roberto Lazzarini e Lorenzo Bartolini⁷⁰, accertata per l'arco di tempo che dal 1816 giunge fino al 1826⁷¹: una testimonianza preziosa non solo perché documenta una continuità di rapporti tra il maestro pratese e l'ambiente carrarese che andarono ben oltre il 1814; ma perché attesta anche una completa fiducia nelle capacità tecniche ed interpretative in chi materialmente realizzava l'opera.

È del 22 marzo 1817 una lettera con cui Bartolini incaricava lo scultore carrarese di eseguire «due busti ritratti da me debolmente modellati, e che vi domando farmene copie in bellissimo marmo rimettendovi al prezzo della vostra saviezza». Mentre il 28 marzo dell'anno successivo il maestro dichiara di aver ricevuto la riproduzione della Venere de' Medici «d'un marmo e d'una esecuzione perfetta»⁷².

Dieci anni più tardi Roberto tenterà di stringere rapporti professionali con Christian

(il fratello di secondo letto, Lorenzo, insieme ai nipoti Casoni, Marchetti e Cucchiari).

⁶⁹ AL, Copialettere, *Conti correnti e memorie diverse, Nota delle spese fatte dal Signor Giuseppe Bajni per le due Veneri, cioè de' Medici e l'altra di Canova*, anno 1831.

⁷⁰ Sul maestro pratese oltre alla imprescindibile biografia di M. Tinti, *Lorenzo Bartolini*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1936, lo studio che recentemente ha meglio approfondito i rapporti tra Bartolini e Carrara è senza dubbio, *Lorenzo Bartolini Atti delle Giornate di Studio Firenze 17-19 febbraio 2013*, a cura di S. Bietoletti, A. Caputo, F. Falletti, Pistoia, Gli Ori, 2014, al cui interno si segnalano i saggi di E. Spalletti, *Sull'attività di Bartolini al tempo di Carrara e su alcune commissioni per la Reggia Imperiale di Pitti*, pp. 39-48; E. Marconi, *Il magistero di Lorenzo Bartolini a Carrara e a Firenze. Il caso emblematico di Luigi Pampaloni da allievo a maestro autonomo*, pp. 179-191; L. Passeggia, *Carrara e Lorenzo Bartolini dopo il magistero all'Accademia Apuana: 1816-1837. Nuove testimonianze*, pp. 221-230.

⁷¹ La documentazione è custodita presso gli Eredi della Famiglia Lazzarini di Carrara. Del carteggio, costituito da quattordici lettere autografe del maestro e altrettante risposte di Roberto, conservate all'interno del Copialettere, è in corso l'edizione critica.

⁷² AL, Carteggio Bartolini-Lazzarini, 22 marzo 1817 e 28 marzo 1818.

Daniel Rauch⁷³, chiedendo al cugino Luigi⁷⁴, conosciuto nell'ambiente berlinese come Aloysius, di intercedere «presso il d. o Signore a riguardo mio». Infatti avendo saputo che il «Signor Emanuelle Franzoni»⁷⁵, «fin qui l'incaricato di molti lavori del Sig.r Rauch», era «già stato comunicato per viatico per la seconda volta ed essendo molto difficile la di lui guarigione»⁷⁶, volentieri avrebbe desiderato mettere a disposizione «lo Studio mio in caso di mancanza del predetto Sig.r Emanuelle». Cinque giorni più tardi, sopraggiunta la morte di Franzoni, Lazzarini scriverà direttamente a Rauch per offrirgli i propri servizi «quando ella mi creda capace a poterla servire, sempre che ad altri non fosse già stata data incombenza delle di lei commissioni in mancanza del d. o Sig.r Franzoni», ricordando a proprio vantaggio come avesse avuto «anche la soddisfazione in eseguire le commissioni del Sig.r Bartolini, uomo ben cognito nella di lui professione di scultore, di meritare tutto il di lui compiacimento»⁷⁷.

Non è noto l'esito della proposta che, vista la mancanza di ulteriori riscontri, dovette concludersi probabilmente in maniera negativa. Certa invece risulta la testimonianza dell'esistenza, a livello locale, di una rete artistica e commerciale validamente in grado di affiancare l'estrazione o la produzione standardizzata di elementi architettonici, come lastre e quadrelle. L'assenza di imprese che oltrepassassero i limiti della struttura familiare e la natura stessa delle commissioni, spesso stipulate in forma privata e fiduciaria, ha sicuramente favorito la mancanza di riscontri documentari che permetterebbero, invece, una ricostruzione storica completa ed esaustiva.

⁷³ Su Christian Daniel Rauch e la sua documentata presenza a Carrara si veda L. Passeggia, *Carrara e la Germania*, in *Carrara e il mercato della scultura 2005*, cit., pp. 245-251.

⁷⁴ Fondamentale sulla comunità degli scultori apuani a Berlino è il saggio di T. F. Hufschmidt, *Integrazione degli scalpellini carraresi nell'atelier di Rauch a Berlino*, in *Carrara e il mercato della scultura 2005*, cit., pp. 252-259. La prematura scomparsa di Tamara F. Hufschmidt, amica e studiosa di grande talento, non ha consentito di approfondire ulteriormente i rapporti artistici tra la comunità apuana e il milieu artistico berlinese.

⁷⁵ Emanuele Franzoni (Carrara 15 luglio 1788 -?) viene ricordato anche per la realizzazione di una «statua allegorica di sua mano rappresentante la città di Carrara che promuove le belle arti, [fu] donata nel 1823 dal Comune di Carrara all'illustre ingegnere Antonio Assalini autore del ponte sul Frigido». In G. Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori*, cit., pp. 113-114. Oreste Raggi lo ricorda, inoltre, tra i professori ordinari dell'Accademia di Belle Arti di Carrara. In proposito si veda O. Raggi, *Della R. Accademia di Carrara. Memoria di Oreste Raggi per la Grande Esposizione di Vienna del 1873*, Roma, Tipografia di E. Sinimberghi, 1873, p. 97.

⁷⁶ AL, Carteggio Roberto-Luigi Lazzarini, 8 novembre 1827.

⁷⁷ AL, Copialettere, Roberto Lazzarini a Christian Daniel Rauch, 13 novembre 1827.

Il caso di Emanuele Franzoni, a questo proposito, appare decisamente significativo.

Nessun testo, neppure di storiografia artistica locale, ha indicato l'esistenza di rapporti professionali tra Christian Daniel Rauch e lo scultore apuano, le cui opere non sono mai state messe in evidenza per particolari doti tecniche o interpretative. E ciò nonostante una produzione il cui livello non solo gli permise di realizzare, in collaborazione con il fratello Carlo⁷⁸, il monumento funebre ai figli di Elisa Bonaparte e Felice Baciocchi nella chiesa di San Petronio a Bologna⁷⁹ [fig. 4], in relazione al

⁷⁸ Anche di Carlo Franzoni viene data una breve notizia in *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori*, cit., p. 113.

⁷⁹ La notizia del monumento dedicato ai tre figli di Elisa Baciocchi morti in tenera età e affidato a Emanuele e Carlo Franzoni, nella basilica di San Petronio a Bologna, indicata da Giuseppe Campori, viene estratta da M. Gualandi, *Tre giorni in Bologna o Guida per la Città e suoi contorni*, Bologna, presso Marsigli e Rocchi Librai-Editori 1865. La cappella collocata a sinistra dell'altare maggiore «va anche ricca per due monumenti in marmo alla memoria di alcuni della famiglia del principe Baciocchi cognato a Napoleone Buonaparte. Quello a sinistra è opera dei Carraresi scultori Emanuele e Carlo Franzoni; e l'altro a dritta, composto di tre figure, è dovuto allo scarpello di Cincinnato Baruzzi» (p. 15). È singolare che nella scheda destinata alla cappella contenuta in *Una basilica per una città. Sei secoli in San Petronio*, a cura di M. Fanti, D. Lenzi, Bologna, Tipoarte, 1994, pp.124-126, non si faccia menzione degli scultori apuani, ricordati nella descrizione della stessa all'indirizzo web: <<http://www.basilicadisanpetronio.org/basilica/non-tutti-sanno-che/cappella-di-san-giacomo/>> in cui si legge: «questo spazio inizialmente apparteneva alla famiglia Rossi, ma fu acquistato da Felice Baciocchi, marito di Elisa Bonaparte, nel 1826. È lì che ancora riposano i resti della famiglia Baciocchi: Felice, la moglie Elisa e i loro figli. La Madonna, il Bambino e i santi Sebastiano, Giacomo, Girolamo e Giorgio sovrastano l'altare, protagonisti della tela dipinta da Lorenzo Costa nel 1492. Ai lati ecco i monumenti che contengono i resti della sorella di Napoleone e famiglia. A destra si trova la tomba di Baciocchi e Bonaparte. Nel monumento, che venne iniziato da Lorenzo Bartolini e completato nel 1845 da Cincinnato Baruzzi, discepolo del Canova, sono rappresentati i due sposi mentre si incontrano sulla soglia dell'eternità. Di Bartolini è invece il ritratto di Elisa Bonaparte, messo di fianco al monumento. A sinistra troviamo invece le tombe dei tre figli della coppia, morti in tenera età. L'opera venne costruita nel 1813 per volontà della madre ed è stata realizzata dagli scultori Baldassarre Casoni e dai fratelli Emanuele e Carlo Franzoni». Il recente ritrovamento, presso l'Archivio di Stato di Massa, relativa alla Petizione presentata dagli scultori Franzoni e Casoni inerente il dissequestro dei Marmi destinati al Mausoleo Baciocchi aggiunge ulteriori informazioni circa la storia di questo monumento direttamente commissionato dall' "ex Principessa di Lucca, avendo prescelto tra molti il modello presentato dai suddetti Artisti del Mausoleo da Lei ordinato per i suoi figli Defunti [...], per il concordato prezzo di franchi diecisette mila". Su Baldassarre Casoni è ancora Oreste Raggi a menzionarlo nel 1873 tra i docenti ordinari dell'Accademia di Carrara come ornataista. In proposito O. Raggi, *Della R. Accademia di Carrara*, cit., p. 97. Sicuramente apparteneva alla famiglia Casoni di Carrara di cui si ricorda un Baldassarre attivo, anche in Liguria, tra il 1725 e il 1749, come menzionato nel *Dizionario on-line degli Artisti*

quale viene pubblicato un documento inedito in appendice; ma anche di rifiutare l'invito giuntogli dagli Stati Uniti per completare le opere dell'altro fratello, Giuseppe Antonio prematuramente scomparso, al Campidoglio di Washington⁸⁰.

I laboratori storici: un itinerario tra passato e presente

Nell'avvicinarsi alle mura i Carrara, e più che mai nel percorrerne le sue interne vie sentensi da ogni dove risuonare martelli e scarpelli, vedonsi da per tutto blocchi sparsi, informi gli uni, altri abbozzati, altri più avanzati, altri finalmente, che hanno ricevuto con l'ultima mano l'estremo pulimento, adornare i numerosi studi ed officine di quella piccola ed animata città⁸¹.

Così appariva Carrara ad Emanuele Repetti nel 1820. Sessant'anni dopo, nella «guida storico-artistica-industriale» dedicata a *Carrara e le sue ville*, Carlo Lazzoni⁸² presentava di questo unico e immenso laboratorio il primo, effettivo itinerario. Dal Laboratorio Bardi in Via Finelli a quello Casoni-Tacca, sulla via Carriona nei pressi della Chiesa della Madonna delle Lacrime; da quelli di Vincenzo Bonanni, Giuseppe Garibaldi, Alessandro Biggi e Girolamo Malatesta, nello Stradone di San Francesco, a quelli di Carlo Nicoli, Giuseppe Berettari, Enrico Mezzani, Pietro Franchi, concentrati tra Via Cavour e Via Garibaldi; fino agli altri, collocati tra il vecchio Corso Vittorio Emanuele, oggi Via Fratelli Rosselli, e San Martino, di Giuseppe Lazzerini, Demetrio Carusi, Pietro Lazzerini, Alcimedonte Vaccà, Antonio Caniparoli, Bernabò e Cipollini, nonché Aristide Fontana⁸³. L'individuazione

Liguri dal XIV al XVIII secolo curato dalla Biblioteca Franzoniana: in proposito si veda: <<http://www.bibliotecafranzoniana.it>>, <Editoria on line>, *ad vocem*.

Mentre un Bernardo Casoni scultore, nominato professore onorario dell'Accademia di Carrara nel 1862, è ricordato in O. Raggi, *Della R. Accademia di Carrara*, cit., p.101. L'intera trascrizione del documento è riportata in appendice.

⁸⁰ Sulla presenza di Giuseppe Antonio Franzoni a Washington si veda *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori*, cit., p. 113.

⁸¹ E. Repetti, *Sopra l'Alpe Apuana*, cit., p. 92.

⁸² Carlo Lazzoni, autore della famosa *Guida di Carrara*, ingegnere, architetto e ideatore di un monumento dedicato a Pellegrino Rossi, mai realizzato, è stato un membro di una tra le più importanti famiglie carraresi che tra Settecento e Ottocento hanno animato il fiorente commercio dei marmi. Sull'attività artistica dei suoi primi esponenti si veda nota 35 del presente testo. Sull'attività commerciale della famiglia Lazzoni tra Settecento e Ottocento si veda, *Carrara e il mercato della scultura*, cit.

⁸³ Sull'attività di questi studi e laboratori, così come sulle vicende artistiche dei loro titolari, le notizie sono ancora scarse e di difficile reperibilità, essenzialmente a causa della dispersione

dei luoghi in cui sono sorti questi studi, in alcuni casi puntuale e circostanziata, più spesso solo generica e indicativa, non ha permesso di mettere a punto una mappatura organica di cui è però in corso una elaborazione di prossima pubblicazione. D'altra parte che il quadro offertoci da Lazzoni fosse anche allora in costante evoluzione è lo stesso autore implicitamente a confermarlo quando precisa:

Il numero dei Laboratori di Scultura, di Architettura e d' Ornato, esistenti al presente in Carrara, ammonta a 106, nei quali vengono tuttodi impiegati circa 214 persone, senza parlare di alcuni lavori straordinari, che bene spesso si intraprendono, come ora è quello di una grande chiesa di Rio-Yaneiro, sopra descritta, per la decorazione in marmo della quale, vi lavora un numero considerevole di operai⁸⁴.

Informazioni e numeri che evidenziano anche lo stadio di industrializzazione nello stesso ambito dell'artigianato artistico: trapani elettrici, martelli pneumatici, tornii e intagliatrici iniziano infatti ad invadere un settore allo sviluppo del quale è sempre più necessaria la velocità dell'esecuzione e la riduzione dei costi. Del resto non è un caso che oggi, nella produzione meccanizzata degli ornati architettonici, una delle spese più rilevanti sia costituita dalla lucidatura: l'unica operazione manuale di tutta l'esecuzione che può giungere addirittura, in alcuni casi, ad un'incidenza sul totale intorno al cinquanta per cento.

Ma il potenziamento della meccanizzazione non fu l'unico fenomeno a determinare mutamenti all'interno della produzione artistica ed architettonica del settore lapideo.

La fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento vennero segnati dalla nascita di nuove correnti culturali che, promuovendo una diversa concezione dell'arte e dell'artista, attraverso la provocazione, la sorpresa e lo scandalo, tendevano a collocarsi in evidente contrasto con «le presunte finalità costituite dall'arte tradizionale»⁸⁵. Situazione che certo non facilitò la struttura artistica e professionale carrarese, per la maggior parte avviata al rispetto dei canoni formali imposti dalla tradizione accademica.

Abbandonata dunque «l'idea che l'arte debba occuparsi solo di problemi formali» venne a diffondersi tra gli artisti l'esigenza di creare qualcosa che non esistesse

documentaria dovuta alla cessazione delle imprese. Tuttavia i già citati testi curati da Sandra Berresford, *Carrara e il mercato della Scultura Il 2007* e "Sognando il marmo" hanno iniziato a gettare nuova luce su questo importante periodo storico a cavallo tra Ottocento e Novecento. Per Giuseppe e Pietro Lazzerini si rimanda a L. Passeggia, *Lo studio Lazzerini*, cit.

⁸⁴ C. Lazzoni, *Carrara e le sue ville*, cit., pp. 92, 116-117, 293.

⁸⁵ M. Calvesi, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Bari, Laterza, 1984, p. 23.

prima. «Non una semplice copia di un oggetto reale [...], non una decorazione [...], ma qualcosa di più pertinente e durevole di entrambi», qualcosa che fosse sentito da parte dell'artista e, perciò, del suo pubblico di «più reale degli squallidi oggetti della nostra esistenza quotidiana»⁸⁶. Qualcosa, insomma, che si imponesse nello spazio e nel tempo per la propria originalità. Il mercato non avrebbe tardato a fornire risposte affermative a questo nuovo fenomeno decretando come *kitsch* e di cattivo gusto ciò che prima, da Zoffany a Goethe, era stato considerato come sinonimo di distinzione e raffinatezza intellettuale: il collezionismo della riproduzione e della copia. Adesso avrebbe contato solo «il sentimento dell'unicità irripetibile dell'oggetto»⁸⁷, creato direttamente dalle mani dell'artista per trovare, sulle orme del mito michelangiolesco, la propria essenza nel contatto diretto con la materia. Contatto che ha finito, in realtà, con l'essere ampiamente mediato dall'attività dei laboratori carraresi prestata ai nomi più importanti della scultura contemporanea⁸⁸ e che ha contribuito ad alimentare, in certa letteratura artistica e in buona parte dell'opinione pubblica, una concezione riduttiva dei procedimenti tecnici intermedi, dai quali sembra essere scomparsa qualsiasi caratteristica autonoma e creativa. Concezione peraltro accresciuta dall'abitudine stessa dell'artista di affidare completamente la propria opera alle mani esperte dell'esecutore, così da rendere sempre meno visibile la linea di demarcazione tra ideazione e realizzazione. Soprattutto quando l'ideazione risulta costituita da schizzi sommari che lo smodellatore deve essere poi in grado di interpretare.

In realtà l'attività ancora oggi svolta dagli studi di scultura e di ornato mostra come quel *know-how* di conoscenze legate alla scelta del materiale, alle difficoltà di lavorazione, alla sbazzatura o alla rifinitura di un oggetto sia un processo che, indipendentemente dal mercato e dalle mode, prosegue inalterato il proprio cammino. Un sapere il cui livello può e deve essere appoggiato dalla struttura didattica.

In effetti, è difficile non pensare all'istruzione artistica in rapporto al variare della domanda sociale dell'arte e quindi alle istituzioni scolastiche locali che, per loro stessa struttura, da sempre presiedono alla formazione didattica e professionale di quanti intendono dedicarsi, come scultori, ma anche come ornatisti e lapicidi, alla lavorazione artistica del marmo. Del resto, se ritenere di poter trovare soluzioni concrete attraverso la sola analisi delle vicende storiche non può che essere considerato illusorio; è però dalla riflessione sul passato che possono giungere stimoli

⁸⁶ E. H. Gombrich, *La storia dell'arte raccontata da Ernst H. Gombrich*, Torino, Einaudi, 1970, p. 582.

⁸⁷ *Ivi*, p. 583.

⁸⁸ *Il marmo. Laboratori e presenze artistiche nel territorio apuo versiliese dal 1920 al 1990*, a cura di G. Uzzani, Siena, Maschietto e Musolino, 1995.

e suggerimenti in grado di suscitare una interazione effettiva tra tutte le strutture operanti sul territorio, luogo di formazione per una attività che può e deve continuare a svilupparsi. Un'attività che insiste nel pretendere dallo scultore come dallo scalpello non solo la capacità di «saper maneggiare gli strumenti del mestiere», come d'altronde il pennello e i colori da parte del pittore, «ma anche di [...] conoscere, quasi con atteggiamento scientifico, le pietre e i minerali, le loro particolarità litologiche e la loro resa effettiva»⁸⁹.

⁸⁹ L. Tomasi Tongiorgi, *Arte e tecnica nelle pratiche scultoree dell'Encyclopedie di Diderot e D'Alembert*, in *Carrara e il marmo nel '700*, cit., pp. 207-218: qui p. 208.



APPENDICE DOCUMENTARIA

Archivio di Stato di Massa

Archivio Lazzoni, busta 9

Petizione di dissequestro dei marmi del Mausoleo Baciocchi da realizzarsi nella Cattedrale di San Petronio in Bologna per conto di Emanuele e Carlo Franzoni e Baldassarre Franzoni

N. 81

Eccellenza

In esecuzione degli ordini di V. E. abbassatimi coll'ossequiata di Lei Poliza de' 17 dello scorso Aprile n. 647, avendo preso in diligente esame le carte tutte allegati riguardanti il ricorso fatto dai scultori Fratelli Emanuele e Carlo Franzoni, e Baldassarre Casoni di Carrara, imploranti il discioglimento del sequestro fatto in addietro apposto dal signor Comandante Giorgieri d'ordine della cessata Provvisoria Delegazione Governativa, sotto il dì 12 Settembre 1814 sopra tre pezzi di Marmo in opera per la costruzione di u Mausoleo Sepolcrale commesso ai detti artefici dall'ex Principessa Elisa di Lucca, come pure le altre relative carte che sull'oggetto mi sono state passate dal Signor Conte Ceccopieri Ministro Camerale, e le ulteriori, che mi si sono rese attendibili dai medesimi Ricorrenti, concernenti la Corrispondenza da Essi tenuta in proposito di questa commissione col Signor Andreozzi Motroni di Lucca Procuratore di detta ex Principessa, io mi dò l'onore di riferirvi quanto appresso

I° Che l'ex Principessa di Lucca, avendo prescelto tra molti il modello presentato dai suddetti Artisti del Mausoleo da Lei ordinato per i suoi figli Defunti, ne commesse ai medesimi l'esecuzione fino dal mese d'agosto dell'Anno 1812, per il concordato prezzo di franchi diecisettemila [sic] da pagarsi nelle rate e termini da stabilirsi dalla medesima ex Principessa e sotto la condizione, tra le altre, che i Marmi da impiegarsi per tal lavoro non potessero esser messi in uso senza la previa approvazione del Direttore del Museo di Carrara, dietro gli ordini opportuni da prendersi a tal riguardo dall'ex Principessa, come chiaramente risulta da scritta privata esibita in Copia autentica del dì 5 Agosto 1812, firmata dal signor Giovanni Cybeo quale Direttore del Museo e Presidente della Commissione d'Incoraggiamento di Carrara, per parte dell'ex Principessa, e dalli suddetti Emanuele e Carlo Fratelli Franzoni, e Baldassarre Casoni

II° Che i Marmi dei quali si servirono i nominati Artisti per l'esecuzione di tal lavoro, furono da Essi acquistati dal Signor Conte Monzoni di Carrara per il prezzo di Lire Carraresi Seimila Cento Ottantatré soldi dieci, e denari dieci, con essere tuttora rimasti debitori di una vistosa residuale somma, come lo comprova l'esibito certificato dello stesso Signor Conte Monzoni del due Aprile prossimo passato

III° Che pendente l'incominciato lavoro fu in conto di prezzo fatto pagare dall'ex Principessa a detti artisti col mezzo del signor Keviel (o Kerviel o Keitel) di Lei intendente generale la somma di franchi cinquemila seicento

IV° Che avendo in appresso insistito i medesimi per degli ulteriori acconti, venne loro ceduto ed assegnato dal Signor Andreozzi Motroni, come Procuratore dell'ex Principessa, un credito di Franchi tremila sopra Francesco Franzoni di Carrara che non poterono poi esigere, perché non anche in scadenza e perché non riconosciuta valida la cessione dallo stesso debitore che si ruscò al pagamento, come consta da lettera del Signor Bargigli di quel tempo Segretario dell'Accademia di Carrara al Sudd.o Signor Motroni Andreozzi del 1 e 6 Maggio 1814; credito che unitamente ai Marmi venne sequestrato dal detto Signor Comandante Giorgieri

V° Che all'epoca del fatto sequestro dei Marmi il Lavoro del Mausoleo era avanzato più della metà, essendo rimasto sospeso per difetto di pagamento da parte della Committente delle ulteriori rate, che dovevano anticiparsi in conto di prezzo per le occorrenti spese

Questo è ciò che in Linea di fatto ho potuto rilevare dal complesso dei trasmessimi recapiti

Passando ora a riferire del merito in quanto di diritto del suddetto sequestro, o sequestri, conforme mi richiede l'E. V. colla suddetta veneratissima di Lei Poliza tre sono gli articoli che conviene esaminare nel proposito

1° che i tre pezzi di Marmo sequestrati debbino giudicarsi di attinenza a dominio dell'Ex Principessa, ovvero degli Artisti Ricorrenti, ai quali venne da Lei commesso il Lavoro del Mausoleo

2° che la Sovvenzione anticipata ricevuta dai medesimi Artisti dell'Ex Principessa da Loro confessata Somma di Franchi Cinquemila Seicento, possa riguardarsi per un credito della stessa Ex Principessa, da appartenere in oggi al Governo di Massa e come un pagamento di debito verso delli stessi artisti

3° che il credito stato questo prima sequestrato dei franchi tremila che dicesi ceduto dall'ex Principessa ai nominati artisti sopra Francesco Franzoni in conto di prezzo dalla commissione del Mausoleo, debba giudicarsi di spettanza della medesima Principessa degli Artisti privilegi cessionari

In ordine al primo, pare non potersi dubitare che li marmi siano di vera proprietà degli Artisti, rilevandosi ciò primieramente dal tenore della citata scritta in cui, essendosi Essi obbligati di eseguire la commissione del Mausoleo in Marmo secondo le date dimensioni a modello per il cospicuo prezzo di dei Franchi diecisette mila senza essersi fatta parità a chi dovesse appartenere la somma in lavorazione della materia, ne subentra la regola di ragione che spetta debba all'artefice che accetta la commissione, come compresa nella totalità del convenuto prezzo

Secondariamente dal vedersi pattuito in Esso scritto, che prima di mettersi in uso

dagli Artisti i Marmi da impiegarsi per il detto Lavoro, dovesse dispo[...]rsene l'approvazione dell'Ex Principessa committente, ciò che sarebbe stato inutile, quando fosse stata Lei quella che avesse dovuto somministrare i marmi, che meglio le fossero piaciuti

Dal fatto finalmente che parla più di tutto dell'acquisto fatto dagli stessi Artisti dei Marmi precisamente per detto Mausoleo dal Signor Conte Monzoni, è dall'essere tuttora debitore verso lo stesso di un vistoso residuo di prezzo

Fu è vero il Mausoleo commesso dall'Ex Principessa, ma finché non le fosse stato consegnato dagli Artisti Esecutori, non poteva, come non può considerarsi essere stato ed essere in Lei, o in chiunque altro di ragione a Lei succeduto, diritto alcuno di proprietà o dominio, per potervi esercitare sopra un gius inove (?), competendole solo il gius ad remo(?), per obbligare con azione personale gli stessi Artisti al compimento a tradizione della cosa di fronte all'intero pagamento del convenuto prezzo, senza di che non potrebbero mai di giustizia venirme spogliati gli Artefici, come roba loro propria, tanto per ragione della materia che della forma. Posti i quali principi di ragione, non ho potuto che riconoscere ben fondata di Giustizia la fatta loro istanza per il discioglimento del sequestro dei detti Marmi lavorati

Quanto al secondo, ritenuto che la sovvenzione dei Franchi cinquemila seicento fu fatta dall'Ex Principessa ai nominati Artisti, quando volta, avendo questi adempito alla commissione, in di cui causa è seguito il pagamento, siano pronti, come si sono dichiarati a fare la consegna dell'opera ordinatagli diretta allo sborso del residuo prezzo

Riguardo poi al terzo articolo, avendo rilevato che non costa abbastanza, ne legittimamente dell'offerta cessione, che dicesi fatta dall'Ex Principessa a favore dei detti Artisti in ulteriore conte di prezzo del detto Mausoleo del credito di Materia(?) dei tremila Franchi contro Francesco Franzoni debitore, quale perciò in difetto di un espresso ordine dell'Ex Principessa, non valutata una semplice lettera del Signor Andreozzi, si ricusò di riconoscere per qualsiasi maniera i pretesi cessionari, per dei sentimenti, che debba questo riguardarsi per un credito di niuna spettanza dei nominati Artisti, ma bensì di sola ragione dell'Ex Principessa Elisa, da potere tuttora rimanere sotto sequestro per quei diritti che ponno competere su del medesimo a S. A. R. Padrona

Adempita per tal modo l'onorevole ingiuntami commissione, passo col ritorno del discorso ed allegati a contestare a V. E. i riferimento del distinto mio rispetto

Massa 3 Maggio 1816

L'avvocato fiscale
A. Colombini

Sua Eccellenza Signor Governatore
Massa

1826

Conto di Spese occorse per l'Esecuzione della Commissione della Sig.ri Giacinto Micali e figlio di Livorno di quattro Statue in marmo statuario di d. 3. 8. di allegria rappresentanti: Povero, Ricco, non Ricco, e Pazienza, per il Consenso proprio di Giacobini Trentadue per ciascuna, data, e consegnate in Livorno al loro domicilio grande di Spide, le quali sono State Esquisite in tutta fra me Roberto Lazzarini ed il mio fratello Tommaso &

Spide fatto da d. mio fratello Tommaso occorse per l'Esecuzione di 1. Commissione come da nota letagliata dal med. consegnatami registrata al 22. Libro intitolato Conti Conti resti e memoria di me &

L. 1152. 17.

Pieni per pagate dal med. in Livorno per regalia ai Signori Micali Francesco quattro	60.	
Pieni perbole al Padre S. P. paoli	16.	
Pieni per Stalleggio in loggia	15.	} parti 42. 6
Pieni per diritto dell' 1/2 per %	7. 1/2	
Pieni per Giacobini per il tributo	3. 1/2	} 63.

Totale delle Spide fatte da d. mio fratello Tommaso come sopra L. 1275. 17.

Spide fatto da me Roberto per l'Esecuzione di 1. Commissione, come da nota letagliata consegnata al med. mio fratello, e ripuntata al 22. nel libro intitolato Conti Conti.

L. 218. 17.

Totale Generale delle Spide occorse all'Esecuzione della d. Commissione L. 1494. 17.

Il d. nelle Spide non vi è compreso l'importo dell'incassatura di 4. quattro Statue pagate da suo. Ant. Bardi, al Paleognone Bergamini, il pagamento delle quali ossia Bonifacio al Bardi suo. dovrà stare a carico per metà di Tommaso e per l'altra metà a carico di me Roberto.

Esso dovrà io Roberto Lazzarini rifare al fratello Tommaso per il d. più dal med. come sopra pagate per pareggio di Spide nostre L. 528. 10. che a queste unendo la L. 218. 17. da me Roberto pagate come sopra formano l'importo della metà del totale delle Spide sue. e per il d. 528. 10. portarsi a favore di d. Tommaso al seguente suo conto corrente &

Importo delle quattro Statue come sopra Esquisite francesconi	256.
Ritratti da Tommaso dalle Sig.ri Comitenti Micali francesconi	130.
Cambiale a favore di me Roberto sopra d. Sig.ri Micali francesconi	120.
Il tutto come sopra fatto	256.

Il d. dovrà rifare Tommaso a me Roberto per più come sopra ritratti dalle Sig.ri Micali francesconi otto i quali portarsi a carico del med. in conto corrente come sopra.

Spide

Fig. 1. Archivio Privato Famiglia Lazzarini, Copialettere, 1826. Conto di Spese occorse per l'esecuzione della Commissione della Sig.ri Giacinto Micali e Figlio di Livorno

ricevuto colla posta d'ieri, e condovi, che non posso mettermi nelle committione
 che mi progettate perché ho ormai molto non auctore d'occupazione d' lavoro
 che non riguardano la mia Professione di Scultura, ebbene per il passato la Casa
 Lazzerini l'adi occupata di qualunque sorta di Committioni. Il Signor ^{59.} Bartolini
 voto della Chiesa di Castelgranio mi ha fatto totalmente allontanare l'animo
 dal far operazioni che non sono di mia spora, abito di disgiarsi avuto nell'ope-
 cazione del med. Tanto più poi che rapporto al lavoro di cui mi parlate, lo
 che da pochi giorni a quella parte è stato scritto ad altre persone, e perciò
 possono trattare la negoziazione con quelle. Son grato mostrarmi alla vostra
 attenzione, e se in altro punto dovessi in ciò che nel vostro partitarsi posta
 occorresse comandatemi liberamente. Vi restituisco i miei più cordiali saluti
 uniti a quelli di mia famiglia che presenterebbe anche alla vostra sig. lon-
 zotte, e figlio e loro
 Vost. Aff. Amico
 R. Lazzerini

Firenze, sig. Lorenzo Bartolini
 Carrara 21 Maggio 1826.
 Com. Comparsa d'Amico

Essendomi capitata la Committione di quattro Statue tra le quali vi è il Principe
 de' di Colonna Palerina di Firenze e questo anno l'ho di cui son vivo, ed avendo in-
 teso che sempre sono le abilitate fatto eseguire in Carrara, sono quindi a me parer
 l'amicizia vostra a volermele rimettere con respingervelo e questa la Com-
 mittione sudd. ed il tutto a miei spese. Se debbo poi responsabile (anche per ripar-
 mio di spese) una Copia patratrice di esso di me è tre patoni volentieri. La
 quiterò d'ademi un pronto incontro per mia norma, e comandatemi dove
 posso servirvi e loro
 Vost. Aff. Amico e Comparsa
 R. Lazzerini

Livorno
 Sign. Giacinto Micali, e figlio.
 Carrara 3 giugno 1826.

In riscontro alla favorevole grata loro del 27 pp. Maggio devodirle che il Grove
 una delle quattro nicchie Statue martedì sera farà consegnatomi dal Simodellatore
 allo quale metterò mano senza dilazione. Lunedì altro Simodellatore principierà
 la finzione, e copidimano in mano farà eseguita la loro committione, e quiterò spora
 di acempire con precisione all'incontrato impegno, questo e quanto B. ora nell'atto
 che passo a Caramente. Salutarhe B. M.
 Roberto Lazzerini

Fig. 2. Archivio Privato Famiglia Lazzerini, Copialettere, Corrispondenza Roberto Lazzerini
 Lorenzo Bartolini, Carrara 21 maggio 1826; Corrispondenza Roberto Lazzerini Ditta
 Giacinto Micali e Figlio, Carrara 3 giugno 1826.



Fig. 4. Emanuele e Carlo Franzoni, Baldassarre Casoni, *Monumento Principi Baciocchi*, marmo di Carrara, Bologna, Basilica di San Petronio, Cappella di San Giacomo.

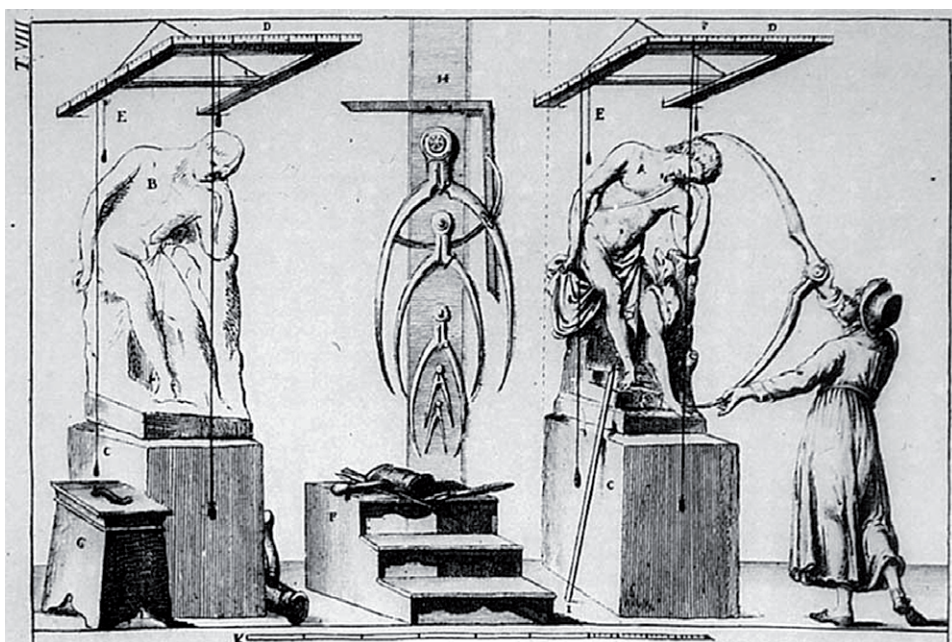


Fig. 5. Francesco Carradori, *Istruzione Elementare Per gli Studiosi della Scultura*, Firenze, MDCCCII: Tavola VIII, *Regole per cavare dalle misure qualunque lavoro di Scultura*.



PROFILO

Luisa Passeggia

Vive e lavora a Carrara dove si dedica prevalentemente allo studio delle tematiche inerenti la produzione artistica del marmo sul territorio apuano, con particolare attenzione ai laboratori storici, alle maestranze e agli artisti, oltre che alla committenza e all'economia del territorio; argomento sul quale ha edito alcune monografie sviluppate in ottica interdisciplinare. Grazie all'analisi sistematica di fonti documentarie, edite e inedite, continua le proprie ricerche attraverso lo studio comparato tra la storia della cultura materiale e la storia della produzione artistica lapidea per il territorio apuano. Il ritrovamento dell'Archivio dello Studio Lazzerini, attivo a Carrara dal 1670 al 1942, le ha consentito di identificare una rete artistico-professionale di livello internazionale, i cui sviluppi hanno prodotto proficue collaborazioni accademiche, sia in Italia sia all'estero e i cui esiti sono apparsi in numerosi saggi su riviste scientifiche e in atti di convegni di studio.

Luisa Passeggia lives and works in Carrara. Her studies have been mainly devoted to issues regarding the marble artistic production in the Apuan Alps region. She pays special attention to historic studios and workers, artists and patrons, as well as the local economy. This topic has been the subject of some of her monographs, edited in accordance with an interdisciplinary approach. Thanks to the systematic analysis of the documentary sources, both published and unpublished, she is carrying out a research through a comparative overview of the history of material culture and artistic stone production within the Apuan area. The discovery of the archives of the Lazzerini's studio, working from 1670 to 1942, allowed her to identify an international artistic and professional net, the developments of which produced beneficial academic cooperation both in Italy and abroad; its results have been published in essays for journals and conference proceedings.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

1-4: Archivio Privato Famiglia Lazzerini

5: Immagine tratta da: <<http://www.noblesseetroyautes.com/carte-postale-de-bologne/>>

The background of the page is a traditional marbled paper pattern, featuring intricate, swirling, and layered textures in shades of cream, beige, and light brown. The pattern resembles natural stone or organic growth. A thin, solid black horizontal line is positioned across the middle of the page, intersecting the word 'FRAGMENTA'.

FRAGMENTA



Alfonso Assini

Galeazzo Alessi, il Bergamasco e Luca Cambiaso: la costruzione della cappella Lercari nel Duomo di Genova e il suo apparato marmoreo*

Abstract ITA

Il saggio ricostruisce le vicende della costruzione e della decorazione della cappella Lercari nella cattedrale genovese di San Lorenzo. Attraverso gli atti notarili e l'analisi meticolosa dei movimenti dei conti correnti di Franco Lercari sul Banco di San Giorgio si esaminano gli interventi che si sono succeduti nel decennio dal 1560 al 1570: dal progetto di Galeazzo Alessi all'apparato marmoreo, opera di Giacomo Carlone e Giovanni Lurago, all'arredo scultoreo di Luca Cambiaso, Battista Perolli da Crema e Gio. Giacomo Paracca da Valsoldo, fino alla decorazione pittorica di Giovanni Battista Castello il Bergamasco e ancora Luca Cambiaso.

Abstract ENG

The essay reconstructs the events of the construction and decoration of the Lercari chapel in the Genoese cathedral of San Lorenzo. Through the notarial acts and the meticulous analysis of the movements of Franco Lercari's current accounts on the Banco di San Giorgio we examine the interventions that took place in the decade from 1560 to 1570: from the project of Galeazzo Alessi to the marble apparatus of Giacomo Carlone and Giovanni Lurago, to the sculptural furniture of Luca Cambiaso, Battista Perolli da Crema and Gio. Giacomo Paracca da Valsoldo, up to the pictorial decoration of Giovanni Battista Castello il Bergamasco and Luca Cambiaso.

Parole chiave

Genova cattedrale di San Lorenzo, Galeazzo Alessi, Giovanni Battista Castello il Bergamasco, Luca Cambiaso, Giacomo Carlone, Giovanni Lurago, Gio. Giacomo Paracca da Valsoldo, Battista Perolli da Crema

Un atto notarile molto noto del 21 novembre 1564 documenta la commissione a Giovanni Battista Castello, il Bergamasco, per lavori alla cappella di Franco Lercari in San Lorenzo¹. Questo documento, date le note competenze del Bergamasco non solo come pittore e decoratore, ma anche come architetto, è stato letto come un contratto “globale” che gli affidava la responsabilità completa dell’intero intervento.

Così, per esempio, Lauro Magnani ha ipotizzato che, come in altri cantieri in cui il Bergamasco ebbe il ruolo «di regista dell’intera operazione, dal progetto architettonico alla decorazione a stucco, ad affresco, alla pittura ad olio, alla scultura», anche in questa occasione gli si debba «attribuire il disegno complessivo, fino al “modello” generale con le parti dettagliate, il progetto della cappella e dei suoi apparati decorativi»². Per la verità il testo del documento non autorizzava una lettura così estensiva. Nell’atto si dice infatti che oggetto del contratto era solo “l’ornamento” della cappella «di stucco et di pitture» e, se è vero che il Bergamasco assumeva l’impegno di realizzare in due anni l’intero apparato pittorico, non sembra, ad una lettura attenta, che a lui si possa attribuire neppure «l’intero progetto decorativo»³, poiché nel documento si precisa che tutte le pitture ad olio, cioè «la ancona o sia lo altare» e «li doi quadri a i lati», il Bergamasco dovrà dipingerle «secondo li modelli che li saran datti per detto messer Franco»⁴. Magnani ha però un’acuta e felice intuizione quando evoca l’Alessi e legge la cappella Lercari come «una palestra di quel dibattito sul tema della figura nello spazio» che vede «coinvolti il Cambiaso

* Ringrazio Roberto Santamaria per aver favorito la conclusione della lunga ricerca e Claudio Paolocci per l’invito a pubblicarla.

¹ Il documento, conservato in Archivio di Stato di Genova (ASGe), *Notai antichi*, 2550, notaio Agostino Cibo Peirano, filza 6, è stato regestato da E. Poleggi, *Strada Nuova. Una lottizzazione del Cinquecento a Genova*, Genova, Sagep, 1968, p. 454 e parzialmente pubblicato da G. Rosso del Brenna, *Giovan Battista Castello, in I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, II, *Il Cinquecento*, Bergamo, Poligrafiche Bolis per Banca Popolare di Bergamo, 1976, pp. 386-387. Per comodità se ne dà qui l’edizione integrale: si veda **Appendice**, doc. 2.

² L. Magnani, *Cappella Lercari. Committenza e apparato decorativo*, in Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Liguria, *Cattedrale e Chiostrò di San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro*, a cura di G. Bozzo, Genova, Sagep, 2000, pp. 121, 124.

³ *Ivi*, p. 120.

⁴ ASGe, *Notai antichi*, 2550, «conventio» del 21 novembre 1564, v. **Appendice**, doc. 2. Ciò conferma quanto lo stesso Magnani giustamente sottolinea sulla personalità di Franco Lercari e sul suo forte coinvolgimento nella fabbrica, il «“decisionismo” del personaggio nell’affrontare da protagonista la grande operazione della decorazione della cappella che diviene centrale nella sua esistenza», fino ad avocare a sé la «scelta dell’iconografia»: L. Magnani, *Cappella Lercari*, cit., p. 120.

e il Bergamasco con l'apporto, negli anni della sua presenza, dell'Alessi» o quando, lucidamente, vi riconosce «una architettura tipicamente alessiana»⁵. Infatti, il progetto per la cappella Lercari risulta essere proprio di Galeazzo Alessi. La cosa era finora sfuggita perché la figura professionale dell'Alessi, così moderna e così diversa da quella dei contemporanei architetti genovesi, ha lasciato in molti casi labilissime tracce nella documentazione d'archivio. Alessi si limitava, come gli attuali architetti, quasi esclusivamente alla sola fase creativa e progettuale, lasciando a maestranze di sua fiducia il compito di realizzare le sue idee. I nostri invece – c'è un bel saggio di Poleggi in proposito⁶ – sono insieme progettisti, imprenditori e capi mastri e noi abbiamo una così ricca documentazione su di loro perché li sorprendiamo al momento di stipulare i contratti di appalto, cioè quando operano come imprenditori, non come architetti⁷.

La scoperta in questo caso è stata possibile grazie al fortunato ritrovamento di un registro privato di Franco Lercari. Fa parte di una miscellanea del nostro Archivio di Stato, nota come *Antica Finanza*. In questo fondo, privo di inventario e dotato solo di un elenco di consistenza, sono confluite nel più totale disordine unità provenienti dagli archivi della Camera di Governo, del Banco di San Giorgio, del Magistrato di Guerra e, appunto, di privati.

Il nostro registro non contiene alcuna indicazione sulla copertina, sul frontespizio, sui fogli di guardia, ma alcune scritture consentono di attribuirlo con assoluta certezza a Franco Lercari. È un libro giornale (cioè cronologico, non sistematico come i mastri e ciò rende molto faticosa la consultazione) aperto il 25 gennaio del 1557 e chiuso il 4 febbraio 1561. Da un lato ci lascia con l'amaro in bocca: anzitutto perché è, almeno finora, l'unico superstite di una splendida serie di mastri e giornali che documentavano con estrema precisione l'intera attività di Franco Lercari, poi perché i suoi estremi cronologici sono antecedenti agli anni che videro i più importanti

⁵ *Ivi*, pp. 128, 132.

⁶ E. Poleggi, *La condizione sociale dell'architetto e i grandi committenti dell'epoca alessiana*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del cinquecento*. Atti del convegno internazionale di studi, Genova 16-20 aprile 1974, Genova, Sagep, 1975, pp. 359-368.

⁷ Si tratta di una particolarità tutta genovese, destinata a protrarsi fino alla caduta della Repubblica, alla fine del Settecento. Ancora nel 1764 Simone Cantoni la notava con stupore e disappunto: «per ubbidire a mio padre mi son restituito a Genova, ma con mio dispiacere perché qui punto non distinguesi l'architetto dal semplice muratore o capomastro» (Lettera di Simone Cantoni a Carlo Innocenzo Frugoni del 7 aprile 1764, citata da N. Ossanna Cavadini, *Simone Cantoni architetto, un esponente di spicco dell'emigrazione artistica ticinese. Il progetto di Palazzo Ducale*, in *Genova e l'Europa continentale. Opere, artisti, committenti, collezionisti. Austria, Germania, Svizzera*, a cura di P. Boccoardo e C. Di Fabio, Cinisello Balsamo, Silvana per Fondazione Carige, 2004, p. 191.

interventi sulla cappella. D'altro lato però si è rivelato molto utile per documentarne le prime fasi di costruzione. Qui infatti, alla data del 22 aprile 1560, troviamo una scrittura che dice «datti a messer Galeacio Alesio per il modello di detta capella (quella «in Sancto Laurentio» di cui si parlava anche nella scrittura precedente) L. 50»⁸. Tutto qui, con l'annotazione «vala per la cassa» che, tradotto, significa che l'Alessi era stato pagato in contanti e che quindi la commissione, al di fuori di questo registro, non avrebbe lasciato alcuna traccia documentaria.

È probabilmente il documento più breve di cui abbia avuto occasione di parlare, ma importante perché, trattandosi di un pagamento, permette di attribuire con certezza all'Alessi la paternità del progetto, aggiungendolo al non lungo catalogo delle sue opere genovesi documentate⁹, e di datare l'inizio dell'intervento sulla cappella a quattro anni prima dell'arrivo del Bergamasco, ponendolo immediatamente a ridosso dell'acquisizione, avvenuta nel 1559¹⁰. Consente inoltre di affermare che vi fu una assoluta unità di progettazione e di maestranze negli interventi condotti a metà Cinquecento in Duomo. Il contributo di questo registro infatti non finisce qui: alla stessa data troviamo altri due pagamenti, rispettivamente di 400 e di 200 lire, a Giacomo Carlone e a Giovanni Lurago per la fornitura di marmi per la stessa cappella, e sappiamo da numerosi atti che Giacomo Carlone fin dal 1550 lavorava in una posizione di primo piano al restauro del Duomo sotto la direzione dell'Alessi¹¹.

⁸ ASGe, *Antica Finanza*, 500, alla data.

⁹ Finora, su oltre una decina di opere genovesi che gli sono state variamente attribuite, solo quattro avevano trovato riscontri documentari: la villa Giustiniani Cambiaso, la basilica di Carignano, la cupola di San Lorenzo e la "tomba Pinelli". Per le prime tre v. E. De Negri, *Schede delle opere*, in *Galeazzo Alessi. Catalogo della mostra, Genova, Palazzo Bianco, 16 aprile – 12 maggio 1974*, Genova, Sagep, 1974, pp. 31-36, Eadem, *Considerazioni sull'Alessi a Genova*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del cinquecento*, cit., pp. 289-297; per l'ultima si veda in questo volume il saggio di R. Santamaria.

¹⁰ La data si desume dallo splendido testamento olografo del 16 febbraio 1581 (ASGe, *Notai antichi*, 2512, not. Leonardo Chiavari, filza 25) ove si fa anche riferimento ad un atto rogato dal notaio Gio. Giacomo Cibo Peirano contenente gli accordi «con li magnifici protettori della fabrica di Sancto Laurentio». La concessione sarà poi confermata il 26 gennaio 1581 dall'arcivescovo Cipriano Pallavicino «viso decreto Serenissimi Senatus (...) et visa concessione facta per prefatum illustrem Francum comfratribus et seu societati beatissime Virginis institute in dicta ecclesia maiori, visa etiam maxima impensa facta per dictum illustrem Francum in constructione dicte capelle et doctatione pariter eiusdem et consideratis omnibus et quantum augumenti ad divinum cultum proveniat quantumque ornamentum dicte ecclesie ex predictis». La concessione è ratificata il giorno successivo dal Capitolo della cattedrale (ASGe, *Notai antichi*, 3467, notaio Gio. Antonio Roccatagliata).

¹¹ I documenti sono citati da E. De Negri, *Schede delle opere*, cit., pp. 34-35; Eadem, *Considerazioni sull'Alessi*, cit., p. 297, nota 30.

Ma leggiamo il documento:

† A di 22 di aprile 1560

Fabrica di la capella di Santo Laurentio, per maestro Iacobo Carlone et sono a bon conto di acordio fatto di marmori che mi ha da consignare per la fabrica di detta capella, como per lo contratto in li atti di Gio. Iacobo Cibo Peirano, vala per lo cartulario primo, L. CCCC

Et più per maestro Iacobo (*sic!*) Lurago, como di sopra in tutto, vala per detto, L. CC¹².

Questa volta, come si vede, le scritture sono corredate dalle indicazioni utili per rintracciare il relativo atto notarile: è del 9 aprile e riguarda essenzialmente la fornitura, la lavorazione e la posa in opera dei marmi¹³. È un bel documento perché è molto tecnico e preciso con misura, posizione e costo di ciascun elemento marmoreo e, anche in assenza del modello, che rimase nelle mani del Lercari, potrà consentire di ricostruire l'aspetto originario della cappella. Torna l'Alessi, come controllore e collaudatore della bontà dei lavori e della loro conformità al progetto e come arbitro, insieme a Nicolò Fieschi, di eventuali controversie¹⁴.

Ma il contributo più utile che il registro offre è quel riferimento alla modalità di pagamento: «vala per lo cartulario primo». Ciò significa che i pagamenti al Carlone e al Lurago erano stati effettuati con addebito sul conto corrente di Franco Lercari presso il Banco I di numerato in San Giorgio. Si poteva sperare quindi che anche per altri pagamenti riguardanti la cappella il Lercari si fosse servito di quel conto o

¹² ASGe, *Antica Finanza*, 500, alla data.

¹³ ASGe, *Notai antichi*, 1850, notaio Gio. Giacomo Cibo Peirano, filza 22, doc. 121. Per l'edizione v. **Appendice**, doc. 1. Per la verità non si tratta di una scoperta: il documento figura in alcuni manoscritti di Marcello Staglieno conservati presso la Società Ligure di Storia Patria e come tale segnalato da M. Migliorini, *Documenti inediti di Marcello Staglieno sulla pittura, architettura e scultura genovese*, in *La storia dei Genovesi*, X, *Atti del convegno di studi sui ceti dirigenti nelle istituzioni della Repubblica di Genova, Genova, 23-26 maggio 1989*, Genova, 1990, p. 107. È stato poi registato da E. Poleggi, *Strada Nuova*, cit., p. 455; infine citato, con data errata, nella scheda bio-bibliografica dedicata a Giacomo Carlone da M.C. Galassi, in *La scultura a Genova e in Liguria*, I, *Dalle origini al Cinquecento*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1987, p. 387, dove si ipotizza che si sia trattato dello stesso «incarico che in seguito verrà affidato al Bergamasco». È forse per questo motivo che il documento non ha finora attirato l'attenzione degli storici dell'arte. I due contratti invece hanno oggetti assai diversi, sono complementari ed entrambi realizzati.

¹⁴ Non è l'unica volta che Galeazzo Alessi lascia nei documenti una traccia di sé per il ruolo che si riserva di controllore e collaudatore dei lavori effettuati dagli esecutori dei suoi progetti. Si veda, per esempio, il contratto per la tomba Pinelli nel citato saggio di Roberto Santamaria in questo volume. È un dato di cui bisogna tenere conto nelle future ricerche d'archivio sull'Alessi.

di un altro conto a lui intestato, aperto sul Banco II di numerato¹⁵. Il registro apriva insomma una nuova prospettiva di ricerca che ha dato qualche frutto. Devo tuttavia precisare che la ricerca, benché condotta in modo abbastanza sistematico, non è esaustiva: anzitutto si è limitata al decennio 1560 – 1570; poi, anche all'interno di questi estremi cronologici, alcuni registri, per difficoltà oggettive, non hanno potuto essere consultati. Va però detto che in ogni caso non potrebbe fornire che alcune tessere di un mosaico: i conti correnti sul Banco di San Giorgio non erano certo gli unici strumenti di pagamento a disposizione di Franco Lercari. Infine, l'attenzione è stata soprattutto rivolta alle scritture relative alla cappella, mentre è evidente che i conti contengono numerose altre poste interessanti per la storia dell'arte e dell'architettura¹⁶.

Qui, a titolo puramente esemplificativo, posso segnalare, riguardo agli argenti, un pagamento di L. 236.14 all'argentiere Vincenzo Biassa per un vaso d'argento dorato¹⁷ e un grosso conto di 520 lire saldato il 20 ottobre 1567 a «Sebastiano de Macris argenterio» per sei candelabri d'argento¹⁸. Lo stesso de Macris riceve poi un altro pagamento di 300 lire per altri argenti il 27 aprile 1568¹⁹. Né poteva mancare un riscontro alla commissione ad Antonio de Castro dei famosi «bacile e stagnara» con le imprese di Megollo Lercari²⁰.

¹⁵ I Banchi I e II di numerato sono in questo periodo gli unici due “sportelli” bancari della Casa di San Giorgio.

¹⁶ Ciò vale, a maggior ragione, anche per il giornale conservato in *Antica finanza* dove molte scritture riguardano acquisti di arredi, argenti, gioielli e immobili tra cui, per esempio, quello di una villa a Sampiedarena dai Gentile, confinante con quella di Francesco Spinola di Paolo, l'1 maggio 1557 per L. 9305. Si può segnalare poi un pagamento del 10 luglio 1559 a Bernardo Spazio per una «torre di villa» e una scrittura del 22 luglio 1560 relativa all'acquisto della villa di Stefano de Marini, pagata ben 17.505 lire.

¹⁷ ASGe, *Archivio del Banco di San Giorgio*, 11921, mastro del Banco I di numerato relativo al primo semestre del 1561, c. 437, scrittura del 24 marzo 1561.

¹⁸ *Ivi*, 11946, mastro del Banco I di numerato relativo al secondo semestre del 1567, c. 271.

¹⁹ *Ivi*, 12295, mastro del Banco II di numerato relativo al primo semestre del 1568, c. 441.

²⁰ *Ibidem*, pagamento di L. 200 del 27 aprile 1568. Su questi celebri argenti si vedano F. Boggero, F. Simonetti, *Argenti genovesi da parata, tra Cinque e Seicento*, Torino, Allemandi, 1991; A. Dagnino, *Megollo Lercari a Trebisonda: un “mito genovese” e la sua iconografia*, in *Genova e l'Europa mediterranea. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo e C. di Fabio, Cinisello Balsamo, Silvana per Fondazione Carige, 2005, pp. 217-235 e R. Santamaria, *“Il tempo ha fatto gran distruzioni nei tesori del Lercaro”: origine e dispersione della raccolta di Franco Lercari, committente e collezionista di Luca Cambiaso*, in *Luca Cambiaso. Ricerche e restauri*. Atti del Convegno, Moneglia 11-12 maggio 2007, Genova-Moneglia, Accademia Ligure di Scienze e Lettere-Comune di Moneglia, 2009, pp. 103-134, in part. p. 109 e *passim*. A questi

Riguardo agli immobili, alcuni conti integrano le notizie fornite da Poleggi sull'acquisto e la costruzione in Strada Nuova di un cortile per il gioco della pallacorda²¹: il 24 maggio 1564 troviamo traccia degli accordi con i Padri del Comune e i deputati della chiesa di S. Lorenzo per l'acquisto di un'area «in via maiori nova Sancti Francisci»²²; il 1 marzo 1566 un pagamento di 300 lire «pro magistro Rocho Ursulino, magistro antelami, ad computum pro convenio capto cum eo pro laborerio unius claustrum in via nova ut in actis Augustini Cibo notarii»²³, a cui segue un ulteriore pagamento di 100 lire il 4 dicembre 1566²⁴. Un'altra partita del 14 aprile 1567 rinvia alla villa: «pro magistro Ioanne Lurago ad bonum computum fabricae ville Sancti Petri Arene, L. 332»²⁵, mentre il pagamento di 150 lire a Giovanni Lurago «ad bonum computum lapidum Finarii pro usu fabricae» del 26 novembre 1571 forse si può già attribuire al palazzo di Strada Nuova²⁶.

Per quanto riguarda i pittori, alla data del 14 settembre 1568 ho trovato un pagamento di 80 lire «pro Francisco Vigana quondam Antonii, pictore, presente, ad

due ultimi importanti contributi si rinvia anche per delineare la biografia e la complessa figura di Franco Lercari. Possiamo aggiungere che, per avere un'idea delle sue fortune, basta ricordare che in una città che all'epoca vantava molti dei più potenti banchieri e finanziari d'Europa egli era detto "il ricco". (In effetti, nella capitazione del 1576, il suo imponibile fu valutato in 250.000 scudi, uno dei più alti della città. Cfr. F. Poggi, *Le guerre civili di Genova in relazione con un documento economico-finanziario dell'anno 1576*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», LIV/III (1930), p. 119, documento citato anche da E. Poleggi, *Strada Nuova*, cit., p. 324, nota 14). Ricordando quell'appellativo Ennio Poleggi, sulla scorta degli *Annali* di Antonio Roccatagliata, richiama un episodio in cui Gio. Andrea Doria, durante un diverbio, mise il Lercari praticamente alla porta. Poleggi conclude che questi «non fu risparmiato dal disprezzo» del Principe di Melfi che «trovò modo di dirgli» che, nonostante le sue ricchezze, «restava pur sempre una persona sgradevole». Va detto però che l'annalista genovese cita questo episodio, insieme a molti altri, per mostrare l'arroganza del Doria, non del Lercari. Quest'ultimo, al contrario, a giudicare dal testamento e dall'imponente lascito di 200.000 lire per opere caritative e di pubblica utilità ci appare piuttosto un uomo di notevole sensibilità religiosa, umana e sociale. Cfr. A. Roccatagliata, *Annali della Repubblica di Genova dall'anno 1581 all'anno 1607*, Genova, Canepa, 1873, pp. 42-44; E. Poleggi, *Strada Nuova*, cit., p. 316.

²¹ *Ivi*, p. 315.

²² ASGe, *Archivio del Banco di San Giorgio*, 11932, mastro del Banco I di numerato relativo al primo semestre del 1564, c. 642.

²³ *Ivi*, 12287, mastro del Banco II di numerato relativo al primo semestre del 1566, c. 415. L'atto a cui si fa riferimento è quello citato da E. Poleggi, *Strada Nuova*, cit., p. 323, nota 6.

²⁴ *Ivi*, 12289, mastro del Banco II di numerato relativo al secondo semestre del 1566, c. 412.

²⁵ *Ivi*, 11944, mastro del Banco I di numerato relativo al primo semestre del 1567, c. 408.

²⁶ *Ivi*, 11962, mastro del Banco I di numerato relativo al secondo semestre del 1571, c. 222.

complementum picturarum et laboreriorum ac aliorum inter eos usque ea die»²⁷. Non sappiamo quali fossero questi lavori appena conclusi ed ancor meno sappiamo di questo oscuro artista che tuttavia figura nella matricola dell'arte dei pittori aggiornata fino al 1577²⁸. Infine, il 26 aprile 1571 compare anche Luca Cambiaso che ottiene dal Lercari un grosso prestito di 500 lire²⁹. Purtroppo il riferimento all'atto notarile («in actis Io. Augustini Parmarii») non è di nessun aiuto poiché gli atti di questo notaio non ci sono pervenuti, ma la concomitanza con un altro prestito di 100 scudi d'oro, pari a 400 lire³⁰, ottenuti da Paolo Cattaneo il 14 maggio successivo³¹ dimostra che il pittore in questo periodo aveva bisogno di ingenti capitali liquidi, forse per investimenti immobiliari.

Un'ultima osservazione di carattere storico e metodologico: nessuno degli artisti impegnati nei lavori alla cappella è a sua volta titolare di un conto in San Giorgio. Ciò significa che tutti i "bonifici" effettuati dal Lercari non danno luogo ad accrediti, ma sono girati alla cassa e liquidati in contanti, il che preclude la possibilità di trovare traccia di altre committenze nei conti personali dei singoli artisti. Ma le uscite di cassa esigevano il rilascio di una quietanza che il beneficiario apponeva direttamente sul libro giornale sotto la relativa scrittura: abbiamo quindi le sottoscrizioni autografe degli artisti, alcune delle quali sono qui riprodotte [figg. 1-4]. A proposito dei giornali va detto che nel sistema contabile "alla genovese", basato sulla coppia mastro / giornale, accade talvolta che le causali delle poste siano espresse sul giornale in modo più ampio e dettagliato rispetto a quanto riportato poi sul mastro. Per questo motivo, benché la ricerca, come è ovvio, sia stata condotta essenzialmente sui mastri, per tutte le scritture più importanti relative alla cappella si è effettuato il riscontro sul giornale corrispondente. Nel nostro caso però le causali sono risultate del tutto identiche e i giornali sono serviti esclusivamente a confermare date incerte, a sciogliere dubbi di lettura e, appunto, a verificare le quietanze dei prelievi.

²⁷ *Ivi*, 12297, mastro del Banco II di numerato relativo al secondo semestre del 1568, c. 148.

²⁸ S. Varni, *Appunti artistici sopra Levanto con note e documenti*, Genova, Pagano, 1870, p. 75.

²⁹ ASGe, *Archivio del Banco di San Giorgio*, 11960, mastro del Banco I di numerato relativo al primo semestre del 1571, c. 255.

³⁰ In questi anni il corso legale dello scudo d'oro d'Italia era pari a 4 lire. Cfr. G. Pesce - G. Feltoni, *Le monete genovesi. Storia, arte ed economia nelle monete di Genova dal 1139 al 1814*, Genova, Stringa per Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1975, p. 329.

³¹ Si veda il *Regesto dei documenti*, a cura di M.G. Alvaro, A. Assini, C. Cerioli, V. Ruzzin, R. Santamaria, in *Luca Cambiaso. Un maestro del Cinquecento europeo*, a cura di P. Boccoardo, F. Boggero, C. Di Fabio, L. Magnani, Catalogo della mostra, Genova 3 marzo – 8 luglio 2007, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007, p. 456.

Ma torniamo alla cappella. Nel mastro del Banco I di numerato relativo al primo semestre del 1560 si sono puntualmente ritrovati, alla data del 17 aprile, i due pagamenti a Giacomo Carlone e a Giovanni Lurago negli stessi termini con cui sono riportati sul giornale di Franco Lercari³². Il 19 giugno 1561 sono registrati altri due pagamenti di 200 e di 100 lire, rispettivamente a Giacomo Carlone e a Giovanni Lurago, ancora per marmi alla cappella³³. Anche se in San Giorgio non troviamo ulteriori acconti nel secondo semestre del 1561 e nel primo del 1562, il grosso pagamento di 900 lire (400 al Lurago e 500 al Carlone) del 20 dicembre 1561, di cui all'allegato all'atto del 1560, dimostra che i lavori in questo periodo procedevano intensamente e con regolarità³⁴. Dobbiamo tuttavia supporre che i tempi previsti dal contratto non siano stati rispettati, forse per una battuta d'arresto tra il 1562 e il 1563, e dovessero essere appena terminati nel novembre 1564, quando inizia la decorazione pittorica, dal momento che il Bergamasco poté utilizzare i ponteggi del Carlone, ancora *in loco*³⁵. Infatti, il 25 gennaio 1564 ritroviamo Giovanni Lurago beneficiario di un ulteriore, consistente acconto di 300 lire per forniture di marmi destinati alla cappella³⁶ e ad esso segue l'8 giugno 1565 un ulteriore versamento di L. 100³⁷.

Intanto, il 9 novembre 1564, questa volta con addebito sul conto aperto nel Banco II, è registrato un pagamento di 150 lire a favore del padre Domenico Serruto «pro expensis per eum factis et faciendis pro edificazione capele in ecclesia maiore lanuensium»³⁸. Questo pagamento trova la sua spiegazione nel contratto col Bergamasco del 21 novembre dello stesso anno dove ritroveremo questo padre Serruto, che era cappellano in San Lorenzo, come consegnatario delle impalcature e ufficiale pagatore dei «mastri delli stuchi ogni sabato»³⁹. Possiamo quindi precisarne il ruolo di fiduciario di Franco Lercari per la costruzione della cappella, controllore dei lavori, referente per le maestranze e cassiere per il pagamento delle spese minute, degli operai subalterni, dei materiali di uso comune. Il padre Serruto

³² ASGe, *Archivio del Banco di San Giorgio*, 11917, c. 366.

³³ *Ivi*, 11921, mastro del Banco I di numerato relativo al primo semestre del 1561, c. 610.

³⁴ Vedi **Appendice**, doc. 1.

³⁵ Vedi **Appendice**, doc. 2.

³⁶ ASGe, *Archivio del Banco di San Giorgio*, 11932, mastro del Banco I di numerato relativo al primo semestre del 1564, c. 424.

³⁷ *Ivi*, 11936, mastro del Banco I di numerato relativo al primo semestre del 1565, c. 682.

³⁸ *Ivi*, 12281, mastro del Banco II di numerato relativo al secondo semestre del 1564, c. 197.

³⁹ Vedi **Appendice**, doc. 2. Nel documento si precisa che le spese sostenute dal padre Serruto saranno defalcate dal compenso pattuito col Bergamasco.

perciò comparirà spesso, sempre con la medesima causale, nei conti di San Giorgio. Riceve 100 lire l'11 settembre 1565⁴⁰ e altrettante il 14 dicembre dello stesso anno⁴¹, il 19 febbraio 1566⁴², il 2 novembre 1566⁴³, e possiamo ipotizzare che quei soldi servissero soprattutto per le paghe degli stuccatori.

Finalmente, il 7 luglio 1565, incontriamo la prima scrittura relativa all'apparato pittorico: è un pagamento di 60 lire «pro magistro Baptista de Crema et sunt pro magistro Baptista de Castelo pro opera capelle Sancti Laurentii», a cui segue il 3 settembre un secondo pagamento di 100 lire «ad bonum computum capelle», ancora a «Baptista de Paroli de Crema», sempre «pro magistro Baptista de Castelo de Bergamo⁴⁴». Credo che questi conti vadano letti nel senso che il Perolli sia stato colui che ha compiuto i lavori e il reale destinatario (non il semplice percettore) delle somme il cui importo andava però computato sul prezzo stabilito dal contratto del 21 novembre 1564 con il Castello. Il che confermerebbe il ruolo del Perolli, non di semplice allievo e lavorante, ma di collaboratore autonomo del Bergamasco⁴⁵. Quest'ultimo compare in una sola, ma importante, scrittura del 26 ottobre 1565: «pro magistro Baptista de Castelo de Bergamo, presenti, ad complementum de L. 1450 que sunt infra solupcionem convenii cum eo capti occaxione capelle in Sancto Laurentio, vigore instrumenti in actis Augustini Cibo notarii, L. 232»⁴⁶.

A dispetto della sua brevità il documento dice molte cose, anche se non tutte chiare: l'uso del termine *ad complementum*, cioè a saldo, e la cifra non tonda dell'importo indicano chiaramente che si tratta di un pagamento conclusivo. Il fatto poi che si sia voluto precisare che con questo pagamento la somma complessiva sino ad allora versata al Castello ammontava a 1450 lire (circa il 55% delle 2600 lire concordate: una cifra che appare congrua al completamento degli affreschi della volta e forse ad altri lavori) e che tale somma costituiva un saldo parziale (*infra solupcionem*) del contratto del '64 a mio avviso va interpretato nel senso che nuovi

⁴⁰ ASGe, *Archivio del Banco di San Giorgio*, 11938, mastro del Banco I di numerato relativo al secondo semestre del 1565, c. 211.

⁴¹ *Ivi*, 12285, mastro del Banco II di numerato relativo al secondo semestre del 1565, c. 541.

⁴² *Ivi*, 11940, mastro del Banco I di numerato relativo al primo semestre del 1566, c. 482.

⁴³ *Ivi*, 12289, mastro del Banco II di numerato relativo al secondo semestre del 1566, c. 412.

⁴⁴ *Ivi*, 11938, mastro del Banco I di numerato relativo al secondo semestre del 1565, c. 211.

⁴⁵ Sui rapporti tra il Bergamasco e il Perolli v. C. Di Fabio, *Precisazioni sul "Bergamasco" nella cappella Grimaldi in San Francesco di Castelletto*, in Luca Cambiaso. *Ricerche*, cit., pp. 185-204.

⁴⁶ ASGe, *Archivio del Banco di San Giorgio*, 11938, mastro del Banco I di numerato relativo al secondo semestre del 1565, c. 211, ma si veda anche il giornale corrispondente, n. 11939, ove si trovano le sottoscrizioni autografe.

accordi erano intercorsi tra il Lercari e il Castello, anche se finora non è stato possibile trovarne il riscontro tra le carte d'archivio. Credo insomma che questa sia la data in cui il Bergamasco abbandona definitivamente il cantiere della cappella. Un abbandono che non sarebbe quindi legato alla sua partenza per la Spagna, ma all'agenda troppo fitta di impegni di un artista al culmine della fama. Una conferma indiretta che egli fosse ormai sciolto dagli impegni col Lercari si ha dalla rapida successione dei due contratti del 18 febbraio e del 23 luglio 1566 per le pale d'altare delle cappelle Di Negro e Imperiale in San Benigno e in S. Nicolò del Boschetto, preceduti dal contratto del 14 giugno 1565 per l'intero apparato decorativo della cappella Gentile in Santa Caterina⁴⁷. Incarichi che non avrebbe potuto assumere stando ai termini del contratto col Lercari che prevedeva l'esclusiva.

I mastri di San Giorgio non permettono però di datare con precisione l'inizio dell'intervento di Luca Cambiaso: infatti, se è vero che il pittore compare per la prima volta nei conti correnti di Franco Lercari solo il 17 ottobre 1567, quando il Bergamasco è già in Spagna, la causale del pagamento (di 200 lire) «pro Luca Cambaxio, pictore, in computo picture facte et faciende in capella» ci dice che l'artista vi lavorava già da tempo. Nell'autunno - inverno del '67 comunque Cambiaso sembra procedere di buona lena, dal momento che meno di un mese dopo, il 12 novembre, riceve un ulteriore acconto di 200 lire. Con lui continuava ad operare il gruppo di collaboratori del Castello: il 4 novembre è ancora il Perolli ad incassare 50 lire (sempre «in computo» di non meglio precisati «laboreriorum capelle»)⁴⁸. Nella primavera del 1568 Cambiaso non ha ancora terminato i lavori poiché il 24 maggio incassa un ulteriore acconto di 100 lire «ad computum laboreriorum fiendorum» nella cappella⁴⁹. Solo il 19 novembre 1568 troviamo la partita conclusiva: «pro Luca Cambaxio, presente, ad complementum picturarum factarum in eius (*di Franco Lercari*) capela in ecclesia Sancti Laurentii, L. 138»⁵⁰. Ancora una volta il termine *ad complementum* e la cifra non tonda ci danno la certezza che si trattava del saldo definitivo. Al più tardi a questa data, quindi, almeno i cicli degli affreschi devono ritenersi conclusi.

Ma alla fine del 1567 alla cappella non lavorava solo Cambiaso: in quel periodo procedeva anche l'arredo scultoreo. Il 24 ottobre troviamo un pagamento di 100 lire «pro Io. Iacobo Paracha in computo statuarum factarum in capela»⁵¹. Dobbia-

⁴⁷ G. Rosso del Brenna, *Giovan Battista Castello*, cit., pp. 387-388.

⁴⁸ Tutte e tre le scritture in ASGe, *Archivio del Banco di San Giorgio*, 11946, mastro del Banco I di numerato relativo al secondo semestre del 1567, c. 271.

⁴⁹ *Ivi*, 12295, mastro del Banco II di numerato relativo al primo semestre del 1568, c. 441.

⁵⁰ *Ivi*, 12297, mastro del Banco II di numerato relativo al secondo semestre del 1568, c. 148.

⁵¹ *Ivi*, 11946, mastro del Banco I di numerato relativo al secondo semestre del 1567, c. 271. Per

mo attendere però quasi tre anni per incontrare il saldo di quelle statue: è del 7 aprile 1570 la scrittura che dice: «pro Iacobo Valsoldo, presente et acetante, ad complementum de duabus statuīs marmoreis pro capela, L. 130»⁵². Perciò, nonostante quel *factarum* della scrittura precedente, non sono sicuro che le statue fossero già state effettivamente terminate nell'ottobre del '67, a meno di non voler ritenere che il povero Paracca sia stato pagato con enorme ritardo. Queste scritture erano finora di una certa importanza perché, mentre per le altre due statue della *Fortezza* e della *Fede*, grazie alla ricerca coordinata da Roberto Santamaria in occasione delle mostre di Austin e Genova⁵³, era stato possibile per Claudia Cerioli reperire i relativi contratti col Cambiaso e col Perolli, per le due statue del Valsoldo nessun atto notarile era stato trovato e, per l'attribuzione e l'iconografia, ci si basava ancora sulla testimonianza di Federico Alizeri che affermava di averlo visto⁵⁴. I conti del Lercari in San Giorgio valevano quindi quantomeno a garantirne l'attribuzione. Ma ora una nuova ricerca condotta in questa occasione mi ha finalmente permesso di reperire anche quest'ultimo contratto che è del 28 giugno 1566 e riguarda appunto le statue della *Carità* e della *Speranza*⁵⁵. L'atto, pur essendo condotto sulla falsariga dei due precedenti, presenta tuttavia alcune particolarità di un certo interesse: anzitutto il contratto non è stipulato da Franco, ma da Angelo Lercari *quondam* Luca, certo un suo parente, forse un cugino abbastanza prossimo⁵⁶ che avevamo già incontrato come testimone al contratto col Perolli e che ora, in assenza di Franco, agisce a suo nome⁵⁷. In secondo luogo il prezzo,

tutte le importanti scritture del secondo semestre 1567 si veda anche il giornale corrispondente, n. 11947.

⁵² *Ivi*, 11956, mastro del Banco I di numerato relativo al primo semestre del 1570, c. 544.

⁵³ *Luca Cambiaso 1527-1585*, ed. J. Bober, catalogo della mostra, Austin (Texas) 15 settembre 2006 – 14 gennaio 2007, Cinisello Balsamo, Silvana, 2006, pp. 456-461 e *Luca Cambiaso. Un Maestro*, cit., pp. 454-459.

⁵⁴ F. Alizeri, *Guida illustrativa del cittadino e del forastiero per la città di Genova*, Genova, Sambolino, 1875, p. 14, ove per le quattro statue dice di avere «scoperti i rogiti che ne fermarono i patti e gli autori». I contratti col Cambiaso [Fig. 5] e col Perolli (rispettivamente del 10 ottobre e del 19 novembre 1565, entrambi in ASGe, *Notai antichi*, 2551, Agostino Cibo Peirano, filza 7), pur essendo stati ampiamente illustrati da Roberto Santamaria con un'accurata ed esaustiva disamina cui senz'altro si rinvia (R. Santamaria, «Il tempo», cit., pp. 106-109), non erano stati finora pubblicati: per completezza se ne dà qui ora l'edizione, v. **Appendice**, docc. 3 e 4.

⁵⁵ ASGe, *Notai antichi*, 2552, Agostino Cibo Peirano, filza 8. Per l'edizione v. **Appendice**, doc. 5.

⁵⁶ Purtroppo la complessità e le incertezze tuttora esistenti nella genealogia dei Lercari e, in particolare, in quella di Franco non consentono una maggiore precisione. Devo il suggerimento alla gentilezza e cortesia di Andrea Lercari che ringrazio vivamente.

⁵⁷ È forse per questo motivo che nella precedente ricerca il documento non era stato rintraccia-

leggermente superiore a quello dei due contratti precedenti, non è fissato in via definitiva, ma oscillerà fra i settanta e gli ottanta scudi d'oro per ciascuna statua (cioè tra 560 e 640 lire complessive) a giudizio insindacabile dello stesso Angelo e di Luca Cambiaso. La presenza del Cambiaso come collaudatore ed arbitro del valore dell'opera del Valsoldo sembra rafforzare l'ipotesi di Alizeri di un suo ruolo di regista per l'intero arredo scultoreo, anche se, almeno in base al solo documento, appare arduo affermare che il Cambiaso «fornì le invenzioni di tutte quante, e fors'anco i modelli»⁵⁸. Infine, per la prima volta, viene indicato il prezzo dei marmi (L. 122.8) e quello del loro trasporto da Carrara a Genova (L. 28), spese effettuate da Lercari, ma addebitate al Valsoldo defalcandole dall'acconto versatogli alla stipula del contratto.

I conti relativi alla cappella non finiscono qui. Già prima che il Cambiaso completasse il suo lavoro era ricomparso Giovanni Lurago in una scrittura del 25 giugno 1567: «pro Ioanne Lurago in computo pretii astregghi pro capella Sancte Marie in ecclesia Sancti Laurentii (...) in actis Augustini Cibo notarii, L. 300⁵⁹».

Anche per il pavimento marmoreo è stato quindi agevole trovare il rogito, che è del 7 giugno⁶⁰, ed anche da questo documento emerge chiara l'attenzione che Franco Lercari poneva su ogni minimo dettaglio del decoro della sua cappella, la cura nella scelta dei materiali (per esempio il pregiato marmo giallo che farà venire espressamente da Roma a proprie spese), la severità nell'esigere un'altissima qualità del lavoro. Benché nelle scritture non sia precisato, credo vadano imputati al pavimento i due successivi acconti al Lurago, entrambi di 200 lire, del 27 aprile⁶¹ e del 19 luglio 1568⁶². Il pavimento è sicuramente già finito l'8 febbraio 1569 quando viene pagato il saldo: «pro magistro Io. Lurago ad complementum astregghi pro capella beate Marie in ecclesia maiori L. 150»⁶³.

Qualcosa però rimaneva ancora in sospeso se il 30 giugno del 1570 «pro magistro

to. Anche Angelo figura, sia pure con un imponibile enormemente inferiore (4000 scudi), nella capizzazione del 1576 (Cfr. F. Poggi, *Le guerre civili*, cit., p. 119).

⁵⁸ F. Alizeri, *Guida illustrativa*, cit., p. 14.

⁵⁹ ASGe, *Archivio del Banco di San Giorgio*, 11944, mastro del Banco I di numerato relativo al primo semestre del 1567, c. 744.

⁶⁰ ASGe, *Notai antichi*, 2553, notaio Agostino Cibo Peirano, filza 9. Anche questo documento era stato registrato da E. Poggi, *Strada Nuova*, cit., p. 456. Per l'edizione vedi **Appendice**, doc. 6.

⁶¹ ASGe, *Archivio del Banco di San Giorgio*, 12295, mastro del Banco II di numerato relativo al primo semestre del 1568, c. 441.

⁶² *Ivi*, 11950, mastro del Banco I di numerato relativo al secondo semestre del 1568, c. 189.

⁶³ *Ivi*, 11952, mastro del Banco I di numerato relativo al primo semestre del 1569, c. 479.

Ioanne Lurago et magistro Io. Carlono» sono pagate 170 lire «ad complementum pretii marmororum pro capela»⁶⁴.

Solo con questa scrittura possiamo dire definitivamente conclusa la lunga vicenda della costruzione della cappella Lercari⁶⁵.

⁶⁴ *Ivi*, 11956, mastro del Banco I di numerato relativo al primo semestre del 1570, c. 667.

⁶⁵ Se circa le vicende costruttive della cappella si può presumere la ricerca conclusa, altrettanto non si può garantire per gli apparati decorativi per i quali in seguito potranno probabilmente venire rintracciati nuovi documenti.

APPENDICE

1

1560, aprile 9, Genova

Franco Lercari commissiona la fornitura e la posa in opera dei marmi parietali per la sua cappella in San Lorenzo per due terzi a Giacomo Carlone e per un terzo a Giovanni Lurago che si impegnano a completare l'opera entro due anni.

ASGe, *Notai antichi*, 1850, notaio Gio. Giacomo Cibo Peirano, filza 22, doc. 121

Regesto: E. Poleggi, *Strada Nuova. Una lottizzazione del Cinquecento a Genova*, Genova, Sagep, 1968, p. 455

† Pacta et alia 9 aprilis.

In nomine Domini amen. Magnificus dominus Francus Lercarius quondam domini Nicolai per se et suos heredes etcetera ex una et Iacobus Carlonus de Scaria, filius quondam magistri Petri, et magister Ioannes Lurago quondam Anselmi de Pillo superiori valis Intelvi ex altera seu aliis partibus convenerunt ad infrascriptam compositionem pacta et alia de quibus infra occasione constructionis [...] capelle dicti domini Franci construende in echlexia maggiori lanuensium sub vocabulo Beate Marie virginis, videlicet: che li detti maestro Iacobo et Io. si obligano per virtù di questo instrumento fare et circuire tutta^b detta capella de marmori bianchi in tutta bellezza secondo l'ordine da esser descritto di sotto, cioè il primo dado, signato di lettera .A., quale have da esser grosso palmi 1, alto palmi 2½, a soldi 48 il palmo; il secondo dado, signato di lettera .B., grosso palmi 1, alto palmi 1½, a soldi 28 il palmo; bassa de piede del stallo, signata di lettera .C., grosso palmi 1, alto ¾, a soldi 28 il palmo; pedestallo, signato di lettera .D., grosso ¾, alto palmi 3, a soldi 58 il palmo; cimaza del detto pedestallo, signato lettera .E., grosso palmi 1¼, alto palmi 1, a soldi 33 il palmo; el dado terzo sopra detta cimaza, signato di lettera .F., grosso palmi 1, alto palmi 1⅓ a soldi 23 lo palmo; la bassa delli pilastri, signata lettera .G., grosso palmi 1½, alto ¾; li pilastri, signati // .H., grossi ¾, larghi palmi 1½ et alti palmi 11½; capitello, grosso palmi 1½, alto palmi 2, intagliato alla corinthia et li pilastri acaneladi, a lire 52 l'una et quelle che serano alla meitade si pagherano alla meità del precio, più quel tanto, secondo il giudicio di messer Nicolò Fiesco del quondam messer Iacobo et maestro Galleacio Allexio, architetto, parerà, nelli quali si remettono in forma. Architrave, signato di lettera .K., palmi 1 ½ gr[osso], alto palmi 1, a soldi 30 il palmo; il fregio signato di lettera .L., grosso palmi ½, alto palmi 1½, a soldi 20 il palmo; la cimazeta signata di lettera .N., grossa palmi 1, alta ¾, a soldi 20 il palmo. Le quale tutte cose el detto maestro Iacobo si obliga compirle per le doe terze parte, et per l'altra terza parte el detto maestro Ioanni fra mesi desdotto e al più tardi fra anni doi. Et in cazo che non osservassero e compissero

fra detto tempo quanto di sopra hanno promesso, che il detto magnifico messer Franco possi et a lui sia lecito quel che li mancasse de quanto è statto promesso di sopra farlo compire a tutte spese di detti maestro Iacobo et Ianni, rispettivamente come di sopra, senza niuna altra interpelacione, et di quanto fusse speso per detto magnifico messer Franco in tal caso, o sia legitima persona per lui, se ne debba stare alla sola et semplice parola di esso messer Franco, o legitima persona per lui, perché così è per patto expresso fra loro. Et più è // convenuto e patuito fra loro che essi lavori e marmori debbano esser mesurati in lavoro et non fuori et che a loro spese siano agiustati come hanno da stare in lavoro. Et perché, ancora che di sopra si sia detto che detti marmori respetivamente como di sopra, potria occorrere che secondo l'ordine d'il lavoro bisogneria farli o più grossi et più alti o sminuirli secondo che importasse l'ordine di esso lavorero, per questo è convenuto et patuito fra loro che essi maestri siano obligati, alla rata però della promissione de ogniuno di loro come di sopra, aggiungere et sminuire dette misure quanto sia neccessario per l'ordine del disegno di detta, il quale è signato de mia mano et rest[*a*] appreso del detto Franco, senza però né agiongere né sminuire alla mercede patuita et convenuta come di sopra, salvo sempre mai l'arbitrio di detti messeri Nicolò et Galeacio in quel che si è detto di sopra, il quale resti fermo. All'incontro il detto Franco, accettando il sopradetto, promette di pagare a detti maestri rispettivamente quanto di sopra al sopradetto precio fra loro convenuto come respetivamente si è detto, infra pagamento de quali el detto magnifico messer Franco promette pagarli libre seicento, cioè L. 400 a detto maestro Iacobo et L. 200 a detto maestro Ianni a ogni sua libera volontà, postposa ogni eceptione, renonciando tutti essi conthraendi ecc., // que omnia etc., etianque etc., iuraverunt etc., sub pena dupli etc., ratis etc., et proinde etc., de quibus omnibus etc. Per me Io. Iacobum Cibo etc.

Actum in Ianua, in domo Leonardi Spinule quondam Io. Francisci in qua nunc habitat ipse dominus Francus, videlicet in sala, anno Domini nativitatis milleximo quingentesimo^c sexagesimo, indicione secunda secundum Ianue cursum, die martis nona aprilis, in vesperis, presentibus nobili Io. Lercario quondam domini Ambroxii, Ioanne Baptista Crovaria Sebastiani et Bernardo Spacio, architeto, quondam Baldasaris vocatis et rogatis.

Et più, a cautella, si dichiara che le spese delli camalli per portare dalle boteghe loro alla chiezia predetta i predetti marmori lavorati spettino a detto messer Franco. Testes predicti.

† Die mercurii xvii dicti, in vesperis, in Bancis, ad bancum mei notarii.

Suprascripti magistri ex una et dictus dominus Francus ex altera, non obstantibus contentis in suprascripto instrumento, convenerunt quod dicti magistri teneantur impensis suis defferi facere dicta marmora et lapides polita et politas et integra^d impensis suis in dicta ecclesia et sic promisserunt et promittunt dicto Franco stipulanti ut supra. E contra dictus dominus Francus promissit solvere libras octoginta

ianuinorum ad ratam portus dictorum marmororum et lapidum; et promisserunt et promittunt dare petra magna et non parva, nisi ubi opus esset^e, et fatentur habuisse libras sexcentas, videlicet L. 400 ipse magister Iacobus et libras 200 dictus magister lo., ut in cartulario primo numerati, hodie.

† 1561, die sabbati xx decembris, in vesperis, in Bancis, ad bancum mei notarii. In nomine Domini amen. Supradicti^f Iohannes Luragus et Iohannes Carlonus, pica-petrum^g, filius Bernardi, nomine ac vice Iacobi Carloni de Scario quondam Petri et pro quo dicti lo. Luragus et lo. Carlonus de rato promisserunt et promittunt etc., adeo quod nulla imposibilitate exententur, sub etc., renunciantes etc., etiamque et exceptioni de pactum alienum promississe, sponte etc. et omni meliori modo etc. confessi fuerunt et in veritate publice recognoverunt dicto domino Franco Lercario, licet absenti et ad cauttellam michi notario pro eo stipulanti etc., sese Iohannem et Iohannem habuisse et recepisse et ita habuerunt et receperunt in tot scutis auri in auro Ittalie coram me notario et testibus infrascriptis per manus lo. Baptiste Crovarie, eius iuvenis^h, libras noningentas lanue ex causa contenta in suprascripto instrumento / conventionis, recepto per nunc quondam dominum lo. Iacobum Cibo notariumⁱ et propterea, attenta solucione predicta, ipsum dominum Francum, licet absentem, me notario^j stipulanti, quitaverunt et quitant a dictis libris noningentis solutis ut supra et hoc per aquilianam stipulacionem etc., facientes etc., promittentes etc. Et qui lo. et lo. declarant ex dictis^k libris noningentis pervenerunt in dictum lo. Luragum libras quadringentas et in dictum lo. Carlonum libras quingentas. Renunciantes etc., que omnia etc., sub pena dupli etc., ratis etc., et proinde etc. De quibus omnibus per me Augustinum Cibo notarium. Testes Benedictus Mutius quondam Pauli et Augustinus Moruelle Benedicti, rogati etc. Receptum et testatum per me Augustinum Cibo notarium.

^a parola di incerta lettura per guasto del supporto ^b tutta in soprilinea con segno di richiamo ^c quingenteximo corretto su quinquagesimo ^d integra in soprilinea con segno di richiamo ^e segue una parola depennata ^f segue depennato magistri ^g segue depennato quondam ^h per manus ... iuvenis in soprilinea con segno di richiamo ⁱ recepto ... notarium in soprilinea con segno di richiamo ^j licet ... notario in soprilinea con segno di richiamo ^k ex dictis in soprilinea su de s depennato

2

1564, novembre 21, Genova

Franco Lercari commissiona l'intero apparato pittorico e a stucco della sua cappella in San Lorenzo a Battista Castello da Bergamo che si impegna a completare l'opera entro due anni per un compenso di 2600 lire genovesi.

ASGe, *Notai antichi*, 2550, notaio Agostino Cibo Peirano, filza 6

Regesto: E. Poleggi, *Strada Nuova. Una lottizzazione del Cinquecento a Genova*, Genova, Sagep, 1968, p. 454

Edizione parziale: G. Rosso del Brenna, *Giovan Battista Castello*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, II, *Il Cinquecento*, Bergamo, Poligrafiche Bolis per Banca Popolare di Bergamo, 1976, pp. 386-387

Conventio 21 novembris.

In nomine Domini amen. Messer Franco Lercaro da una parte et maestro Battista Castello da Bergamo quondam Io. Marie da l'altra si sono convenuti come in appresso. E prima detto maestro Battista promette al detto messer Franco farli in la sua capella di Santo Laurentio li infrascritti lavori, cioè ornare et finire di tutto ponto la detta capella di stucco et di pitture, conforme^a a i modelli di essa fatti in tre pezzi^b et sottoscritti per me nottaro infrascritto, con distintione de quello va di stucco di rilievo et delle pitture vi anderano, tanto dipinte a f[re]isco come a oleo, et quello resta notato di mano di me nottaro da una parte se intenda il medesimo lavoro da l'altra. Li quali lavori debbino esser fatti in tutta satisfacione et contento del detto messer Franco et, quando non fussero, che li debbia refare a le sue spese, declarando che la^c ancona o sia lo altare debbia esser fatto a olio et così li doi quadri a i lati in tutta perfetione secondo li modelli che li saran datti per detto messer Franco. / Il quale messer Franco doverà farli provedere de quelli ferramenti vi bisognerano de sostentamento delle^d ... de stalli^e et lasciarli quelle trapelle et tavole che al presente vi sono per potersene accomodar et servirsene detto maestro Battista in detti lavori et, essi finiti, restituirli et consignarli al detto messer Franco et per lui a padre Domenico Serruto, secondo il numero sarano, da starne alla relatione di detto padre Domenico; con declaratione che il resto como de stucco, calcina^f, de' colori et altre cose necessarie per finire detti lavori conforme a' detti modelli [de]tto maestro Battista debba metterglielle lui a sue spese et promette che li colori sarano in tutta perfetione et bontà; et sia obligato fare che l'accqua delle finestre non ofendi in modo alcuno le dette pitture et ofendendole le debbia accomodare et farle di novo. Et li canali il detto Franco promette de consignarcele lui. Si declara di più che il detto Battista non sia tenuto a mettervi l'oro che vi anderà, eccetto pagarlo secondo il precio si convenirano essi messer Franco e maestro Battista. // Il detto messer Franco promette dare al detto maestro Battista tutto quel legname che sarà bisogno per far detta ancona fornita a sue spese et del bancaloro et così del oro vi anderà per ornare^g detta ancona et manifatura di esso oro quando lui ce lo facesse mettere; che la tela dil quadro et tutto quello vi bisognerà debbia esser alla spesa di esso maestro Battista. Si dichiara de più: la testa del nichio sopra l'altare, del quale non resta fatto modello, che il detto maestro Battista il debbia ornare de pittura et stucco a satisfacione et contento di detto messer Franco; che debbia detto maestro Battista continuar in la detta opera et far lavorar per maestri de stucco come per lui continuamente et giornalmente sino a tanto che resti de tutto finito;

et promette di più che, sino a tanto non resti dil tutto finita la detta capella^h, non possi prender in modo alcuno o per interposta persona per lui altri lavori da qualsivoglia persona sotto qualsivogli modo et contravenendo a quanto sopra cadi esso maestro Battista in pena de scuti cinquanta d'oro in oro, / aplicati a detto messer Franco, così tassati di volontà delle parti, le quali vuole detto maestro Battista che se li possino scodere come si fusse vera sorte, essendo così per patto fra loro. Et promette fra termine de doi anni al più tardi detto maestro Battista finire ogni cosa in tutto secondo il contenuto ne i modelli et presente instrumento et non facendolo sii tenuto pagare al detto messer Franco scuti ducento d'oro in oro per iusto danno et interesse di detto messer Fra[nco], da scodersi come se fussi vera sorte dal detto maestro Battista, in tutto come sopra et per patto fra loro; che non accomodando al detto messer Franco non perseverare di far finire detta capella, che debba detto maestro Battista a ogni richiesta del detto messer Franco mancare di lavorare et volendo poi finirlaⁱ il detto messer Franco, in tal caso debba farla finire al detto maestro Battista et non ad altri, restando però satisfatto il detto messer Franco dal detto maestro Battista. // All'incontro detto messer Franco promette dare et pagare al detto maestro Battista per li sudetti lavori, finiti che serano, libre doi millia seicento di Genovaⁱ et più altre libre ducento^k in arbitrio del detto messer Franco, restando tutti li detti lavori finiti in satisfazione et suo contento. In pagamento de quali denari il detto maestro Battista confessa haver havuto et ricevuto dal detto messer Franco libre quattrocento di Genova delle quale detto maestro Battista si ne chiama contento et satisfato in più parti[te], et dando denari a padre Domenico Serruto per pagar li maestri delli stuchi ogni sabato, che me li debbia far boni in conto di dette L. 2600, perché così è per patto fra loro; detti contrahenti accettando quanto sopra l'uno a beneficio de l'altro e stipulando, renunciando ecc., le quali cose ecc., sotto pena del dopio ecc., / stando ferme ecc., et perciò hanno obligato ogni loro beni ecc., delle quali cose ecc.

Per me Agostino Cibo notaro.

Actum lanue, in domo solite habitacionis dicti domini Franci, sita in contracta nobilium de Franchis, videlicet in caminata. Anno dominice Nativitatis millesimo quingentesimo sexagesimo quarto, indicione septima secundum lanue cursum, die martis 21 novembris, in tertiis, presentibus dominis Ioanne Mendez Xanilla, Matheo de Passano bancalario quondam Bartolomei et Io Baptista Crovaria Sebastiani, testibus ad premissa vocatis specialiter et rogatis.

† Anno et indicione suprascriptis, die veneris 24 novembris, in terciis, in Bancis ad bancum mei notarii.

In nomine Domini amen. Suprascriptus Baptista, sponte etc., fatetur dicto Franco, presenti etc., se Baptistam a dicto Franco habuisse et recepissee realiter et cum effectu libras centum lanue ultra summam iam per ipsum habitam virtute suprascripti instrumenti in concurrentem quantitatem pecuniarum per dictum Francum

solvere promissarum eidem Baptiste, virtute suprascripti instrumenti, et de eis a dicto // Franco se bene contentum et solutum vocatur etc., renuncians etc., sub etc., et proinde etc. Testes Benedictus Mutius quondam Pauli et Panthaleo eius frater vocati etc.

^a segue depennato al modello ^b in tre pezzi *in soprilinea con segno di richiamo* ^c segue depennato con ^d segue una parola di incerta lettura ^e de sostentamento ... stalli *in soprilinea senza segno di richiamo* ^f segue depennato et altre cose ^g ornare *in soprilinea su fare depennato* ^h la detta capella *in soprilinea con segno di richiamo* ⁱ segue depennato che dett ^j segue depennato con esser a ^k segue depennato altre

3

1565, ottobre 10, Genova

Luca Cambiaso promette a Franco Lercari di realizzare entro un anno una statua in marmo rappresentante la Fortezza da collocare nella cappella Lercari nella cattedrale di San Lorenzo, per un compenso di settanta scudi d'oro.

ASGe, *Notai antichi*, 2551, notaio Agostino Cibo Peirano, filza 7

Regesto: C. Cerioli, *Luca Cambiaso, un maestro del Cinquecento europeo*, a cura di P. Boccardo, F. Boggero, C. Di Fabio, L. Magnani, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007, p. 455 con segnatura archivistica errata.

† Promissio x^a octobris

In nomine Domini amen. Lucas de Camblaxio, pictor, sponte etc. et omni meliori modo etc., promisit et promittit domino Francho Lercario quondam domini Nicolai, presenti etc., fabricare et seu fabricari facere ipsi domino Francho statuam unam marmoream nominatam La Fortezza longitudinis palmorum septem in octo in electione ipsius domini Franci^a in omni pulchritudine et sic in contentamento ipsius Franci ac alios lapides marmoreos una, ut vulgo dicitur, con lo suo dado pro ponenda ipsa statua in opera in ecclesia Sancti Laurentii in capella^b ipsius domini Franci^c omnibus impensis ipsius Luce et illam sic fabricatam una cum aliis lapidibus et dado predictis etiam impensis ipsius Luce traddere et consignare in dictam ecclesiam Sancti Laurentii intra annum unum proxime venturum pro scutis septuaginta auri in auro Italie, infra solutione quorum dictus Lucas^d fatetur eidem Franco, presenti, ab ipso Franco habuisse et recepisse realiter et cum effectu scuta vigintiquinque auri in auro et de eis infra solutione ut supra ab ipso Franco se bene contentum et solutum vocavit et vocat et residuum dare etolvere promissit et promittit ipse dominus Francus eidem Luce stipulanti diesim secundum quod opus erit^e, omni exceptione remota quia inter eos sic actum et conventum fuit etc. Item acto quod in eventum quod / dicta statua non esset in contentamento ipsius Franci et illam non consignaret intra tempus predictum in omni ut supra, quod eo casu teneatur ipse

Lucas, et sic promisit, ad restitutionem dictorum scutorum septuaginta, seu illius summe ex eis quam habuisset ab ipso Franco, et magis ad solucionem scutorum viginti pro iusto danno et interesse ipsius Franci ob inobservantiam per dictum Lucam^f presentis contractus in tantum taxato per ipsos contrahentes, dimidiam quorum ipse dominus Francus aplicavit et aplicat fabrice Sancti Laurentii, quia etc.

Renunciantes

Que omnia

Sub pena dupli

Ratis

Et proinde

De quibus omnibus

Per me Augustinum Cibo notarium.

Actum Ianue, in Bancis ad bancum solitum mei notarii infrascripti, anno dominice Nativitatis millesimo quingentesimo sexagesimo quinto, indicione octava secundum Ianue cursum, die mercurii x^a octobris, in vespers, presentibus Benedicto Mucio quondam Pauli et Panthaleone Mucio eius fratre, ianuensibus, testibus ad premissa vocatis specialiter et rogatis.

^a in electione ... Franci *in soprilinea* ^b in capella *in soprilinea su* ubi voluerit *depennato* ^c ipsius ... Franci *corretto su* ipse dominus Francus *cui segue depennato* ip ^d *segue depennato* hab ^e *segue depennato* pro ^f per dictum Lucam *in soprilinea*

4

1565, novembre 19, Genova

Battista Perolli da Crema promette a Franco Lercari di realizzare entro un anno una statua in marmo rappresentante la Fede da collocare nella cappella Lercari nella cattedrale di San Lorenzo, per un compenso di settanta scudi d'oro.

ASGe, *Notai antichi*, 2551, notaio Agostino Cibo Peirano, filza 7

Promissio xviii novembris.

In nomine Domini amen. Magister Baptista de Crema scultor, sponte etc. et omni modo etc., promissit et promittit magnifico domino Francho Lercario quondam domini Nicolai, presenti etc., conficere ipsi domino Francho statuam unam marmoream nominatam La Fede longitudinis palmorum septem in octo in electione ipsius domini Franci in omni pulchritudine et sic in contentamento ipsius domini Franci una cum eius dado et aliis lapidibus marmoreis necessariis pro ponenda ipsa statua in opere in ecclesia Sancti Laurentii, in capella ipsius domini Franci, omnibus impensis ipsius magistri Baptistae et illam sic confectam cum suo dado et aliis lapidibus, etiam impensis ipsius magistri Baptistae, defferre facere in dictam

ecclesiam Santi Laurentii ac traddere et consignare ipsi domino Franco seu agenti pro [eo]^a intra annum unum proxime venturum, et hoc pro scutis septuaginta auri un auro Ittalie, infra solutionem quorum dictus magister Baptista fatetur habuisse et recepisse realiter et cum effectu scuta decem auri in auro Ittalie et de eis etc. et residuum dare et solvere eidem magistro Baptiste diesim secundum laborerium, omni exceptione remota. Acto etc. quod in omni casu quo dicta statua non esset in contentamento ipsius Franci et illam non consignaret intra dictum annum, ut supra dictum est, quod eo casu teneatur ipse magister Baptista, et sic promissit, restituere quicquid fuisset exbursatum ipsi magistro Baptistae et magis solvere scuta viginti pro iusto damno et interesse ipsius / domini Franci ob inobservantiam predictorum, in tantum taxato per ipsos contrahentes, dimidiam quorum ipse dominus Franchus applicavit et applicat fabrice Sancti Laurentii. Quia etc.

Renunciantes etc.

Quae omnia etc.

Sub pena dupli etc.

Ratis etc.

Et proinde etc.

De quibus omnibus etc.

Per me Augustinum Cibo notarium etc.

Actum Ianuae, in Bancis ad bancum solitum mei notarii infrascripti, anno domini-
ce Nativitatis millesimo quingentesimo sexagesimo quinto, inditione VIII secundum
Ianuae [cur]sum^a, die lune XVIII novembris, in tertiis, presentibus nobili Paulo Sauli
quondam Cipriani et Angelo Lercario quondam Luce, ianuensibus, testibus ad pre-
missa vocatis specialiter et rogatis.

Receptum per me Augustinum Cibo notarium.

^a guasto del supporto per foro della filza

5

1566, giugno 28, Genova

Gio. Giacomo Paracca da Valsoldo promette ad Angelo Lercari, che agisce a nome di Franco Lercari, di realizzare entro quattordici mesi due statue in marmo rappresentanti la Carità e la Speranza da collocare nella cappella Lercari nella cattedrale di San Lorenzo, per un compenso compreso tra settanta e ottanta scudi d'oro per ciascuna statua, a giudizio dello stesso Angelo e di Luca Cambiaso.

ASGe, *Notai antichi*, 2552, notaio Agostino Cibo Peirano, filza 8

† Promissio 28 iunii.

In nomine Domini amen. Magister^a Io. Iacobus Parracha, sculptor, sponte etc. et

omni meliori modo etc., promissit et promittit domino Angelo Lercario quondam domini Luce, agenti nomine ac vice domini Franci Lercarii, absentis, conficere et fabricare statuas duas marmoreas in omni pulchritudine^b, una quarum nuncupatur La Carità, alia^c La Speranza, longitudinis sine dado palmorum octo ex^d lapidibus marmoreis per ipsum dominum Angelum ipsi Io. Iacobo consignatis, videlicet unam ex eis intra menses octo proxime venturos et aliam intra menses sex secutos finitis dictis octo mensibus ipsasque statuas temporibus predictis respective traddere et consignare ipsi domino Franco, seu legitime persone pro eo, in ecclesia Sancti Laurentii impensis ipsius Io. Iacobi una cum suis dadis marmoreis et aliis necessariis pro ponenda ipsa statua^e in opere in capella ipsius Franci^f, pretio scutorum septuaginta auri in auro Italie et usque in octuaginta iudicio et arbitrato ipsius domini Angeli et Luce Camblaxii, pictoris, pro unaquaque statua et aliis de quibus supra^g, iudicio et arbitrato quorum dictus Io. Iacobus stare et aquiescere promissit et promittit. Infra solutionem pretii quarum statuarum dictus Io. Iacobus habuit et recepit ab ipso domino Angelo libras ducentas Ianue, videlicet / L. 122.8 in consteo soluto Petro Carlono in cartulario primo numerati Sancti Georgii pro pretio^h marmorum pro conficiendis dictis statuibus et L. 28 pro nauo soluto per dictum dominum Angelum pro dictis marmoribus ex Carraria Ianuam et residuum usque in dictis libris ducentis inⁱ numerato ut ipse Io. Iacobus fatetur. Acto etc. quod, casu quo ipse Io. Iacobus non consignet intra tempora de quibus supra dictas statuas, quod eo casu teneatur et obligatus sit solvere ipsi domino Angelo seu dicto domino Franco scuta viginti pro singula statua pro iuxta damno et interesse ipsius domini Franci ob inobservantiam predictorum, in tantum taxata per ipsos contrahentes, dimidiam quorum ipse Angelus applicavit et applicat fabrice Sancti Laurentii. Quia etc. Renunciantes etc.

Que omnia etc.

Sub pena dupli etc.

Ratis etc.

Et proinde etc.

De quibus omnibus etc.

Per me Augustinum Cibo notarium.

Actum Ianue, in Bancis ad bancum solitum mei notarii infrascripti, anno dominice / Nativitatis millesimo quingentesimo sexagesimo sexto, indictione octava secundum Ianue cursum, die veneris 28 iunii, in tertiis, presentibus nobili Oberto Iustiniانو quondam Io. Baptiste et Panthaleone Mutio quondam Pauli, ianuensibus, testibus ad premissa vocatis specialiter et rogatis.

Testatum per me Augustinum Cibo notarium.

^a *segue depennato* Iacob ^b *segue depennato* et in contentamento ipsius domini Franci ^c alia *corretto su alias* ^d *segue depennato* mar ^e et aliis ... statua *in soprilinea su omnibus operibus n et posita depennato* ^f *segue depennato* et in omnibus pro ut ipse dominus Fran-

cus cum aliis se convenit ^g et aliis ... supra in *sopralinea* ^h segue depennato di et ⁱ in in *sopralinea* su de *depennato*

6

1567, giugno 7, Genova

Franco Lercari commissiona la fornitura e la posa in opera del pavimento marmoreo della sua cappella in San Lorenzo a Giovanni Lurago che si impegna a completare l'opera entro dieci mesi per un compenso di 1200 lire.

ASGe, *Notai antichi*, 2553, notaio Agostino Cibo Peirano, filza 9

Regesto: E. Poleggi, *Strada Nuova. Una lottizzazione del Cinquecento a Genova*, Genova, Sagep, 1968, p. 456

† Scarsum 7 iunii.

In nomine Domini amen. Magister Ioannes Luragus, picapetrum, ex una et magnificus Francus Lercarius quondam domini Nicolai ex altera, sponte etc. et omni meliori modo etc., pervenerunt et sibi ipsis hinc inde, presentibus et stipulantibus, pervenisse confessi fuerunt et confitentur ad infrascriptam convencionem et alia de quibus infra, solemnibus stipulacionibus hinc inde intervenientibus, renunciantes etc.: cioè che il detto maestro Ioanne promette e si obliha al detto messer Franco fare l'astrego della capella del detto messer Franco che fabrica in la chiesa di Santo Laurentio, catredale^a, di marmari fini, machiati e colorati di belli colori^b, secondo il disegno e modello per detto astrego formato, quale è appresso del detto maestro Ioanne, sottoscritto^c per me notario infrascritto e fare^d doi gradi o sia scalini di marmaro alsì fino all'entrata della capella e più doi altri gradi o sia scalini alsì di marmaro all'altare di detta capella, in tutto secondo il detto modello; e caso che le peze gialde che vanno in detto astrego^e non si trovassero a sodisfacione di detto messer Franco, debba esso^f messer / Franco farle venire da Roma, secondo li modelli che li darà; e il costo di esse peze debbasi contraponere alla somma che in appresso si dirà e pagarsi per detto messer Franco al detto maestro Ioanni^g e di esso costo starne al conto che li scriverà^h messer Antonio Percolaro, a cui darà cura di comprare esse petre; e detto astrego promette il detto maestro Ioanne farlo in tutta bellezza e ben commesso, lustrato e le pietre insieme ben commesse, ordinate e congiunte; e il detto astrego metterlo a fine di tutto ponto in detta capella così di calcina como d'ogni altra cosa li fussi bisogno a tutte spese del detto maestro Ioanneⁱ; e esso astrego finirlo di tutto ponto como sopra fra mesi diece prossimi a venire e non finiendolo^l possi esso messer Franco farlo finire a tutte spese del detto maestro Ioanne como potrà ritrovare, de quali promette esso maestro Ioanne starne alla sola e semplice parola del detto messer Franco, o le-gittima persona per lui, senza altra prova né taxacione di giudice e che se habbi

per prova provata perché così è per patto fra loro. A l'incontro detto messer Franco promette dare e pagare a detto maestro loanne^k, presente e accettante, per detto astrego e altre cose sudette, libre mille ducento e più libre cinquanta fino in cento, essendo detto astrego // fatto e finito in contentamento del detto messer Franco, e pagarli essi denari giornalmente; infra pagamento de quali libre 1200^l promette pagarli nel cartulario primo^m o secondo di numerato di San Georgio libre trecento ad ogni richiesta del [detto] maestro loanne, ogni eccezione removuta.

Que omnia etc.

Sub pena dupli etc.

Ratis etc.

Et proinde etc.

De quibus omnibus etc.

Per me Augustinum Cibo notarium.

Actum lanue, in Bancis, ad bancum solitum mei notarii infrascripti, anno dominice [Nativit]atis millesimo quingentesimo sexagesimo septimo, indicione nona secundum lanue cursum, die sabbati 7 iunii, in vesperis, presentibus nobile Benedicto Centuriono quondam domini Dominici et Benedicto Mutio quondam Pauli, ianuen-sibus, testibus ad premissa vocatis specialiter et rogatis.

^a così nel manoscritto ^b di belli colori in soprilinea senza segno di richiamo ^c segue depennato di mano ^d segue depennato li ^e che vanno ... astrego in soprilinea con segno di richiamo ^f segue depennato maestro ^g e pagarsi ... loanne in soprilinea senza segno di richiamo ^h scriverà in soprilinea su fusse depennato ⁱ a tutte ... loanne in soprilinea senza segno di richiamo ^j segue depennato sie tenuto pagare ^k seguono due parole cancellate ^l segue depennato confessa haver havuto e ricevuto ^m segue depennato di numerato



PROFILO

Alfonso Assini

Laureato in Filosofia all'Università di Genova. È stato Funzionario Archivista di Stato presso l'Archivio di Stato di Genova, dove era responsabile della Sala di studio principale e della Sezione didattica e docente di Diplomatica nella Scuola di Archivistica, Paleografia e Diplomatica. Attualmente è professore di Archivistica e Analisi Documentaria presso la Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio del Dipartimento di Architettura e Design dell'Università di Genova.

Le sue ricerche si sono concentrate principalmente sulla sezione notarile dell'Archivio di Stato di Genova, sugli insediamenti genovesi nel Levante nel Medioevo e sulle fonti per la storia dell'architettura e dell'arte. Ha al suo attivo circa 40 pubblicazioni e ha partecipato come relatore a diversi convegni nazionali e internazionali. Ha anche collaborato alla preparazione di mostre e alla redazione dei relativi cataloghi.

Alfonso Assini took his Philosophy degree at University of Genoa. He was Archivista di Stato of Genoa State Archives, was appointed at the Educational Department and taught Diplomatic in the School of Paleography and Diplomatic of the same archives. He is professor of Archivist and Analysis of Sources at the School of Specialization in Architecture and Landscape (Faculty of Architecture, University of Genoa).

His research focuses on the notary section of the same Archives. Moreover, his research areas are the Genoese settlements in the Levant, the sources for the history of architecture and art history. He has written about 40 publications and he has attended as speaker at several national and international conferences. He has also collaborated in the preparation of exhibitions and related catalogues.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

1-5: Archivio di Stato di Genova



Roberto Santamaria

«Ad arbitrium Domini Galeacii architecti»: rilettura del progetto della tomba Pinelli nella chiesa di San Siro a Genova e il ruolo dell'Alessi

Abstract ITA

La rilettura di un noto documento del 1557 secondo il quale Gio. Paolo Pinelli commissiona a Giacomo Carlone e a Bernardino de Novo l'imponente tomba marmorea di suo padre Nicolò, il tutto sotto la supervisione di Galeazzo Alessi e in base ai disegni allegati, certifica l'attività dell'architetto perugino nella chiesa di San Siro prima della trasformazione intrapresa dai teatini a partire dal 1575, quando il monumento fu smantellato dall'area absidale per essere prima rimontato nella navata sinistra e poi disperso. L'atto, oltre ad abbozzare la figura di un nuovo committente, evidenzia l'autorità goduta da Alessi a Genova e l'inedita progettazione di opere scultoree affidate alle maestranze locali.

Abstract ENG

The rereading of a well-known document of 1557 with which Gio. Paolo Pinelli commissioned, according to the attached drawings, to Giacomo Carlone and Bernardino de Novo the imposing marble tomb of his father Nicolò, all under the supervision of Galeazzo Alessi, certifies the activity of the Perugian architect in the church of San Siro before the transformation undertaken by the Theatines starting from 1575, when the monument was dismantled from the apse area to be first reassembled in the left aisle and then dispersed. The act, in addition to sketching the figure of a new client, highlights the authority enjoyed by Alessi in Genoa and the unprecedented design of sculptural works entrusted to local workers.

Parole chiave

Galeazzo Alessi, Giacomo, Giovanni, Taddeo, Tomaso Carlone, Bernardino de Novo, Battista Orsolino, Giovanni Paolo, Nicolò Pinelli, chiesa di San Siro

Copyright © 2020 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-1-2020-r-santamaria-progetto-tomba-pinelli>

Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

La statura artistica del grande architetto perugino Galeazzo Alessi (1512-1572), così elevata soprattutto in confronto con le maestranze attive a Genova nel cuore del secolo XVI, ha lasciato labilissime tracce nella documentazione d'archivio. Come noto, l'intervento di Alessi era limitato alla sola fase progettuale, lasciando la realizzazione del costruito a persone di sua fiducia. Viceversa, le maestranze attive nel campo architettonico a Genova riassumevano in sé le competenze dell'appaltatore, del capo mastro e talvolta del progettista, ragion per cui la conoscenza dei cantieri genovesi può contare su di una ricca documentazione, a partire dai contratti notarili di commissione nei quali essi compaiono sostanzialmente non tanto come architetti, quanto come imprenditori¹.

Questo fatto ha determinato il proliferare nella letteratura alessiana di molte attribuzioni, pure autorevoli, che non hanno ancora trovato alcun riscontro documentario. Tuttavia, l'attenta rilettura di atti anche noti, come quello che si esaminerà, offre l'occasione per sottolineare l'autorità di cui godeva l'architetto perugino nella nostra città e – nel caso specifico – di abbozzare la figura di un nuovo committente e di certificare l'attività di Alessi nella chiesa di San Siro nell'estremo periodo della sua fase benedettina, prima cioè delle radicali trasformazioni intraprese dai teatini a partire dall'ultimo ventennio del secolo XVI. Il documento in questione [fig. 1] è datato 17 maggio 1557² e riguarda il non conservato sepolcro monumentale, di un

¹ Sul tema degli architetti a Genova in rapporto ad Alessi cfr. E. Poleggi, *La condizione sociale dell'architetto e i grandi committenti dell'epoca alessiana*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, atti del convegno internazionale di studi (Genova, 16-20 aprile 1974), Genova, Sagep, 1975, pp. 359-368. Su Alessi e Genova cfr. G.L. Gorse, *Genova: Repubblica dell'Impero*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*, a cura di C. Conforti, R. J. Tuttle, Milano, Electa, 2001, pp. 240-265, con bibliografia.

² L'atto, conservato in Archivio di Stato di Genova, *Notai antichi*, 2154, Agostino Lomellino Fazio, 17 maggio 1557, doc. 301, fu reso noto da F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno*, V, Genova, Luigi Sambolino, 1877, pp. 264-265. Ecco la trascrizione dello studioso ottocentesco con le opportune correzioni segnalatemi da Andrea Lercari e Alfonso Assini che ringrazio: «In nomine Domini Amen: Magister Iacobus Carlonus q. Petri scultor et Magister Bernardinus de Novo eius gener in solidum sponte etc. promisserunt et promittunt Nobili Domino Io. Paulo Pinello presenti et acceptanti sculperre intra annum unum proxime venturum sepulturam unam marmoream et albam ac lapidibus Promontorii in locis videlicet in campis ad arbitrium Domini Galeacii architecti et seu in locis per dictum Dominum Galeacium declarandis et cum omnibus figuris marmoreis albis et in omnibus aliis iuxta modellum in presenti instrumento infilesatum et omnes figuras longitudinis prout in dicto modelo et omnes figure iuxta naturale fieri debent exceptionis duabus faciendis in supra ambobus angulis urne dicte sepulture que fieri debent minores unius palmi a naturale et quatenus eligeretur non fieri facere eas deduci debeant scuta quinquaginta ex pretio inferius declarando et quatenus fieri vellent ad naturale solvi debent ultra dicta scuta quinquaginta scuta decem ultra infrascriptas libras mille quadringentas si tantum

defunto non nominato, commissionato da un non meglio specificato Gio. Paolo Pirelli a due maestranze del marmo attive a Genova ma originarie della regione dei laghi, Giacomo Carlone da Scaria e suo genero Bernardino de Novo da Lancio³. Se la fisionomia di quest'ultimo si sta delineando con maggiore chiarezza proprio ora⁴, occorre invece sottolineare come le capacità del più anziano Carlone (il solo nel documento a essere definito «scultor») fossero state verificate e probabilmente apprezzate da Alessi nella cappella di Franco Lercari nel duomo di San Lorenzo, un ambiente progettato proprio dall'architetto come è da poco emerso grazie a una semplice ma illuminante annotazione di natura finanziaria ritrovata da Alfonso Assini. In un registro contabile del patrizio genovese, infatti, alla data del 22 aprile 1560 si trova un pagamento di L. 50 «a messer Galeacio Alesio per il modello di detta capella», seguito dalla specifica «vale per la cassa», a significare che l'Alessi era stato pagato in contanti e che quindi la commissione, eccetto che questo registro, non avrebbe lasciata alcuna traccia documentaria⁵.

exclaratum fuerit per dictum Dominum Galeacium et dictam sepulturam suis impensis imponere et finire intra dictum annum unum et omnia bonitatis et qualitatis iudicio dicti Domini Galeacii excluso fero et plombo. Et versa vice dictus Dominus Io. Paulus promittit solvere pro dictis laboreris construendis et imponendis ac finiendis usque in libris mille quadringentis si ita exclaratum fuerit per dictum Dominum Galeacium in quem etc. videlicet libras quingentas ad omnem requisicionem et libras quingentas per terminos per dictum Galeacium declarandos et residuum usque in dictam summam si ita videbitur et declarabitur per dictum Dominum Galeacium in quem etc. Renunciantes etc. – Die XVII Maij in tercijs ad bancum: testes Bartholomeus Cibo de Levanto et Io. Augustinus Ususmaris q. Stephani».

³ Su Carlone cfr. M.C. Galassi, *Giacomo di Pietro Carlone da Scaria*, in *La scultura a Genova e in Liguria. Dalle origini al Cinquecento*, Genova, Fratelli Pagano, 1987, pp. 386-388; su de Novo cfr. L. Alfonso, *Tomaso Orsolino e altri artisti di nazione lombarda a Genova dal sec. XIV al XIX*, Genova, Grafiche Fassicomo, 1985, pp. 355-356 e L. Marchesi, *Da Bernardino da Novate a Bernardino da Nove, scultore al mausoleo di Gian Galeazzo Visconti nella Certosa di Pavia*, in «Arte Lombarda», n.s. 102-103, 3-4 (1992), pp. 74-78.

⁴ G. Langosco, *Sulla prima attività di Bernardino De Novo*, in *Per un nuovo canone della scultura. Marmi, terrecotte e legni nell'Italia del Nord (1300-1600)*, a cura di A. Bacchi, L. Cavazzini, A. Galli, S. Zanuso, in corso di pubblicazione. Devo alla gentilezza dell'autore alcune anticipazioni del suo lavoro, qui solo accennate.

⁵ Riferendosi a un pagamento, il documento costituisce la prova sia del compimento dell'opera sia della sua indiscutibile paternità. La carta d'archivio consente inoltre di datare l'inizio dell'intervento sulla cappella immediatamente a ridosso della sua acquisizione da parte di Lercari, avvenuta nel 1559. Alla stessa data sono registrati i pagamenti per la fornitura dei marmi a Giacomo Carlone e a Giovanni Lurago (rispettivamente di L. 400 e di L. 200): è questa una conferma del rapporto professionale esistente tra Alessi e Carlone che fin dal 1550 era agli ordini dell'architetto nell'ambito dei lavori di restauro del duomo. Ringrazio Alfonso Assini per avermi autorizzato a utilizzare tali notizie, più diffusamente analizzate nel suo saggio pubblicato

Secondo quanto indicato nell'atto notarile, la tomba Pinelli doveva essere realizzata «iuxta modellum in presenti instrumento infilsatum» ed essere sottoposta «ad arbitrium Domini Galeacii architecti», la cui celebrità era tale da rendere superflua l'indicazione del cognome. In realtà i modelli allegati all'atto notarile sono due, oggi perfettamente leggibili grazie al recente restauro promosso dalla Fondazione Franzoni Onlus⁶. Il primo è davvero un progetto grafico tipico dell'architetto e riguarda la sezione del monumento ripreso dall'alto [fig. 2]. Balza all'occhio la limitatissima profondità, con le tre nicchie dove trovavano posto le statue principali che “bucavano” la parete a cui era addossata la tomba. Più propriamente artistico è l'altro modello, quello che illustra frontalmente l'alzato del sepolcro [fig. 3], firmato – secondo la consuetudine genovese – non dall'artista ma dal notaio «Augustinus» Lomellino Fazio⁷.

Il nome di Alessi, anzi «Domini Galeacii», compare più volte nel corso del documento (complessivamente sei). Lo troviamo anche in relazione al «judicio» dei materiali impiegati, che dovevano essere «omnia bonitatis qualitatis», e citato come colui che avrebbe dato il via al pagamento dei due scultori, i quali avevano ricevuto un primo acconto di L. 500 a lavoro iniziato e sarebbero stati saldati solo a seguito della verifica dell'opera conclusa da parte del progettista, per un totale di L. 1400. Questo particolare da un lato conferma l'attenzione che Alessi dedicava al suo lavoro, un *modus operandi* già riscontrabile nella fitta corrispondenza tra l'architetto e i responsabili del cantiere di Carignano⁸, e dall'altro testimonia la sua presenza a Genova (anche se probabilmente non continuativa) tra la primavera del 1557, anno

in questa stessa sede. Sul sacello cfr. L. Magnani, *Cappella Lercari. Committenza e apparato decorativo*, in *Cattedrale e chiostro di San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro*, a cura di G. Bozzo, Genova, Sagep, 2000, pp. 120-137.

⁶ Il restauro è stato eseguito nel 2012 presso lo *Studio Carta* di Laura Chignoli nell'ambito dell'iniziativa dell'Archivio di Stato di Genova “Adotta un documento”. I due disegni misurano entrambi mm 356 x 251. Il solo alzato è pubblicato in E. De Negri, *Considerazioni sull'Alessi a Genova*, in *Galeazzo Alessi*, cit., pp. 289-297, fig. 186; E. Parma Armani, *Sepolcri e cappelle funebri*, in *La scultura a Genova*, cit., p. 333, fig. 361; R. Santamaria, scheda 4 in “*Giusta il modello*”. *Disegni e bozzetti preparatori di opere d'arte dalle filze dell'Archivio di Stato di Genova*, catalogo della mostra a cura di R. Santamaria, Genova, dattiloscritto, 2005.

⁷ Sul tema cfr. R. Santamaria, «*iuxta modellum*»: *disegni progettuali di altari genovesi fra XVI e XVIII secolo*, in *Dibujo y Ornamento: estudios en honor de Fuensanta Garçia de la Torre. Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia*, a cura di S. de Cavi, Roma, De Luca, 2015, pp. 308-321.

⁸ S. Varni, *Spigolature artistiche nell'archivio della basilica di Carignano*, Genova, R. Istituto sordo-muti, 1877.

del primo contratto con Tommaso Marino a Milano, e quella del 1558, visto che il monumento Pinelli doveva essere completato «intra annum unum».

Nel disegno progettuale il monumento è inserito entro un arco a tutto sesto tracciato con il compasso, lo strumento per eccellenza dell'architetto, le cui tracce sono evidenti sul foglio. Qui è quasi assente la matita, a indicare un tratto sicuro, tipico della grande personalità artistica, mentre le parti di figura presentano diversi segni di grafite e sono resi con una conduzione più descrittiva che talvolta si sovrappone alle partiture architettoniche [fig. 4]. Questo fatto, unito alla diversità delle calligrafie che compaiono sul progetto dell'alzato (almeno tre: la firma del notaio, certamente quella di Alessi, come conferma il confronto calligrafico con le numerose lettere dell'architetto conservate, e – infine – quella di un terzo soggetto che delinea le sculture), suggerisce di attribuire il disegno della sezione al solo Alessi, autore anche della struttura architettonica del modello dell'alzato ma con integrazioni del giovane Bernardino de Novo, lo stesso che – a dispetto del fatto che l'atto lo indica come semplice genero dell'allora più noto Carlone – probabilmente scolpi le figure della tomba Pinelli, considerato che nel prosieguo della carriera egli avrebbe dimostrato un'abilità plastica maggiore del suocero⁹.

Occorre poi sottolineare come la collaborazione grafica tra architetto e scultore sia una circostanza rara¹⁰ e – allo stato attuale delle conoscenze – inedita per Genova e per Alessi, come del resto inedita è la sua progettazione di opere che sono concettualmente architettoniche ma di esecuzione sostanzialmente scultorea¹¹. La tomba Pinelli era davvero un'opera imponente, come denunciano le sue dimensioni puntualmente riportate sul foglio: la tomba, realizzata nel candido marmo di Carrara e vivacizzata dal nero della pietra di Promontorio, un indicatore dell'adattabilità di

⁹ La paternità dell'intuizione, da me condivisa, è di Gabriele Langosco che proporrà questa tesi nel suo saggio in corso di pubblicazione (cfr. nota 4), ma già in parte anticipata in G. Langosco, *Taddeo Carlone e la sua bottega (1543-1615). Studi sulla scultura di tardo Cinquecento a Genova*, tesi di laurea, Università degli Studi di Genova, a.a. 2017-2018, pp. 52-58.

¹⁰ Uno dei pochi esempi è costituito dalla cappella di Giovanni Carafa, duca di Paliano, forse per Santa Maria sopra Minerva ma poi non eseguita, esemplata nel 1556 su disegno di Giovanni Antonio Dosio e Guglielmo Della Porta. G. Extermann, *Il Ciclo della Passione di Cristo di Guglielmo Della Porta*, in *Scultura a Roma nella seconda metà del Cinquecento. Protagonisti e problemi*, a cura di W. Cupperi, G. Extermann, G. Ioele, Firenze, Libro Co. Italia, 2012, pp. 59-112, in particolare p. 62 e fig. 9.

¹¹ A questo proposito, sarebbe interessante indagare più a fondo il mausoleo di Gian Galeazzo Visconti nella Certosa di Pavia, il cui sarcofago venne disegnato – stando alle fonti – da un tal «Galeazzo Peregrini ingignero», identificato dalla critica in Galeazzo Alessi. Su tale sarcofago siedono due *Virtù* marmoree che vennero saldate a Bernardino nel 1562. Cfr. L. Marchesi, *Da Bernardino da Novate*, cit., p. 74 e G. Langosco, *Sulla prima attività*, cit., in c.d.s.

Alessi ai materiali locali¹², era infatti alta complessivamente 27 palmi genovesi, cioè quasi 7 metri¹³, e si sviluppava su tre livelli: in basso, un grande basamento con al centro l'*inscriptio* fiancheggiata da cappelli che rimandano a una carica ecclesiastica [fig. 5]. Sopra di questa il defunto, adagiato sul sarcofago («vaxo») poggiante su due leoni, colto più nell'atto della *dormitio* che in quello della morte e consolato dalle figure allegoriche della *Fede* e della *Carità*. Al centro, «el putino» tiene in una mano il *memento mori* e nell'altra una fiaccola funebre [fig. 6]. In alto, due nicchie contengono altrettante sculture inginocchiate di grandezza «naturale» e di incerta identificazione: una maschile che ha gli stessi tratti fisionomici del defunto e una più indefinita, a mani giunte quasi come un angelo orante. Queste due statue fanno spazio alla *Pietà*, chiaramente da ricondurre direttamente al prototipo michelangiolesco di San Pietro, un'immagine conosciuta a Genova grazie al gruppo scolpito da Montorsoli per l'abside della chiesa di San Matteo e sulla quale si ritornerà in chiusura. Sul timpano due angeli con gli strumenti della Passione – uno di fronte, uno di spalle – stanno a sentinella della croce, sormontata infine dall'arma araldica Pinelli [fig. 7].

All'epoca questo casato – posto nel 1528 a capo di uno dei ventotto *alberghi* in cui la riforma costituzionale aveva ripartito il patriziato della Repubblica [fig. 8] – era in forte ascesa grazie ai fruttuosi investimenti in Spagna e nel regno di Napoli ed era stato ulteriormente nobilitato due anni prima di questa commissione dal dogato biennale di Agostino, terminato il 4 gennaio dello stesso 1557. Il doge di famiglia apparteneva al ramo *olim* Ardimenti, mentre il committente Gio. Paolo era un Pinelli *olim* Luciani, due delle famiglie che avevano costituito l'*albergo* Pinelli nel Medioevo. Il particolare citato dei cappelli con le insegne religiose si è rivelato determinante per identificare il destinatario della tomba, fino a oggi rimasto indefinito oppure indicato come lo stesso Gio. Paolo. Un solo membro della famiglia così nominato vivente nel 1557, anno della commissione della tomba, compare nella genealogia settecentesca di Antonio Maria Buonarroti, dove il prestigioso titolo di protonotario apostolico e primicerio in San Lorenzo viene attribuito a suo padre

¹² Così fece anche con la Pietra di Finale, ampiamente utilizzata per esempio nella basilica di Carignano e nella Porta del Molo. Sul tema cfr. R. Santamaria, «*Tutta d'un colore tra bianco e rosso*»: la Pietra di Finale nelle carte d'archivio genovesi, in *La Pietra di Finale. Una risorsa naturale e storica del Ponente ligure*, a cura di G. Murialdo, R. Cabella, D. Arobba, «Collezione di Monografie Preistoriche ed Archeologiche», vol. XIX, Finale Ligure, Istituto Internazionale di Studi Liguri, 2019, pp. 461-478.

¹³ Il palmo genovese equivale a mt 0,247760. P. Rocca, *Pesi e misure antiche di Genova e del Genovesato*, Genova, R. Istituto de' sordo-muti, 1871, p. 106.

Nicolò¹⁴. In effetti Gio. Paolo, nato quando Nicolò aveva ricevuto solo la prima tonsura da una donna non sposata, venne legittimato il 19 agosto 1522 all'età di 11 anni dal nipote di papa Innocenzo VIII, Aranino Cibo, nella sua qualità di conte palatino di nomina pontificia e imperiale¹⁵. La fiducia che l'influente famiglia riponeva in Nicolò è d'altra parte testimoniata dalla procura a lui rilasciata il 5 settembre 1532 dal cardinale Innocenzo, allora arcivescovo di Genova, affinché in suo nome acquistasse dagli eredi del defunto Bartolomeo della Rovere la «domum seu palacium cum terra et possessione ac logia ac aliis membris, iuribus et pertinenciis eiusdem, vulgariter nuncupatum palacium Sancti Thome», situato fuori dalle mura a ponente della città¹⁶.

Frequentare l'*entourage* di papa Innocenzo VIII e dei suoi eredi significava mantenere con l'ambiente romano legami duraturi e il fatto che il destinatario della tomba in San Siro appartenesse a questo prestigioso e colto ambiente spiega ulteriormente la scelta di un personaggio del calibro di Galeazzo Alessi quale suo ideatore e supervisore.

Il contratto, in maniera abbastanza inconsueta rispetto ai rigidi formulari notarili genovesi, non cita la sede di collocazione del monumento¹⁷, ma anche in questo caso la lacuna si deve ricondurre – almeno parzialmente – all'eccezionalità del supervisore dell'opera, visto che la sepoltura doveva essere posta «in locis videlicet in campis ad arbitrium domini Galeaci architecti et seu in locis predictum dominum Galeacium declarandis».

L'inedito testamento di Nicolò Pinelli, nel quale egli si definisce cavaliere di San Paolo¹⁸, venne redatto nel 1541, cioè sette anni prima dell'arrivo di Alessi a Ge-

¹⁴ *Alberi genealogici di diverse famiglie nobili, compilati et accresciuti con loro prove dal molto reverendo fra' Antonio Maria Buonaroti, sacerdote professo del Sagra'Ordine Gerosolimitano in Genova, distribuita in tre tomi*, 1750, Genova, Biblioteca Civica Berio, III/1, m.r.VIII.2.31, c. 60.

¹⁵ ASGe, *Notai antichi*, 1482, Vincenzo Molino, 19 agosto 1522, rinvenuto e citato in A. Lercari, *Il parentado genovese di Caterina Cybo*, in *Caterina Cybo duchessa di Camerino (1501-1557)*, atti del convegno (Camerino, 28-30 ottobre 2004), a cura di P. Moriconi, Camerino, Dipartimento per i beni archivistici e librari, 2005, pp. 105-183, in particolare nota 66, p. 116.

¹⁶ Si trattava del palazzo già appartenuto ai Campofregoso che sorgeva a breve distanza dal palazzo del principe Andrea Doria a Fassolo. L'atto di procura era rogato «in domibus moderne residence prefati reverendissimi domini cardinalis constituentis, sita in platea Guastati, videlicet in camera sua cubiculari». ASGe, *Notai antichi*, 1736, Bernardo Usodimare Granello, 5 settembre 1532, doc. 440, citato in A. Lercari, *Il parentado*, cit., nota 402, p. 174.

¹⁷ Alizeri (*Notizie*, cit., p. 264) parla del «monumento che Gio. Paolo Pinelli intendea d'innalzare, non so in qual chiesa, però che il rogito non ne dà cenno, e 'l cercarne m'è indarno: cotanto han disperso e distrutto i casi».

¹⁸ Tale onorificenza venne istituita nel 1540 da Paolo III Farnese ed era concessa per ricompen-

nova, e in ogni caso in esso il testatore dimostra scarsa attenzione verso la sua sepoltura che desiderava collocare o nella cattedrale «vel alia» chiesa, in una tomba di marmo «tantum non charo» a cura dell'erede, cioè il figlio Gio. Paolo. Ma il legame con San Siro era già presente all'epoca, volendo che la sua cerimonia funebre venisse seguita dal clero della cattedrale, da quello della chiesa di Nostra Signora delle Vigne e, appunto, da quello di San Siro¹⁹. Il fatto che il codicillo, egualmente inedito [fig. 9], redatto nello stesso anno della commissione del monumento e quindi in prossimità della morte²⁰, non aggiunga nulla di particolare in merito alla sepoltura, dimostra che fu Gio. Paolo a scegliere la sua collocazione e a tenere i contatti diretti con le maestranze incaricate dell'erezione della tomba e quindi anche con Galeazzo Alessi.

L'opera non è oggi riconoscibile tra quelle che ci sono state tramandate ma, alla luce dei documenti di cui si da qui conto, possiamo provare quanto finora solo ipotizzato e affermare che essa fu certamente realizzata, essendo addossata al coro della chiesa di San Siro, dal lato verso la sacrestia [fig. 10]. Qui stette fino al 1585, quando venne sacrificata nell'ambito della trasformazione che interessò la chiesa da dieci anni passata sotto la cura dei padri teatini²¹. Forti indizi circa la sua collocazione in San Siro erano d'altra parte costituiti dagli *Annali* del padre Sottani, redatti a partire dal 1572. Egli, in più parti della sua cronaca, parla di due tombe sulle quali si concentrò l'occhio severo di Francesco Bossio, visitatore apostolico nell'arcidiocesi genovese nell'anno 1582. Secondo l'annalista, monsignor Bossio «ordinò particolarmente si levassero i due sepolcri attaccati alle muraglie del Choro, che impedivano assai il Choro», senza peraltro definirli espressamente della famiglia Pinelli²².

sare gli oblatori di ingenti somme all'erario pontificio. Si trattava, quindi, non tanto di veri e propri ordini militari quanto di cariche onorarie della Camera Apostolica dette "vacabili", che venivano rilasciate dietro pagamento. A. Marini Dettina, *Il legittimo esercizio del Gran magistero del Sacro militare ordine costantiniano di San Giorgio*, Roma, Libreria editrice vaticana, 2003, p. 37.

¹⁹ ASGe, *Notai antichi*, 1672, Nicolò Pallavicino Coronato, 13 ottobre 1541, doc. 424. Nicolò Pinelli chiede anche all'erede di partecipare con la quota di un quinto alla costruzione intrapresa dai suoi fratelli Francesco, Alessandro e Paride e dal figlio di quest'ultimo, Castellino, della cappella di Sant'Antonio da Padova nella chiesa dell'Annunziata di Portoria.

²⁰ ASGe, *Notai antichi*, 2242, Agostino De Franchi Molfino, 17 marzo 1557. doc. 144.

²¹ Sul tema cfr. L. Magnani, *Committenza e arte sacra a Genova dopo il Concilio di Trento: materiali di ricerca*, in «Studi di storia delle Arti», V (1983-1985), pp. 133-184 (per San Siro, in particolare, p. 143).

²² *Annali della Casa e Chiesa de' RR Padri Chierici Regolari detti Teatini di San Siro, nella Città di Genova, descritti dall'anno della sua fondazione 1572 sino all'anno 1651 dal Padre Don Andrea Sottani Genovese, e continuati sino al corrente Anno 1741 dal Padre Don Innocenzio*

In realtà, un preciso accordo relativo alle due tombe, cioè quella che si sta esaminando e quella di Cattaneo Pinelli eretta nel 1554 da Gio. Giacomo della Porta (ma finita dal nipote Giuseppe nel 1555 e nella quale intervenne lo stesso Bernardino de Novo)²³, fu raggiunto tra i Pinelli e i teatini già nel 1580, quando i governatori della nobile famiglia si impegnavano a «destruere capellam sive capellas que existit sive existunt in dicta ecclesia ante chorum antiquum», essendo i padri «cupientes [...] in pulcriorem statum redigere» la chiesa. I teatini decidevano così di «assegnare prefate familie locum in dicta ecclesia pulchriorem et commodiorem pro fabricanda nova capella, quam sit locum qui nunc occupatur a dictis capellis ante dictum chorum antiquum, traddereque ornamenta et alia a dictis capellis destruendis extrahenda et alia facere de quibus inferius dicitur». Ottenuto l'assenso della famiglia, i religiosi «assignant loco duarum capellarum tantam partem illius situs sive loci existentis inter ostium in dicta ecclesia existens per quod itur in claustrum predicti monasterii et capellam noviter erectam per nunc quondam nobilem Benedictum Lomellimum quondam Germani». Stiamo dunque parlando di un sito posto lungo la navata nord sul quale torneremo. Il tempo stabilito «pro costruenda et ornanda dicta capella» era di quindici anni e in questo ampio lasso di tempo i Pinelli avrebbero potuto occupare la cappella della corporazione dei pellicciai che era collocata tra il campanile e l'altare maggiore e che, per offrire uno spazio maggiore al nascento sacello dei Pinelli, si voleva unire alla contigua cappella di Giovanni Centurione²⁴. I citati dettami imposti da monsignor Bossio nel 1582 testimoniano

Raffaello Savonarola Padovano Ambidue della Medesima Congregazione: Trascritti dal R. Sacerdote Don Tommaso Lupi del Borgo della Spezie, Cappellano della Chiesa di San Giovanni Battista in San Pier d'Arena, XVII-XVIII secolo, Genova, Archivio parrocchiale di San Siro, cc. 54-55.

²³ È infatti conservata una quietanza di pagamento a Giovanni Carlone e allo stesso Bernardino de Novo datata 17 dicembre 1555 «pro laboreris marmoreis factis in forma circulari» nel momento funebre di Cattaneo Pinelli in San Siro. F. Alizeri, *Notizie*, cit., pp. 252, 255, ripreso da C. da Prato, *La chiesa di San Siro. Storia e descrizione*, Genova, Tipografia della Gioventù, 1900, pp. 166-167 e M.C. Galassi, *Giovanni Carlone*, in *La scultura a Genova*, cit., p. 388. I due scultori vennero inoltre incaricati dell'esecuzione della statua di Cattaneo Pinelli oggi nell'atrio di Palazzo Tursi. Il documento è trascritto da F. Alizeri, *Notizie*, cit., nota 1, pp. 268-269.

²⁴ «[...] Et interim dicto termino annorum quindecim durante celebrare promittunt gratis et sine spe alicuius elemosine missam unam singulo die loco dictarum capellarum destruendarum, et insuper quoniam dicta Illustris familia Pinellorum libentius vice dictarum suorum capellarum accepisset capellam pelipariorum que est inter campanile et altare maius dicte ecclesie quem dictus prepositus et vocalis ob maiorem ornatum et commoditatem dicte ecclesie cupiunt unire cum capella ut pretendita Nobili Iohannis Centurioni que est a tergo dicte capelle Pelipariorum et similiter inter campanile et altare maius et chorum novum dicte ecclesie ad hoc ut dicte due capelle redigantur in unam». ASGe, *Notai antichi*, 3254, Giovanni Francesco Rossi, 20 giugno 1580.

però una situazione di stallo, tanto che i teatini si rivolgevano alla congregazione dei cardinali la quale, è ancora Sottani a darne conto, il 4 ottobre 1583 inviava al vicario arcivescovile una lettera da inoltrare ai Pinelli, i quali «si rendevano difficili a rimuovere quelle sepolture del Choro»²⁵. L'anno seguente, 1584,

«perché i signori Pinelli non ostante l'ordine della Sacra Congregazione de Cardinali e del Visitatore Apostolico non havevano mai levati quelli due sepolcri del Choro de quali habiamo fatto mentione di sopra, il vicario generale dell'arcivescovo come delegato ed essecutore delle lettere della Sacra Congregazione e dell'ordine del Visitatore Apostolico ordinava che i detti due sepolcri si levassero dal Choro o vero si alzassero più in modo che non impedissero il corso de sedili del Choro et che le ceneri et ossa che erano dentro de sepolcri si levassero fuora et si ponessero sotto il pavimento della chiesa in termine d'un mese sotto pena di restare la chiesa interdetta quando non si ubidisse al decreto»²⁶.

Questa volta i Pinelli si decidevano ed era proprio Gio. Paolo a prendere l'iniziativa. In un atto notarile del 1585²⁷ Gio. Paolo e il fu padre Nicolò vengono indicati come costruttori «in choro ecclesie abbatie Sancti Syri presentis civitatis videlicet in muro versus secrestia, quoddam depositum lapideum seu marmoreum cum inscriptione dicti Magnifici et Reverendissimi Nicolai ad honorem Dei». Volendo allora i religiosi rendere il sito dove si officiava «magis aptum et commodum» si rendeva necessario eliminare il sepolcro «e loco ubi antea affixum» e, «de consensu tamen dicti Magnifici Io. Pauli», stabilire un «locum idoneum in dicta ecclesiam ad reponendum dictum depositum et dictum sepulcrum [...] seu alium de novo faciendi» (cioè quello con le modifiche volute da Gio. Paolo). I teatini individuavano così il sito «in muro dicte ecclesie versus claustrum, iuxta et apud Capellam que ibi fabricatur nomine totius magnifice familie Pinelle» (quindi non del solo Gio. Paolo ma di tutta la *gens Pinella*). L'atto indica le misure dello spazio concesso per lo spostamento del monumento cinquecentesco in questo andito posto lungo la fiancata nord della chiesa, oggi scomparso nel corso delle successive trasformazioni cui fu sottoposto l'edificio. Qui, «pro contracambio depositi et sepulture quam et quod dictus Magnificus Io. Paulus habebat in choro dicte ecclesie», Pinelli avrebbe potuto non solo

²⁵ «Nel luoco vi sono due sepolture della Casa Pinella, le quali impediscono assai le sedie del Choro, hanno questi miei Signori Illustrissimi pensato conforme ancora alla mente del Vicario Apostolico di far levare almeno un poco più alto non si togliendo afato, di maniera che i sedili possano correre a torno intieramente al Choro e ciò sarà anche più honorevole per le medeme sepolture, purché si levino l'ossa de morti che vi sono dentro». *Annali*, cit., c. 61.

²⁶ *Ivi*, cc. 67-68.

²⁷ ASGe, *Notai antichi*, 3567, Gio. Vincenzo Godano, 15 aprile 1585.

rimontare il sepolcro del padre ma anche costruire una cripta con scala di accesso dove verosimilmente collocare due tombe marmoree da lui commissionate a un artista che per ora resta ignoto tra l'aprile 1585 e il 22 luglio 1586²⁸. Quest'ultima data coincide con il suo inedito testamento, nel quale il figlio di Nicolò ordinava che il suo cadavere venisse sepolto «in ecclesia Sancti Siri Genuae sub deposito prefati quondam Domini Nicolai genitoris in una ex duabus capsis marmoreis per ipsum testatorem pro se eiusque uxore vel uxoribus ac cum heredibus preparatis in monumento novo per dictum testatorem condito»²⁹. Il documento, quindi, non solo conferma la sede di collocazione della tomba paterna ma anche la sua integrazione, voluta da Gio. Paolo, con due arche marmoree destinate a ospitare i resti di sé stesso e delle sue consorti, Maria Calvi di Agostino, premortagli, e Ginevrina Spinola di Geronimo, entrambe citate nelle sue ultime volontà. Il testatore definisce la tomba «monumento novo» sia per le aggiunte da lui apportate al sepolcro paterno (quindi quello progettato da Alessi) sia per la fisionomia assunta dal complesso marmoreo a spostamento oramai avvenuto.

Il cantiere era subito avviato ma altrettanto presto arrestato, visto che il 6 marzo 1587 Giovanni Battista Spinola e Luca Grimaldi, arbitri nominati dalla Repubblica nella causa insorta tra i protagonisti di questa intricata vicenda, emettevano una sentenza da cui conseguiva l'obbligo per i Pinelli, rappresentati da Stefano fu Agostino e Agostino fu Alessandro, di lasciare il sito sopra descritto per spostarsi definitivamente nella già citata cappella dei pellicciai in capo alla navata destra³⁰. Ai Pinelli, che ratificavano la decisione il successivo 21 agosto³¹, questa volta veniva dato un anno di tempo per portare a termine i lavori, concedendo loro di riutilizzare quanto si trovava nel sito appena abbandonato: da qui la dispersione e il riutiliz-

²⁸ A Gio. Paolo era infatti concessa «*facultatem ac ius rationem sub dicto deposito in solo et sub pavimento dicte ecclesie et tam intra muru in quo erit affixum dictum depositum que extra illum intrando sub claustru fabricandi et construendi seu fabricatu et construi faciere tombam seu sepulcrum subterraneum latitudinis palmarum duododecim ultra id quod necesse erit per scalea subterranea ad intrandum in dictum sepulcrum*». *Ibidem*.

²⁹ ASGe, *Notai antichi*, 3255, Gio. Francesco Rossi. Qui è anche citato un figlio illegittimo, Gio. Andrea, che sarebbe succeduto all'erede e figlio naturale Gio. Nicolò, in caso di suo decesso. Egli abitava in una «*domuncula annexa domui magne Genuae acquisita per dictum quondam Dominum Nicolaum patrem ipsius testatoris*». Il testamento fu invece redatto «*in caminata domus ruris prefati Magnifici Io. Pauli posite in braida Bisannis prope ecclesiam Beate Marie de Pace nec non prope ecclesiam Sancti Vincentii*».

³⁰ ASGe, *Notai antichi*, 3256, Giovanni Francesco Rossi, 6 marzo 1587.

³¹ ASGe, *Notai antichi*, 3567, Gio. Vincenzo Godano, 21 agosto 1587, doc. 83. Nel consesso familiare che delibera la prosecuzione e il completamento della «*capellam quam ceperunt fabricari*», Gio. Paolo è rappresentato dal figlio illegittimo Gio. Andrea.

zo di alcuni tra i suoi elementi più nobili, quali – forse – la citata *Pietà*. È in effetti del 1588 il noto atto con cui Andrea Ceresola detto *Vannone* e Matteo Canevaro promettevano di delineare la struttura architettonica di questa cappella³², secondo Labò la prima dell'intera chiesa a essere ristrutturata nell'ambito dei lavori di riforma promossi dai teatini³³ [fig. 11]. Nel 1595 i Pinelli stipulavano un contratto con Taddeo Carlone e Battista Orsolino per l'«ornatum intus et extra lapidibus marmoris albis, nigris et mixtis, stucco et columnis»³⁴. I lavori si protravevano a lungo e un inedito documento indica che il sacello era ancora incompiuto nel 1616, quando Alessandro Ferrandina e Sentino Parraca confessavano a Tommaso e Costantino Pinelli, governatori della famiglia, di essere stati soddisfatti di quanto ricevuto in più partite pregresse per conto dei citati Taddeo Carlone e Battista Orsolino, i quali avevano evidentemente loro subappaltato alcuni lavori di quadratura marmorea³⁵. Nel frattempo, a detta del Sottani, i sepolcri ormai smontati erano stati «nell'anno 1599 trasportati vicino alla porta maggiore della Chiesa dove ne anche stettero molto, perché nella nuova fabrica della chiesa furono a fatto levati via», dando così ulteriore impulso alla loro dispersione³⁶.

Tra tante prove di carta ne sopravvive ancora una di marmo: è la *Pietà* attualmente collocata al centro dell'abside di San Siro, attribuita al più tardo Tomaso Carlone dai principali storiografi genovesi³⁷, che riprende alla lettera quella, già citata, del

³² ASGe, *Notai antichi*, 3529, Giulio Priaruggia, 25 aprile 1588, doc. 273, reso noto da M. Labò, *San Siro. I XII Apostoli*, Genova, Stabilimento Grafico "Buona Stampa", 1943, p. 61. Nello stesso anno Matteo Canevaro ristruttura anche due case di Castellino Pinelli fu Paride tra Ponte Spinola e vico Morchi. All'atto sono allegati due disegni progettuali. ASGe, *Notai antichi*, 3568, Gio. Vincenzo Godano, 14 dicembre 1588, doc. 155, citato in L. Alfonso, *Tomaso Orsolino*, cit., p. 199.

³³ M. Labò, *San Siro*, cit., pp. 60-61.

³⁴ ASGe, *Notai antichi*, 3567, Gio. Vincenzo Godano, 18 settembre 1595, doc. 307, citato in L. Alfonso, *Tomaso Orsolino*, cit., p. 200. All'epoca Gio. Paolo risulta già defunto e per lui opera il figlio Gio. Andrea.

³⁵ ASGe, *Notai antichi*, 4541, Ambrogio Rapallo, 13 aprile 1616. Ferrandina e Parraca subentravano a Carlone e Orsolino già nel 1606, dovendosi occupare – tra le altre cose – di rimuovere due ornati di mischio e due tavole di storie «que non sunt prout esse debent», ulteriore indizio di un cantiere in perenne evoluzione. ASGe, *Notai antichi*, 3570, Gio. Vincenzo Godano, 22 settembre 1606, doc. 294, citato in L. Alfonso, *Tomaso Orsolino*, cit., pp. 201-202.

³⁶ *Annali*, cit., cc. 67-68. Sottani ricorda nel 1599 anche diverse «statue di marmo bianco che servivano prima nell'antica chiesa per ornamento delli depositi delli Signori Pinelli» e tra queste alcune *Virtù* inserite come ornamento della porta di comunicazione tra lo scomparso terzo giardino e quello triangolare. *Ivi*, c. 106 e M.C. Galassi, *Giacomo Carlone*, cit., p. 387.

³⁷ C.G. Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi. Tomo primo scritto da Carlo*

progetto [fig. 12]. Si tratta di un chiaro caso di reimpiego di materiale erratico nella chiesa o nelle sue pertinenze, le cui vicende necessitano ancora di chiarimenti. Infatti, padre Sottani afferma che nel 1643 «si vendette alla fabrica del coro la statua della Pietà di marmo, che dinanzi era nel cimiterio, donata a monaci da Casa Cibo di Massa», curiosamente la famiglia con la quale i Pinelli ebbero i rapporti di cui si è detto³⁸. Si rileva però che, sempre secondo l'annalista, i teatini «nel muro scoperto di rimpetto alla porta della Chiesa, eressero una bella statua della Vergine che tiene in braccio Cristo morto»³⁹. Ciò avvenne in occasione dell'apertura del cimitero, nel 1588, vale a dire all'indomani dello smantellamento delle tombe dei Pinelli e in concomitanza con l'avvio della costruzione da parte di Vannone e Canevaro della cappella.

L'interesse suscitato da questi dati è innegabile, così come sono evidenti alcune contraddizioni che impediscono di poterli correttamente collocare all'interno del complesso mosaico della storia di San Siro. Pertanto, non si può concludere senza auspicare che la generosità degli archivi genovesi possa fare emergere altri documenti chiarificatori delle vicende della tomba Pinelli, utili anche per colmare le ancora ampie lacune che riguardano la conoscenza del suo *deus ex machina*, Galeazzo Alessi, una personalità a cui Genova tanto deve.

Giuseppe Ratti Pittore, e Socio delle Accademie Ligustiche e Parmense in continuazione dell'opera di Raffaello Soprani, Genova, 1768, Genova, Casamara, 1768, p. 432; F. Alizeri, *Guida Artistica per la Città di Genova*, I, Genova, Luigi Sambolino, 1846, p. 497.

³⁸ *Annali*, cit., c. 401.

³⁹ *Ivi*, c. 77.

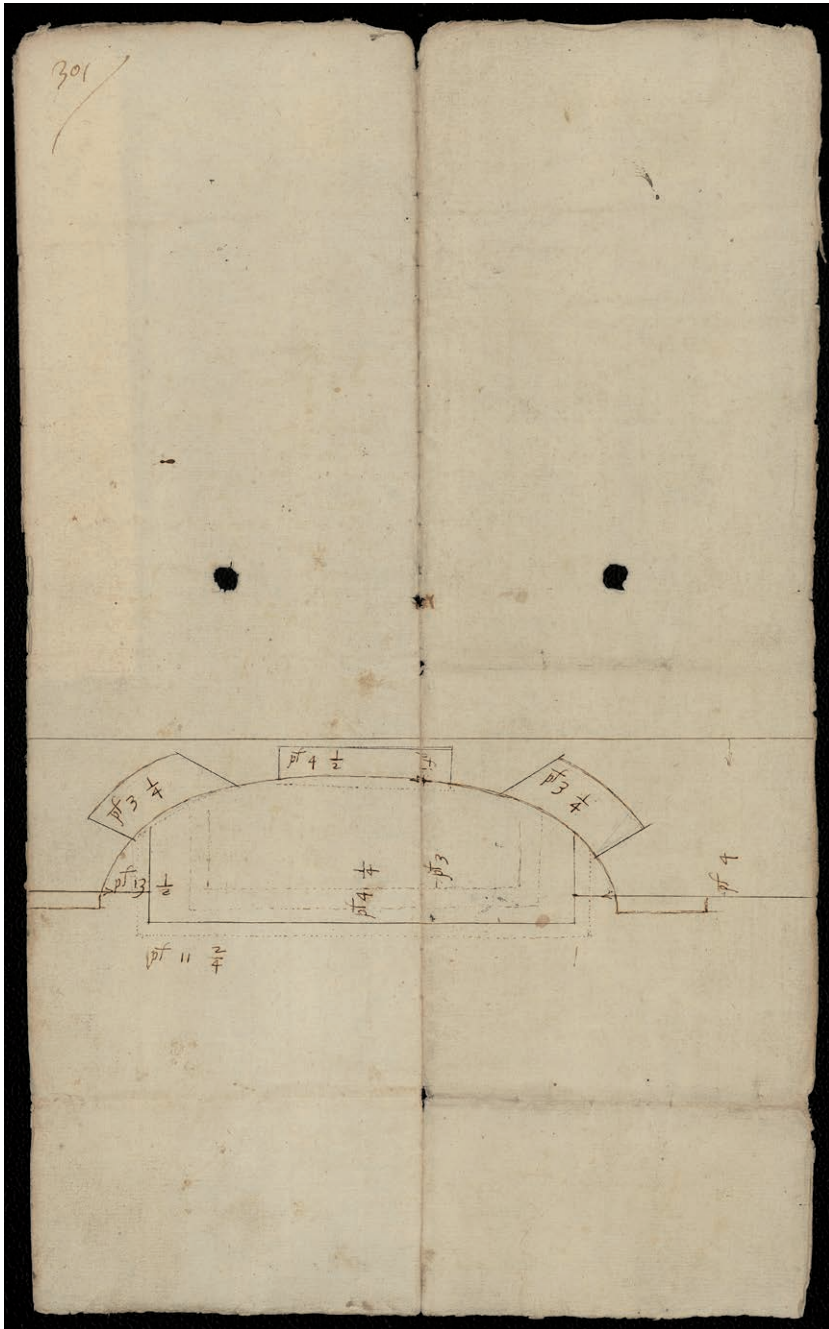


Fig. 2. Archivio di Stato di Genova, Galeazzo Alessi, disegno in pianta della tomba di Nicolò Pinelli, allegato all'atto notarile del 17 maggio 1557.

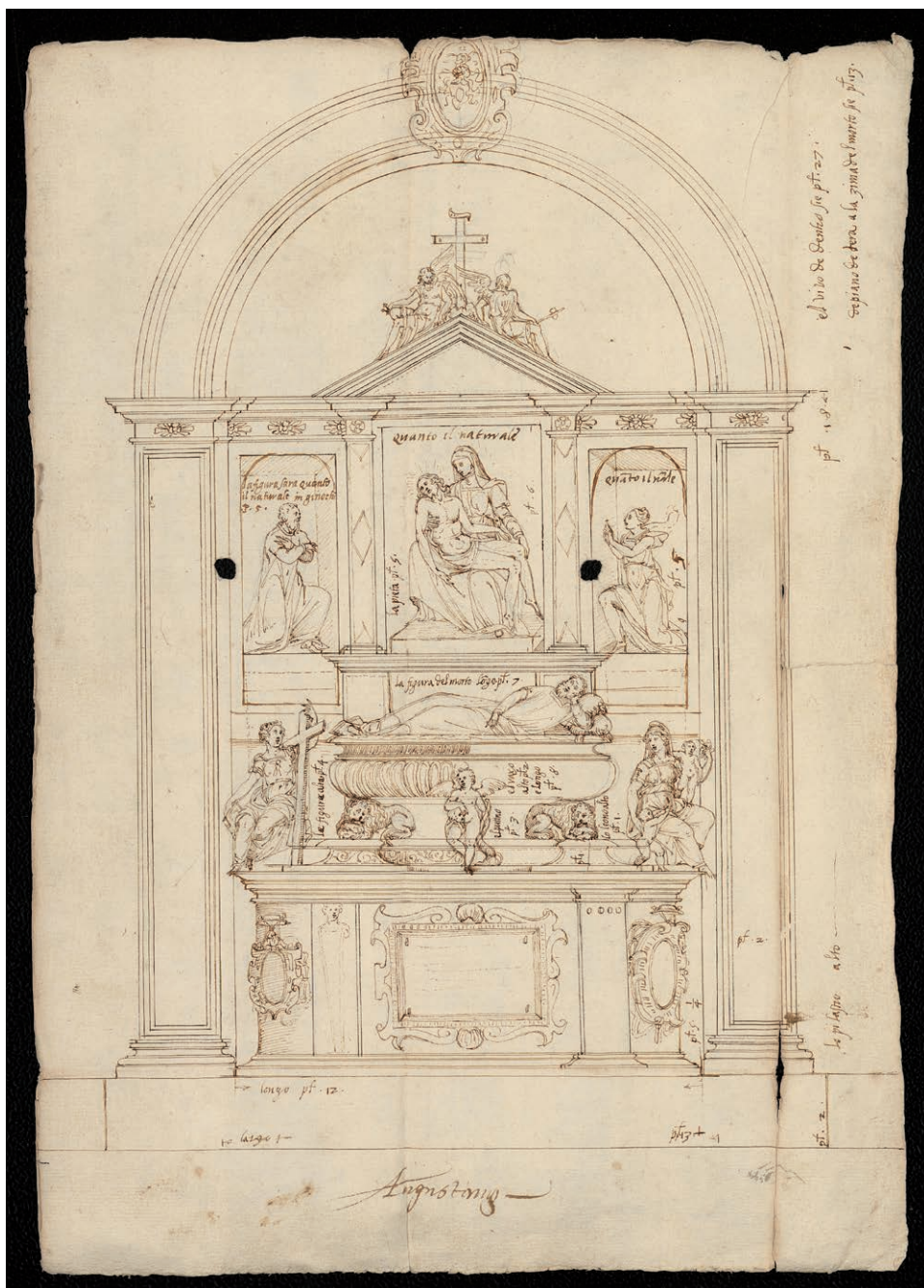
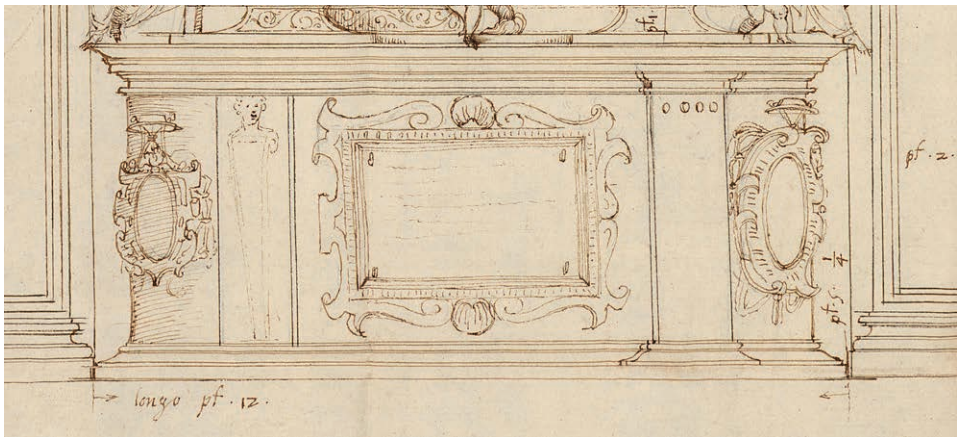
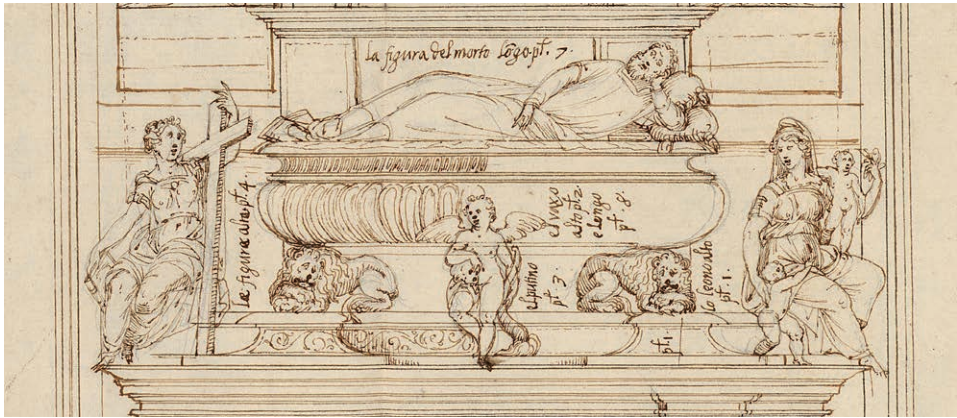


Fig. 3. Archivio di Stato di Genova, Galeazzo Alessi e Bernardino de Novo, disegno in alzato della tomba di Nicolò Pinelli, allegato all'atto notarile del 17 maggio 1557.



Figg. 4-5. Archivio di Stato di Genova, Galeazzo Alessi e Bernardino de Novo, disegno in alzato della tomba di Nicolò Pinelli, allegato all'atto notarile del 17 maggio 1557 (particolari).



Figg. 6-7. Archivio di Stato di Genova, Galeazzo Alessi e Bernardino de Novo, disegno in alzato della tomba di Nicolò Pinelli, allegato all'atto notarile del 17 maggio 1557 (particolari).



Fig. 11. Cappella Pinelli, chiesa di San Siro di Genova



Fig. 12. *Pietà*, già appartenente alla tomba Nicolò Pinelli, Genova, chiesa di San Siro, abside



PROFILO

Roberto Santamaria

Laureato a Genova con una tesi sul pittore olandese Gerrit Van Honthorst e quindi specializzato in storia dell'arte con uno studio sulla corporazione degli scultori in marmo a Genova nei secoli XVII e XVIII. I suoi studi originano da approfondite e inedite indagini archivistiche e riguardano la storia del collezionismo artistico e la scultura genovese tra '500 e '700. È diplomato presso la Scuola di Archivistica, Paleografia e Diplomatica dell'Archivio di Stato di Genova, istituto presso il quale è funzionario archivista. Ha al suo attivo un centinaio di pubblicazioni e la partecipazione in veste di relatore a diversi convegni nazionali e internazionali. Attualmente è dottorando presso l'Università di Ginevra con un progetto incentrato sul marmo a Genova in età moderna.

Roberto Santamaria has obtained the degree in Genoa with a thesis on the Dutch painter Gerrit Van Honthorst and then the specialization in art history with a study on the corporation of marble sculptors in Genoa in the 17th and 18th centuries. His studies originate from in-depth and unpublished archival investigations and concern the history of art collecting and sculpture in Genoa between '500 and '700. He graduated from the School of Archivistcs, Paleography and Diplomatics of the State Archives of Genoa, where he worked as archivist. He is the author of about one hundred publications and has participated as a speaker at several national and international conferences. He is currently a PhD student at the University of Geneva with a project focused on marble in Genoa in the modern age.

.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

1-7, 9: Archivio di Stato di Genova; 8: Civica Biblioteca Berio, Genova;
10-12: Roberto Santamaria



MARMOR ABSCONDITUM



Filippo Comisi

Per Angelo Antonio Brizzolari (1744-1772) “un giovane di belle speranze”

Abstract ITA

Angelo Antonio Brizzolari, nato a Carrara nel 1744, si trasferì ben presto a Roma per proseguire la sua carriera. Ebbe così modo di frequentare la scuola del nudo e di stringere rapporti con quelli che diverranno noti artisti del XVIII secolo. Nel 1766 vinse il secondo premio della seconda classe di scultura ai concorsi clementini dell'Accademia di S. Luca, che ne conserva il bassorilievo. Quella che avrebbe potuto essere una fulgida carriera fu, tuttavia, stroncata all'età di 28 anni, poco dopo aver ottenuto l'ultimo successo alla scuola del Nudo. L'articolo è corredato da un'appendice genealogica della famiglia Brizzolari, originaria di S. Stefano d'Aveto (GE).

Abstract ENG

Angelo Antonio Brizzolari, born in Carrara in 1744, while still young he moved to Rome to pursue his artistic career. There, he attended the nude drawing school and established relationships with several artists who afterward achieved fame throughout the end of the 18th cent. In 1766 he won the second prize of sculpture in the Concorso Clementino of the Accademia di S. Luca, where the awarded bas-relief is still kept. Brizzolari's career was cut short by a premature death. He passed away at the age of 28, just after he achieved his last success at the nude drawing school. The article encompasses a genealogical appendix of the Brizzolari family, native to S. Stefano d'Aveto (GE).

Parole chiave

Angelo Antonio Brizzolari, Accademia di San Luca, Scuola del nudo, Carrara, bassorilievo, concorso clementino, Francisco Goya

Copyright © 2020 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-1-2020-f-comisi-angelo-antonio-brizzolari>

Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

Di Angelo Antonio Brizzolari abbiamo poche e lacunose notizie, la sua memoria, infatti, è stata fino ad oggi affidata a brevi, quanto sporadiche, citazioni contenute perlopiù in opere di carattere compendiarario¹.

La vita e le opere dell'artista, pertanto, sono del tutto inesplorate, tanto da impedirne la conoscenza e la trasmissione della memoria. Questo contributo si pone quindi lo scopo di tracciare le vicende della breve esistenza e dell'operato dello scultore, che dovette essere una delle cosiddette "belle speranze" nella Roma clementina².

Il Brizzolari nacque a Carrara il 7 luglio 1744³ da Giovanni Battista, massese, e Margherita Mozzani, carrarese. Sulle origini familiari i registri parrocchiali dell'Archivio Storico Diocesano di Massa Carrara – Pontremoli ci forniscono alcune informazioni e contestualmente permettono di ricostruire l'albero genealogico⁴.

Sappiamo quindi che il nonno paterno, Antonio, proveniva da Santo Stefano di Vallato⁵, ovvero Santo Stefano di Val d'Alto, da identificarsi con Santo Stefano di Val d'Aveto⁶; egli dovette, per ragioni a noi sconosciute, spostarsi nel Ducato di Massa dove, il 17 marzo 1712 nella collegiata di San Pietro, fu battezzato Giovanni Battista⁷, il figlio che ebbe da tale Angela di Gio Batta Bergiolaro⁸. Dall'atto di battesimo si apprende, inoltre, come il nome di famiglia fosse stato in seguito soggetto

¹ G. Campori, *Memorie Biografiche degli Scultori, Architetti, Pittori Ec. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri che in essa dimorarono ed operarono*, Modena, Tipografia di Carlo Vincenzi, 1873, p. 37; P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, Parma, Tipografia Ducale, vol. V, parte I, 1820, p. 59.

² Il soggiorno del Brizzolari a Roma si può collocare, come verrà illustrato, tra i pontificati di Clemente XIII (1758-1769) e XIV (1769-1774).

³ Archivio Storico Diocesano Massa Carrara – Pontremoli (d'ora in avanti ASDMs), Parrocchia di Sant'Andrea Apostolo di Carrara, Indici, II- Vacchetta 1726-1751, *ad vocem*, ASDMs, Parrocchia di Sant'Andrea Apostolo di Carrara, Battesimi, libro X 1726-1751 (s. L), f. 103v. Angelo Antonio battezzato il 9 luglio, ebbe come padrino Giuseppe Pietro Orsucci e come madrina Laura Cattasi, la nonna materna.

⁴ Per l'albero genealogico si veda l'appendice.

⁵ ASDMs, Parrocchia di San Pietro di Massa, Battesimi, libro V 1681-1725, p. 382.

⁶ Santo Stefano d'Aveto è un comune ligure in provincia di Genova.

⁷ ASDMs, Parrocchia di San Pietro di Massa, Battesimi, libro V 1681-1725, p. 382 e morto il 5 dicembre 1798, cfr. ASDMs, Parrocchia di Sant'Andrea di Carrara, Morti, 1768-1799 (s. E), f. 193r.

⁸ Probabilmente una parente, della quale, tuttavia, non è stato possibile stabilire il grado. Anch'essa nata a Magnasco, intorno al 1676, ma domiciliata a Carrara, dove morì il 17 ottobre 1756, cfr. ASDMs, Parrocchia di Sant'Andrea di Carrara, Morti, 1749-1768 (s. D), f. 59v.

a modifiche. Nel documento, infatti, egli è appellato «Bergiolese ò Brizzolara»⁹ (anche se questa seconda nota è sbarrata dal compilatore dei registri, il curato Carlo Guerra), ponendoci già di fronte a quelle successive corrottele che si avranno nella documentazione indagata e che registrano il cognome variamente come: Bergiolari, Berzolari, ed infine Brizolari/Brizzolari¹⁰.

Come attesterebbero ulteriori documenti archivistici¹¹, l'origine familiare deve tuttavia ricondursi alla frazione di Magnasco¹², feudo dei Doria passato nel 1649 alla

⁹ ASDMs, Parrocchia di San Pietro di Massa, Battesimi, libro V 1681-1725, p. 382.

¹⁰ Dai registri battesimali dell'ASDMs si rileva l'esistenza di una famiglia Bergiolese, o altrove del Bergiolese, di Volpigliano, e una famiglia Brizzolari a cui appartiene il titolo di Cavaliere di Rigosa, altrove specificati come cavalieri del Ponte. Tuttavia, in mancanza di più circostanziate notizie, si deve supporre che queste due omonime famiglie non abbiano tra loro alcun legame parentale.

¹¹ Nell'atto di battesimo di Colomba Bergiolari di Giovanni Battista (sorella dello scultore Angelo Antonio) amministrato il 4 gennaio 1753, si scrive: «Colomba nata ex lo: Bapta filio q. Antonij Bergiolari de Magnasco incola Carrariae [...]» (cfr. ASDMs, Parrocchia di Sant'Andrea di Carrara, Battesimi, libro XI 1752-1784, f. 8v). La stessa provenienza è riportata anche nell'atto matrimoniale della stessa, dove tuttavia è il padre, Giovanni Battista, che viene definito «de Magnasco eiusd. Status Tortonem» (cfr. ASDMs, Parrocchia di Sant'Andrea di Carrara, Matrimoni, 1744-1779, f. 108r). Si veda anche l'atto di battesimo di Giuseppe Giuliano di Giovanni Battista Bergiolari (fratello di Angelo Antonio) amministrato il 2 febbraio 1760, in cui si scrive: «Joseph Julianus natus ex Jo: Bapta q Antonij Bergiolari de Magnasco Statu Excell: ducij Doria Tortonen diocesis, incola Carr:e» (cfr. ASDMs, Parrocchia di Sant'Andrea di Carrara, Battesimi, libro XI 1752-1784 (s. M), f. 62).

¹² Un certo Andrea fu Cristoforo Berzolaria (Brizzolara, cognome tipico della zona) è citato in un documento, datato 21 maggio 1688, che certifica la donazione di un capitale di 150 monete all'oratorio di Magnasco. La cessione di capitale è effettuata a nome di Angelo Antonio de Cella fu Andronico del luogo di Rezzoaglio, residente a Santo Stefano d'Aveto, per conto di «M. Reverendus sacerdotis D. Ambrosii eius fratris». Per l'oratorio, e probabilmente in rappresentanza della comunità delle 14 famiglie di Magnasco, accetta il beneficio il succitato Andrea Brizzolara. Nello stesso atto è poi citato un annuo censo di lire 7, debito di Antonio di Domenico Berzolaria, per atti del notaio Ottaviano Bertucci del 7 ottobre 1677. Infine fra i testimoni presenti presso la casa di abitazione di detto signor Angelo Antonio de Cella in Borgo di Santo Stefano è citato Giovanni Agostino Brizolaria figlio del succitato Andrea quondam Cristoforo, cfr. Archivio di Stato di Genova (d'ora in avanti ASGe), Notai Antichi, Nicolò Repetto, filza 13189. Altri Brizzolara sono citati in ulteriori atti notarili del 1688, a conferma ulteriore del legame tra Magnasco e questa famiglia: il 28 novembre 1688 Bernardo Brizzolara fu Antonio, detto Giretti, costituisce un'annua pigione di metà staio di frumento su una terra nel territorio di villa Magnasco nel luogo chiamato Pian Rappallino. La terra risulta indivisa, e quindi di proprietà anche dei fratelli Bertone, Benedetto e Paolino, inoltre ha per confinanti gli eredi del fu Antonio Brizzolara, cfr. ASGe, Notai Antichi, Notaro Nicolò Repetto, filza 13189, n. 1196. E ancora lo stesso giorno Bernardo Brizzolara si obbliga a pagare una pigione stabilita sopra poca terra, ossia la quarta porzione

discendenza dei Doria Pamphilj¹³, oggi nel comune di Rezzoaglio (GE). Circa il ramo materno le notizie non sono più abbondanti: Margherita Mozzani, madre dello scultore, «nata ex Antonio Augustini Mozzani, et Lucia q. Bernardini Cattasi»¹⁴, fu battezzata in Sant'Andrea Apostolo di Carrara il 17 gennaio 1715¹⁵, ed ebbe

che condivide coi fratelli (Bertone e Benedetto), cfr. ASGe, Notai Antichi, Notaro Nicolò Repetto, filza 13189, n. 1197. Lo stesso Bernardo Brizzolara compare anche in un contratto di affitto, di poco precedente (24 novembre 1688), a favore dei fratelli Angelo Cristoforo e Antonio Felice de Nobili fu Domenico Costantino della città di Piacenza, sopra una certa terra coltiva a Pian Rappalino in Magnasco, indivisa coi fratelli Bertone, Paolino, e Benedetto. La terra è confinante con Agostino Biggini fu Oppicino, gli eredi del fu Antonio Brizzolara, Bertone suo fratello, e Gio: Maria Brizzolara fu Giacomo, cfr. ASGe, Notai Antichi, Notaro Nicolò Repetto, filza 13189, n. 1199.

¹³ I Doria avevano qui impiantato le industrie di legname per la costruzione di imbarcazioni, in particolar modo nella foresta delle Lame. In questi luoghi compariva il citato oratorio di Magnasco, una chiesetta di cui non v'è più traccia. Dell'antico edificio rimane solo una statua in marmo raffigurante San Bartolomeo apostolo, oggi posta sulla facciata dell'attuale chiesa parrocchiale. La chiesetta era in realtà un pubblico oratorio per la comodità delle frazioni della zona, in cui officiava un cappellano dipendente dalla giurisdizione dell'arciprete di Rezzoaglio. Il decreto dell'erezione della parrocchia risale, infatti, a circa due secolo dopo: il 18 febbraio 1884 fu emesso da Mons. Giovanni Battista Porrati, Vescovo di Bobbio. La chiesa attuale, intitolata a San Bartolomeo, fu costruita nel 1925-1928. Cfr. S. Sbarbaro, *La chiesa-oratorio di Magnasco fra il Seicento e il Settecento*, 2018, <http://www.valdaveto.net/pdf/2018/La-chiesa-di-Magnasco-fra-il-Seicento-e-il-Settecento.pdf>, consultato il 1/05/2020.

¹⁴ Per quanto riguarda i Mozzani, probabilmente originari di Borgo a Mozzano (LU), Bruno Casoli ne ha ricostruito l'albero genealogico, pur con le limitazioni imposte dalle lacune dovute alla mancanza del primo registro dei battesimi della chiesa di Codena in Carrara. Da ciò si ricava come il capostipite sia un certo Mastro Giuliano Mozano (1581-1637) di Agostino di Giuliano (Mozani), coniugato con Francesca (1586-1653) di Agostino di Francesco di Pasquale e Betta di Ginesio di Pietro del Bianco (fam. originaria di Vinca). Si deve notare, tuttavia, che nella lista dei fuochi di Codena, compilata nel 1558 per ordine di Alberico I Cybo Malaspina, compare un certo Giuliano da Mozano, con ogni probabilità il nonno del capostipite qui segnalato (cfr. G. Sforza, *Le prime statistiche della popolazione di Carrara*, Modena, presso G. T. Vincenzi e nipoti, 1903, pp. 313-355, in part. p. 353, estratto dagli Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi, s. V, vol. II, Modena, 1903). Margherita, madre del nostro, è figlia di Francesco Antonio (1684-?) di Agostino (1657-post 1723) di Antonio (1625/6-1715) di M.ro Giuliano Mozano e di Lucia Cattasi (1684-?) (i genitori di Lucia Cattasi sono: Bernardo (1648-?), figlio di Paolo di Domenico da Levanto e di Margherita Pancetta, e Antonia (1652-?), figlia di Baldassarre di Lorenzo Monzoni e di Pellegrina Perfetti). Si segnala come tali studi genealogici rivelino spesso unioni tra famiglie di noti scultori, in questo caso si può evidenziare come il bisnonno di Margherita, Antonio, fosse coniugato con Maria (1632-?) di Agostino di Orazio Bergamini. Orazio Bergamini fu un noto scultore locale. Tale circostanza potrebbe indurre a ritenere che la formazione di Giuliano Mozzani, figlio di Antonio e della Bergamini, potrebbe essere avvenuta all'interno della bottega degli stessi Bergamini.

¹⁵ ASDMs, Parrocchia di Sant'Andrea Apostolo di Carrara, Indici, I- Vacchetta 1701-1725, ad

come padrino il noto scultore e architetto Giuliano Mozzani¹⁶, suo prozio (fratello del nonno), mentre come madrina tale Giovanna Maddalena Lazzari Vacca¹⁷.

vozem; ASDMs, Parrocchia di Sant'Andrea Apostolo di Carrara, Battesimi, libro IX 1701-1725 (s. I), f. 86v.

¹⁶ Lo scultore nacque a Carrara il 9 febbraio 1662 (ASDMs, Parrocchia di Sant'Andrea Apostolo di Carrara, Battesimi, 1647-1668 (s. G), f. 66v, si ringrazia Bruno Casoli per la segnalazione) e morì a Parma nel 1734. Tra 1690 e 1719 fu responsabile della trasformazione della reggia di Colorno su incarico del duca Francesco Farnese (1678-1727). Nei lavori al cortile d'Onore, il M. collaborò con Ferdinando Galli Bibbiena (1657-1743). Nel parco della reggia realizzò diverse fontane: dell'Obelisco; della Piramide; di Proserpina, oggi nel parco di Waddesdon Manor in Inghilterra; e dei Venti (in collaborazione con l'ingegnere idraulico Giovanni Baillieul, 1684-1758). Dal 1711 lavorò a Parma per la corte ducale. Tra 1712 e 1719 realizzò, per il giardino della reggia di Colorno, la fontana del Trianon, ispirata all'omonima di Versailles, oggi collocata al centro dell'isolotto della Peschiera nel parco ducale di Parma. Nel 1714 ideò la stele di Elisabetta Farnese, commissionata dal comune di Borgo Taro per commemorare il transito della regina di Spagna. Nello stesso comune, in Palazzo Boveri, esiste un bassorilievo in marmo attribuito al Mozzani. Altri suoi lavori si rintracciano nei pressi di Colorno: intorno al 1720 ricostruì l'oratorio della Santissima Annunziata di Vedole e la facciata di San Michele a Mezzano Superiore. In qualità di scultore realizzò diverse opere, tra cui il gruppo di Plutone nel giardino di Colorno, due virtù (Fede e Carità) per l'altare maggiore della chiesa di San Vitale di Parma e un putto inginocchiato sorreggente una croce all'Istituto d'Arte di Parma. Il sito della CEI – Uff. Naz. per i beni culturali ed ecclesiastici e l'edilizia di culto, senza una precisa collocazione, riporta diverse opere del Mozzani nelle diocesi di Pisa (probabilmente nella chiesa di Santa Maria del Carmine di Pisa) e di Piacenza-Bobbio (cfr. <https://www.beweb.chiesacattolica.it/UI/page.jsp?locale=it&ambito=CEIOA&action=CERCAOA&domini=1&ordine=rilevanza&da=1&frase=Mozzani%20g&limite=100>; <https://www.beweb.chiesacattolica.it/UI/page.jsp?locale=it&ambito=CEIOA&action=CERCAOA&domini=1&ordine=rilevanza&da=1&frase=Mozzani>, consultato il 20/05/2020). A Piacenza egli realizzò un altare in marmi policromi, una balaustra e la pavimentazione per la chiesa di San Giovanni in Canale (1733). Due sue statue (Sant'Antonino e Santa Giustina) sono conservate nella cattedrale di Piacenza. Infine si segnalano le statue della Fortezza e della Prudenza nella chiesa della Madonna della Steccata di Parma, opera di Francesco e Gian Giacomo Baratta su modello del Mozzani. Su di lui: G. Cirillo e G. Godi, *Guida artistica del Parmense*, Parma, Artegrafica Silva, vol. 1, 1984; D. Galligani (a cura di), *I Bibbiena: una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, Firenze, Alinea Ed., 2002, pp. 142-143; G. Campori, *Memorie biografiche*, cit., p. 162; G. Fiori, *Gli altari piacentini di Gian Battista Muttoni e di Giuliano Mozzani*, in «Strenna piacentina», 1995, pp. 57-67; Idem, *È opera di Giuliano Mozzani l'altare maggiore di S. Giovanni in Canale*, in «Il Richiamo», dic. 1972; S. Lottici Maglione, *Il trofeo di Giuliano Mozzani in Borgotaro. Descrizione corredata di documenti*, Parma, Adorni-Ugolotti e C., 1908; M. Castelli Zanzucchi, *Artisti illustri alla corte di Parma: lo scultore Giuliano Mozzani*, in «Gazzetta di Parma», 24 apr. 1960, p. 9; G. Copertini, *L'opera di Giuliano Mozzani e Giovanni Baillieul nel Giardino Ducale di Colorno*, in «Aurea Parma», LI (1967), pp. 63-78.

¹⁷ La stessa è citata come madrina nell'atto battesimale di Lorenzo di Matteo q. Andrea Fortini e Antonia di Lorenzo Passani, cfr. ASDMs, Parrocchia di Sant'Andrea Apostolo di Carrara, Bat-

Dei genitori del nostro, infine, sappiamo che convolarono a nozze il 6 novembre 1741 in Sant'Andrea Apostolo¹⁸ ed ebbero sei figli¹⁹, di cui Angelo Antonio fu il secondogenito.

Circa la primaria formazione del Brizzolari non siamo in grado di esprimerci: le ricerche condotte presso l'Archivio di Stato di Massa, in particolare lo spoglio del fondo notarile di Massa e Carrara, non hanno portato a nessuna ulteriore notazione.

Del resto lo scultore si spostò ben presto a Roma, probabilmente intorno al 1765 o ai primi mesi del 1766. Nel marzo 1766, infatti, egli compare tra i premiati della scuola del Nudo in Campidoglio: vinse il terzo premio di scultura²⁰, dietro a Giuseppe Belli e a Giovanni Battista Bernero (1736-1796)²¹: il direttore della scuola era allora il pittore Stefano Pozzi (1699-1768)²².

Lo stesso anno, inoltre, il carrarese salì agli onori delle cronache per aver vinto il secondo premio della seconda classe di scultura ai concorsi clementini della prestigiosa Accademia di San Luca²³ **[Fig. 1]**. Fu questo il più noto dei suoi successi, tanto che la sua eco arrivò fino al Campori che, tuttavia, nelle sue *Memorie Biografiche* scrisse: «Nessun'altra memoria abbiamo di lui, se non questa [...]»²⁴.

tesimi, libro IX 1701-1725 (s. I), f. 86v.

¹⁸ ASDMs, Parrocchia di Sant'Andrea Apostolo di Carrara, Matrimoni, III- Vacchetta 1723-1744, f. 67v.

¹⁹ Domenico Filippo (1742-1819), Agostino Maria (1746-?), Pietro Maria (1749-?), Colomba (1752-1786), Giuseppe Giuliano (1760-1760).

²⁰ Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca (d'ora in avanti ASANSL), *Nome e cognome di tutti i premiati alla Scuola del Nudo dall'Anno 1754 al 1848; coll'indicazione del Professore direttore della scuola. Segue un elenco alfabetico degli alunni che hanno frequentato la scuola in un anno*, b. 33bis, f. 13v. Si ringrazia la Dott.ssa Camboni, responsabile dell'Archivio storico, per aver gentilmente fornito le segnature archivistiche di alcuni documenti.

²¹ Per lo scultore di Cavallerleone cfr. R. Amerio Tardito, *Bernero, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in avanti DBI) 9 (1967), [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-bernero_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-bernero_(Dizionario-Biografico)), consultato il 29/04/2020.

²² L. Pirotta, *I "direttori" dell'Accademia del Nudo in Campidoglio*, in «Strenna dei romanisti», XXX (1969), pp. 326-334.

²³ G. Campori, *Memorie Biografiche*, cit., p. 37; *Orazione e componimenti poetici in lode delle belle arti relazione del solenne concorso e della distribuzione de' premi celebrata sul Campidoglio dall'Insigne Accademia del Disegno in S. Luca il dì 24 Novembre 1766 essendo principe di essa il Sig. D. Francesco Preziado alla Santità di Nostro Signore Clemente XIII*, per Generoso Salomoni, Roma, 1766, p. 19.

²⁴ G. Campori, *Memorie Biografiche*, cit., p. 37.

È relativa al concorso l'unica opera dello scultore a noi nota [Fig. 2], oggi conservata presso l'Accademia di San Luca, al momento ancora inedita²⁵.

La seconda classe del concorso, che richiedeva un'invenzione semplice, vide il trionfo di Vincenzo Massetti. Il tema di quell'anno era tratto dalla *Genesi*: «Giuseppe conduce i due suoi figlioli Efraim, e Manasse al suo Padre, acciò li benedica»²⁶. Nel rilievo in terracotta (70 x 54cm) il Brizzolari imposta figure sobrie rivestite da panneggi dalle pieghe abbondanti; l'impronta classica si rileva nella costruzione misurata e nella resa sensibile dei volti che richiamano quelli di filosofi e togati. La semplicità dell'ambientazione, suggerita da una porta seminasosta e dalle linee del pavimento appena accennate a stecca, sposa un raffinato modellato ottenuto a spatola e a stecca dentata (si vedano in particolare le frange del tendaggio) in cui la pittoricità e l'effetto chiaroscurale sono dominati dal drappo in primo piano che cela parzialmente il letto, dando l'illusione della profondità. I personaggi sono costruiti con rispondenze studiate, lo sguardo e la mano di Giuseppe guidano verso il vecchio padre, il cui braccio destro, in luce, veicola l'attenzione sui giovinetti inginocchiati, animati di angelica grazia.

Alla destra del rilievo è raffigurato Giuseppe stante, con volto di profilo e corpo di tre quarti, il braccio destro alzato in atto di indicare ai figli di raggiungere Giacobbe, seduto su di un letto, mentre il sinistro portato al fianco regge le pieghe di un ampio pannello. La staticità di Giuseppe è rotta da una costruzione chiastica che alterna la tensione del braccio destro alla rilassatezza della gamba sinistra leggermente flessa, mentre il braccio sinistro che tira appena la veste, permettendo così di cogliere i particolari del sandalo resi con estrema perizia, si oppone alla rigidità della gamba destra che sostiene il peso dell'intera figura. Sul lato sinistro della composizione è rappresentato il vecchio e barbuto patriarca mentre, raccogliendo le forze, solleva il busto dal letto: le gambe sono rappresentate frontalmente, il busto è di tre quarti, sorretto dal pannello retrostante, mentre il volto è di profilo. Le sue braccia si incrociano sopra le teste dei nipoti, cercate con gesto incerto a causa della cecità, suggerita dall'inespressività dello sguardo lasciato in ombra. Egli è rappresentato nell'atto di impartire la propria benedizione: «[...] stese la mano destra e la pose sul capo di Efraim, che pure era il più giovane, e la sua sinistra sul

²⁵ L'opera è citata, ma non pubblicata, oltre che da Campori, in A. Cipriani, E. Valeriani (a cura di), *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, Roma, Quasar, 1991, vol. III, p. 49. Per la scheda conservativa dell'opera si veda la sezione opere online del sito dell'Accademia di San Luca, cfr. http://www.accademiasanluca.eu/docs/opere/terrecotte/scheda_numero_inventario_16.pdf, consultato il 24/04/2020.

²⁶ Cfr. *Orazione e componimenti*, cit. p. 10.

capo di Manasse, incrociando le braccia, benché Manasse fosse il primogenito»²⁷. La composizione riproduce fedelmente il passo della *Genesi*, mostrando Efraim di statura inferiore e visibilmente più giovane di Menasse che, con mani giunte, è voltato di tre quarti. Il fratello minore, anch'esso inginocchiato, al contrario è posto di profilo mentre con gesto accorato porta la mano destra al petto, ricordando l'Efraim del *Giacobbe benedice i figli di Giuseppe* di Rembrandt.

A seguito di questa esperienza, tuttavia il Brizzolari non compare ancora registrato negli stati d'anime romani come residente stabile in città, anche se tale si deve supporre. L'anno successivo (marzo 1767), infatti, lo ritroviamo vincitore del secondo premio di scultura della Scuola del Nudo²⁸, diretta²⁹ dal pittore Pietro Frasi³⁰, dietro allo scultore spagnolo Juan Adán (1741-1816)³¹. Dobbiamo quindi sup-

²⁷ *Genesi*, 48,14.

²⁸ ASANSL, *Nome e cognome*, 33bis, f. 14r.

²⁹ Cfr. L. Pirotta, *I "direttori"*, cit., pp. 326-334.

³⁰ Pittore cremonese tardo-barocco (ante 1716-1778 ca.), cfr. G. Graselli, *Abecedario Biografico dei Pittori, Scultori, ed Architetti Cremonesi*, Milano, Co' Torchi D'Omobono Mannini, 1827, p. 126.

³¹ Scultore neoclassico spagnolo, nativo di Tarazona, studiò a Saragozza nella bottega di José Ramírez de Arellano (1705 ca.-1770). Nel 1765 si trasferì a Roma, dove ricevette l'aiuto di José Nicolás de Azara e di Tomás Azpuru (1713-1772). Quest'ultimo, incaricato degli affari di Carlo III a Roma, gli commissionò la copia di una statua di Rusconi (1658-1728) e un disegno che, presentato all'Accademia di San Fernando, gli valse la pensione di alunno a Roma, anche grazie all'interessamento del Preciado (cfr. Archivo de la Real Academia de San Fernando (d'ora in avanti ARASF), Junta ordinaria, 4 de octubre de 1767, Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas, 1757-1769, sig. 3/82, cit. in C. De La Cruz Alcañiz e J. García Sánchez, *L'Accademia romana di Francisco preciado De La Vega in piazza Barberini e gli artisti spagnoli del Settecento*, in «Bollettino d'arte», XCIV/1 (2009), pp. 91-102). Nel 1774 fu nominato accademico di merito dell'accademia di San Fernando di Madrid, di cui diverrà direttore della scultura nel 1811, e l'anno seguente membro di San Luca. Nel 1776 tornò in Spagna e, dopo aver lavorato a diversi progetti a Lérida, Jaén e Granada, decise di stabilirsi a Madrid. Nel 1815 fu lo scultore del re Fernando VII. Morì a Madrid nel 1816. Sull'artista cfr. E. Pardo Canalís, *Escultores del siglo XIX*, Madrid, Instituto Diego Velázquez 1951, pp. 22-42; D. Vaquero Peláez, *El escultor Juan Adán. Un turiasonense en el olvido*, in «Turiaso», XI/2 (1992), pp. 547-562; R. Carretero Calvo, *El Escultor Juan Adán y su Entorno Familiar*, in *Goya y su contexto*, Actas del seminario internacional (27-29 ottobre 2011), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 411-428; S. Cánovas del Castillo, *Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma. 1740-1808*, in «Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», LXVIII (1989), pp. 153-209. I. Puig Sanchis, I. Rega Castro, *El escultor Juan Adán y el retablo mayor de la Catedral Nova de Lleida (1780-1783). Creación, destrucción y gusto artístico*, in «ARTis On, Journal of History of Art and Heritage», I/1 (2015), pp. 42-54.

porre che a quell'epoca il Brizzolari avesse già da qualche tempo dato avvio alla sua formazione romana.

Nel tentativo di tracciare il profilo artistico dei primi anni romani dello scultore, sarà utile ripercorrere il processo formativo nell'ambiente accademico che lo vide impegnato fin da quelli che ci sono restituiti dalla documentazione come i suoi primi passi, in particolar modo attraverso le prime prove concorsuali alla Scuola del Nudo³². Essa, infatti, costituì il punto di partenza per numerosi giovani artisti nella Roma della seconda metà del XVIII secolo. Oltre ai vari atelier e alle accademie private, come quella di Mengs (1728-1779), Conca (1680-1764) e Batoni (1707-1787) e alle scuole dell'Accademia di San Luca e di Francia³³, a chi aspirava ad intraprendere il mestiere dell'arte veniva offerta l'opportunità di frequentare anche la Scuola del Nudo³⁴ in Campidoglio, fondata per volere di papa Benedetto XIV (1740-1758) nel 1754³⁵, su consiglio del cardinale segretario di Stato Silvio Valenti Gonzaga (1690-1756). Fu dunque il cardinale Valenti Gonzaga, insieme a monsignor Riminaldi (1718-1789), uditore del Camerlengato, e al pittore Francesco Mancini (1679-1658), principe dell'Accademia di San Luca, a suggerire al pontefice

³² Trattasi naturalmente di modello maschile dato che quello femminile era proibito entro i confini dello Stato Pontificio.

³³ L'accademia di Francia aveva allora sede in palazzo Mancini Salviati al Corso.

³⁴ Per la scuola del Nudo cfr. L. Barroero, *I primi anni della scuola del Nudo in Campidoglio*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, a cura di D. Biagi Maino, Atti del Convegno Internazionale di Studi di Storia dell'Arte (Bologna 1994), Roma, Quasar, 1998, pp. 367-384; S. Bordini, "Studiare in uno istesso luogo la Natura e ciò che ha saputo fare l'Arte". Il Museo e l'educazione degli artisti nella politica culturale di Benedetto XIV, in *Benedetto XIV*, a cura di D. Biagi Maino, cit., pp. 385-393; A. Cipriani, *Vincenzo Pacetti e l'Accademia capitolina del Nudo*, in *Vincenzo Pacetti, Roma, l'Europa all'epoca del grand tour*, a cura di A. Cipriani, G. Fusconi, C. Gasparri, M.G. Picozzi, L. Pirzio Biroli Stefanelli, Atti del Convegno Internazionale di Roma, (Roma, 28-30 novembre 2013), «Bollettino d'Arte», volume speciale 2017, pp. 21-26; E. De Marco, *Lo studio del Nudo nell'Accademia Romana, da Clemente XII a Benedetto XIV*, in K. Bering, Lambert Krahe (1712-1790). *Maler, Sammler, Akademiegründer*, Ergebnisse des Symposiums zum 300. Geburtstag des Gründers der Kunstakademie Düsseldorf (Düsseldorf 2012), Oberhausen, Athena, 2013, pp. 103-124; C. Paul, *Benedict XIV's Enlightened Patronage of the Capitoline Museum*, in R. Messbarger, C.M.S. Johns, P. Gavitt (eds.), *Benedict XIV and the Enlightenment: Art, Science, and Spirituality*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2016, pp. 341-366; C. Pietrangeli, *L'Accademia del Nudo in Campidoglio*, in «Strenna dei romanisti», XX (1959), pp. 123-128; C. Pietrangeli, *L'Accademia Capitolina del Nudo*, in «Capitolium», XXXVII/3 (1962), pp. 132-134; C. Pietrangeli (a cura di), *Guide Rionali di Roma. Rione X, Campitelli*, II, Roma, Fratelli Palombi, 1979, pp. 132-134; L. Pirota, *I "direttori"*, cit., pp. 326-334.

³⁵ ASANSL, vol. 166, n. 115, *Gymnasium publicum seu Academia in Aedibus Capitolinis erigitur*, 1754, esemplare a stampa della Bolla di Benedetto XIV sulla scuola del Nudo.

l'istituzione di una scuola ove i giovani potessero esercitarsi a disegnare il modello vivente. La gestione di «Questa scuola pubblica e quotidiana [che] mancava in Roma»³⁶, come notava il Missirini, e che era anche gratuita, fu affidata all'Accademia di San Luca, il cui ruolo didattico-pedagogico rimaneva assolutamente indiscusso nel campo delle arti.

Ogni anno il principe dell'Accademia sceglieva dieci accademici, pittori o scultori, che si avvicendavano nella direzione mensile del modello³⁷. La scuola rimaneva aperta dieci mesi all'anno (da maggio a settembre e da novembre ad aprile con sospensione durante il Carnevale) e si divideva in due periodi: invernale ed estivo. L'inverno era aperta nelle prime ore del pomeriggio e l'estate nelle prime ore del mattino³⁸. L'accesso era subordinato ad un colloquio con il direttore ed in seguito con il «[...] custode perché non abbia introdursi gente incognita»³⁹. Tutti i giovani iscritti dovevano frequentare per almeno due mesi consecutivi i corsi, al fine di evitare che in sede di concorso si verificassero degli "imbrogli". Gli iscritti al concorso della classe di pittura erano tenuti a portare il sabato i fogli in cui avrebbero fatto il loro disegno, e questi sarebbero stati bollati dal custode, cosicché il lunedì successivo avrebbero potuto dare avvio alla loro arte. Al contrario gli scultori erano tenuti a dare semplicemente il loro nome in modo tale da poter iniziare a modellare il lunedì successivo; alla fine della settimana si consegnavano al custode disegni e modelli. La domenica seguente si riunivano poi gli accademici di San Luca allo

³⁶ M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, nella stamperia De Romanis, 1823, p. 240.

³⁷ Della nomina dei primi dieci Accademici maestri della Scuola del Nudo, ne è rimasta memoria nel verbale della seduta del giorno 10 novembre 1754 (ASANSL, vol. 51, Decreti delle Congregazioni Accademiche dalli 28 Novembre 1751 a tutto Dicembre 1759, ff. 51-56). L'Accademia, sotto la presidenza di Ferdinando Fuga, essendo segretario Pietro Hostini, provvide alla estrazione a sorte di 6 pittori e 4 scultori, rispettivamente: Della Valle (1698-1768), Monaldi (1638-1760), Bracci (1700-1773), Vergara (1713-1761) e Panini (1691-1765), Ricciolini (1687-1772), Masucci (1690-1758), Zoboli (1681-1767), Pozzi e Mengs. I professori impegnati nell'insegnamento presso la scuola del Nudo, inoltre, non percepivano alcun compenso per la loro prestazione, ricevendo dall'Accademia di San Luca solamente una medaglia come segno di gratitudine.

³⁸ C. Pietrangeli, *L'Accademia del Nudo*, cit., pp. 123-128.

³⁹ *Regolamenti per la nobilissima Pontificia Accademia detta del Nudo, e Galleria di quadri, eretta e collocata in Campidoglio dalla Santa memoria di Benedetto XIV, sotto gli auspici e governo dell'Eminentissimo e Reverendissimo sig. Cardinale Camerlengo di santa Chiesa*, Roma, 1767, in A. Busiri Vici, *Sessantacinque anni delle Scuole di Belle Arti della insigne e Pontificia Accademia Romana denominata di San Luca. Memorie di un cattedratico nel terzo centenario della fondazione accademica*, Roma, G. Civelli, 1895, pp. 155-161, in particolare p. 156.

scopo di giudicare le prove presentate. Le competizioni avevano luogo ogni semestre⁴⁰: nel mese di marzo si svolgeva il concorso del Nudo, mentre in settembre quello delle Pieghe, ovvero di figura panneggiata al naturale, «[...] da cui molto dipende il gusto, ed il raffinamento di una tale professione»⁴¹. I premiati ricevevano una medaglia d'argento di peso differente in relazione alla classe; il direttore, secondo il *Regolamento*, sceglieva «[...] con l'approvazione degli altri professori [...] i sei migliori, fra i quali dichiarerà due, [...] destinati per la prima, due per la seconda e due per la terza classe. La stessa diligenza e metodo si praticherà secondariamente sopra i modelli della scultura, scegliendone tre [...]»⁴².

Quanto al tema prescelto⁴³, era ancora il direttore dell'istituto che decideva circa l'atteggiamento del modello, modificato ogni lunedì, in modo tale che gli allievi si cimentassero in maniera diversificata⁴⁴.

Da regolamento, anche il posto a sedere nella sala del Palazzo dei Conservatori veniva assegnato ogni lunedì⁴⁵, sebbene solamente ai premiati fosse concessa «la libertà di scegliere il luogo a loro piacimento», una posizione che avrebbero mantenuto «per il corso della ventura stagione, cioè sino al primo lunedì dopo la Commemorazione de' Morti»⁴⁶.

La scarsissima documentazione archivistica circa le premiazioni della scuola del Nudo, differentemente da quella dei ben noti concorsi Clementini, secondo la Camboni⁴⁷, testimonierebbe la diversa finalità della scuola capitolina rispetto

⁴⁰ Questa modalità viene applicata a partire dal 1762, inizialmente, infatti, secondo «i Libri di regolamento da praticarsi nell'Accademia del Nudo in Campidoglio mandati dall'E[minentiss]imo Card[inal]e Camerlengo», (cfr. ASANSL, vol. 51, Decreti, f. 139r) la distribuzione dei premi in medaglie d'argento era sancita mensilmente «per quanto sia possibile». Il camerlengo riconosceva con questa formula sibillina il gravoso impegno economico, che di fatto impedì spesso di osservare quanto al regolamento. Il regolamento è pubblicato interamente in A. Cipriani, E. Valeriani (a cura di), *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, Roma, Quasar, III, 1991, pp. 198-199. La sua importanza è determinata anche dal fatto che il primo Regolamento (1754) non risulta in ASANSL, come si rileva in L. Pirota, *I "direttori"*, cit., p. 327. Le novità circa la distribuzione dei premi due volte l'anno, solitamente a marzo e settembre, verranno recepite dal successivo Regolamento del 1767, pubblicato in A. Busiri Vici, *Sessantacinque anni*, cit., pp. 155-161.

⁴¹ *Regolamenti*, in A. Busiri Vici, *Sessantacinque anni*, cit., p. 157.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Inizialmente veniva sorteggiato.

⁴⁴ *Regolamenti*, in A. Busiri Vici, *Sessantacinque anni*, cit., p. 157.

⁴⁵ *Ivi*, p. 156.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ E. Camboni, *Marcello Leopardi: gli esordi presso la scuola del Nudo in Campidoglio*, in «Arte

a quella dell'Accademia di San Luca. La studiosa, infatti, afferma che: «La prima era nata allo scopo di offrire un corso preliminare, per selezionare e concedere gratuitamente un'opportunità ai giovani talenti, che venivano così incoraggiati, e avviati a un perfezionamento il più delle volte presso l'Accademia di San Luca [...]. Tale finalità spiegherebbe la scelta di Benedetto XIV di volerla porre sotto l'egida dell'Istituzione romana [...]»⁴⁸.

Ad ogni modo le finalità didattiche della scuola del Nudo, che si inseriscono nell'ampio dibattito sul concetto dello studio del corpo nella sua condizione "naturale", sono di istruire all'esercizio della copia, utile ad affinare la tecnica, non perdendo di vista, tuttavia, lo scopo primario del Nudo, ovvero la resa dell'uomo *tout court* in relazione all'attitudine in cui è colto, da rendersi quindi tanto nella sua complessità esteriore quanto in quella interiore. L'insegnamento nella scuola pertanto prevedeva non solo la correzione dei lavori e l'impartizione della tecnica, ma anche l'apprendimento di nozioni di proporzioni e forme anatomiche⁴⁹. Infine il maestro doveva stimolare a cogliere gli umori del modello, attraverso le sue particolari pose, che dovevano tradursi in maniera vivida e palpabile.

È dal 1768 che il Brizzolari viene definitivamente registrato come abitante a Roma. Gli stati d'anime della parrocchia di Santa Susanna, in rione Trevi, lo riportano domiciliato in piazza Barberini⁵⁰, convivente con gli scultori spagnoli Alesandro Cruze (in cui si deve riconoscere Alejandro de la Cruz, 1738-1811)⁵¹ e Giò Adamo (ovvero

documento: rivista di storia e tutela dei beni culturali», XXXIV (2018), pp. 136-143.

⁴⁸ *Regolamenti*, in A. Busiri Vici, *Sessantacinque anni*, cit., p. 156

⁴⁹ Di questo fatto ne può costituire una prova il volume «En questo libro si racchiude tutta la notomia [...] cavata dalla notomia di Gioan Bologna. E con la misura del uomo cavata dall'Arretino [...]. Eo Giusepee Bottani o fatto questo libro per mio servizio, et sia studio per la accademia del Nudo», Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, ms. 4, s.d.

⁵⁰ Archivio Storico del Vicariato, Roma (d'ora in avanti ASV), Santa Susanna, Stati delle Anime 1768, f. 30v.

⁵¹ Alejandro de la Cruz fu un pittore neoclassico spagnolo, discepolo di Anton Raphael Mengs. Nato a Salamanca, si formò a Madrid con Mengs e, attraverso la sua mediazione, ottenne nel 1765 una pensione all'Accademia Reale di San Fernando. Fu impegnato nell'affresco della volta dal monastero benedettino di Santa Scolastica a Subiaco, il cui disegno fu eseguito sotto la diretta supervisione del Preciado (cfr. ARASF, leg. 174-1/5, Expediente personal de Alejandro de la Cruz de 4 de marzo de 1786, cit. in C. De La Cruz Alcañiz e J. García Sánchez, *L'Accademia romana*, cit., p. 91-102). Nel 1773 gli accademici, non soddisfatti dei suoi progressi gli revocarono la pensione e gli negarono persino l'aiuto per il rimpatrio. Dopo qualche tempo passato al servizio di Mengs, nel 1780 tornò in Spagna, dove fu nominato pittore di camera dell'infante Luigi Antonio di Borbone. Alla morte dell'infante, nel 1785, lavorò per Mariano Salvador Maella, per dell'Arcivescovado di Toledo e nel 1793 andò a Saragozza per dirigere la

Juan o Giovanni Adán), suo precedente avversario, che si deve con ogni probabilità ritenere un compagno di studi.

A partire dal 1766, possiamo notare, infatti, come sotto la parrocchia di Santa Susanna si raccogliessero una serie di artisti spagnoli che spesso si avvicendarono nell'alloggio che Francisco Preciado de la Vega (1712-1789) aveva proposto qualche anno prima all'accademia di San Fernando⁵², ovvero il terzo piano della sua abitazione in piazza Barberini, convertito in seguito nella vera "Accademia di Spagna" in Roma. Tra gli occupanti dei primi anni troviamo i fratelli Carnicero, il pittore Alejandro de la Cruz⁵³, e, dal 1768, lo scultore Juan Adán⁵⁴. Questi ultimi in particolare, come abbiamo visto, furono conviventi del Brizzolari; possiamo quindi, sulla base degli studi condotti da De La Cruz Alcañiz e García Sánchez sull'*entourage* del Preciado⁵⁵, ragionevolmente fugare ogni dubbio sul fatto che anche lo scultore carrarese facesse parte della cerchia degli artisti spagnoli, favoriti e protetti dal Preciado⁵⁶, godendone insieme a questi di riflesso il prestigio accademico raggiunto a Roma dal pittore sivigliano. Quest'ultimo, che abitava con la moglie,

sezione pittorica dell'Academia de San Luis, una posizione che mantenne fino al 1800. Morì a Madrid nel 1811. Per il pittore cfr. S. Cánovas del Castillo, *Artistas españoles*, cit., pp. 153-209; J. García Sánchez, C. De la Cruz Alcañiz, *Alejandro de la Cruz, un discípulo de Mengs en Roma*, «Goya. Revista de Arte», CCCXXIII (2008), pp. 107-120; J. García Sánchez, *Cartas de Francisco Preciado de la Vega a Manuel de Roda (1765-1779)*, «Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», CIV-CV (2007), pp. 9-92.

⁵² ARASF, Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1757-1769, sig. 3/82, Junta ordinaria de 25 de febrero de 1759, p. 42, cit. in C. De La Cruz Alcañiz e J. García Sánchez, *L'Accademia romana*, cit., pp. 91-102.

⁵³ ASV, Santa Susanna, Stato delle Anime 1766, f. 33r, cit. in C. De La Cruz Alcañiz e J. García Sánchez, *L'Accademia romana*, cit., pp. 91-102.

⁵⁴ Intorno al 1773 il Preciado consigliò all'Accademia spagnola di commissionare all'Adán le sculture di Santa Isabella del Portogallo e San Pedro Arbués che oggi decorano le nicchie della navata centrale della chiesa di Santa Maria di Monserrato, commissione patrocinata dall'arcivescovo di Valencia, cfr. E. Pardo Canalís, *Escultores*, cit., pp. 22-42; D. Vaquero Peláez, *El Escultor*, cit., pp. 547-562.

⁵⁵ C. De La Cruz Alcañiz e J. García Sánchez, *L'Accademia romana*, cit., pp. 91-102.

⁵⁶ In particolar modo Adán fu orientato verso le sezioni di disegno, anche se per l'esercizio pratico della scultura il Preciado lo diresse verso lo studio di Filippo della Valle. Nel 1773 Adán si trasferì altrove, lasciando il suo posto al saragozzano Manuel Eraso (cfr. ASV, Santa Susanna, Stato delle Anime 1773, ff. 80, 84), che come vedremo sarà insieme a lui coinvolto negli affari matrimoniali di Goya. Frutto della frequentazione dello studio del Della Valle, fu anche il matrimonio tra l'Adán e Violante della Valle, figlia del noto scultore fiorentino, cfr. O. Michel, *Vivre et peindre à Rome au XVIII^e siècle*, Roma, École française de Rome, 1996, p. 44.

la cognata ed un servo⁵⁷, tenne inizialmente una scuola privata di disegno in casa sua, come ci testimoniano Orazio Marrini (1725-1790)⁵⁸ e l'ambasciatore di Carlo III (1716-1788), Don Manuel de Roda (1708-1782). Egli, nel 1760, così scriveva al Segretario di Stato, Ricardo Wall (1694-1777): «Per molti anni [il Preciado] tenne a casa propria l'Accademia del nudo con la collaborazione di Professori, Giovani e Maestri, sia Romani che Stranieri, specialmente inglesi, con molto successo e complimenti per l'abilità con la quale egli la dirigeva, riproduceva gli atteggiamenti del modello, disegnava, e dipingeva le figure [...]»⁵⁹.

Con la creazione della scuola del Nudo si ha una lenta diminuzione delle riunioni di questa ristretta cerchia di artisti presso il Preciado. È noto, tuttavia, come le frequentazioni, particolarmente quelle spagnole, della sua casa dovettero continuare almeno fino al 1789⁶⁰. Il pittore, infatti, si preoccupava del fatto che i borsisti

⁵⁷ Il Preciado si stabilì dal 1746, insieme allo scultore Francisco Vergara (1713-1761), al quarto piano del palazzo del vermicellaro M. Pellegrini (cfr. ASV, Santa Susanna, Stato delle Anime, 1746, f. 28v); due anni dopo, invece, è registrato insieme al chierico Tomás López (cfr. ASV, Santa Susanna, Stato delle Anime 1748, f. 22r e 1751, f. 20r). Nel 1751 a loro si unì Caterina Cherubini, miniaturista e moglie del Preciado dall'anno precedente (cfr. ASV, Santa Susanna, Stato delle Anime 1748, f. 22r e 1751, f. 20r).

⁵⁸ O. Marrini, *Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano in seguito a quella già pubblicata nel Museo fiorentino esistente presso l'Abate Antonio Pazzi con brevi notizie intorno a' medesimi compilate dall'Abate Orazio Marrini*, Firenze, nella stamperia Moukiana, vol. 2, parte II, 1766, p. XXVI n. 1.

⁵⁹ Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (Madrid) Santa Sede, leg. 598, 58-60, copiado también en 133r-135v, cit. in R. Cornudella I Carré, *Para una revisión de la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega*, in «Locus amoenus», III (1997), pp. 98-122, in particolare l'appendice a p. 122. Il testo riportato è tradotto dal castigliano: «Muchos años tuvo en su propia casa la Academia del desnudo con gran concurso de Profesores, Jovenes, y Maestros, asi Romanos, como Estrangeros y especialm.te Ingleses, con mucho credito, y aplauso por la habilidad con que la dirigia, y ponía las aptitudes del modelo, diseñaba, y pintaba las figuras [...]».

⁶⁰ Oltre al Vergara, che in seguito si trasferì con la moglie Teresa Saturni nella via che «a Platea Barbarini tendit ad Trinita in Montium», vale a dire, la Strada Felice (cfr. Archivio di Stato di Roma, 30 Notari Capitolini, Andreoli, uff. 13, 1758, c. 519). Tra 1760-61, Vergara ebbe in questa casa due figli: Domenico e Anna Maria (cfr. ASV, San Nicola in Arcione, Stato delle Anime 1760-1762, f. 57r (1760) e f. 64r (1761)). Verso il 1750 cominciarono a riunirsi nella zona altri compatrioti: in via Sistina lo scultore Francisco Gutiérrez (1727-1782), l'architetto Miguel Fernández (1726-1786 ca.) e il pittore Antonio Ponz (1725-1792) (cfr. ASV, Santa Susanna, Stato delle Anime 1758, f. 14v e 1759, f. 23v); nelle vicinanze abitavano poi il pittore Antonio González Velázquez (1723-1793) e gli scultori Manuel Adeba Pacheco (1720-1791) e Pedro Rudíez (fl. 1750-1766), cfr. E. Debenedetti, *Artisti e Artigiani a Roma, I, dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1775*, «Studi sul Settecento Romano», XX (2004), pp. 71, 72, 75.

spagnoli non avessero né un alloggio né un posto dove lasciare gli strumenti della loro professione⁶¹, mettendo di conseguenza a disposizione il terzo piano della sua abitazione.

Nel marzo del 1768 il Brizzolari fu nuovamente vincitore del secondo premio di scultura della scuola del Nudo⁶². E secondo fu anche nel successivo semestre di settembre ancora dietro al romano Giuseppe Belli⁶³, che conquistò il primo posto del concorso delle pieghe.

Benché delle prove concorsuali di scultura della scuola del Nudo non sia rimasta alcuna traccia, rimangono invece diversi disegni della classe di pittura, il che ci offre la possibilità di immaginare cosa il Brizzolari fosse chiamato a riprodurre. Osservando, ad esempio, la prova di Marcello Leopardi⁶⁴ (1753-1795)⁶⁵, vincitore nel settembre del 1768 del primo premio della seconda classe al concorso delle pieghe⁶⁶, possiamo notare come la composizione rimandi immediatamente alla statuaria classica⁶⁷. La figura maschile è rappresentata stante con volto di tre quarti, incorniciato da una capigliatura ricciuta e scompigliata, braccio destro teso in avanti, nell'atto di indicare, mentre il sinistro regge le pieghe di un ampio pannello adagiato sulla spalla sinistra. La composizione appare nell'insieme equilibrata, anche se caratterizzata da una certa fissità d'impostazione ed espressiva, se la si paragona a quella dell'Adán, vincitore della classe maggiore⁶⁸.

Considerando le circostanze del concorso si deve valutare, tuttavia, la spiccata abilità dei concorrenti: ai giovani fu richiesto, infatti, non solo di esprimere una buona tecnica, ma anche una certa dose di creatività. Il Preciado, direttore della scuola per entrambi i semestri⁶⁹, acconciò, infatti, un manichino di legno, mancando un vero modello. I concorrenti furono quindi chiamati a mutare ciò che era inanimato

⁶¹ ARASF, Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1757–1769, sig. 3/82, Juntas ordinarias de 27 de Julio de 1762, p. 141 e Junta ordinaria de 15 de Junio de 1766, pp. 346-347, cit. in C. De La Cruz Alcañiz e J. García Sánchez, *L'Accademia romana*, cit., pp. 91-102.

⁶² ASANSL, *Nome e cognome*, b. 33bis, f. 15r.

⁶³ ASANSL, *Nome e cognome*, b. 33bis, f. 15v.

⁶⁴ ASANSL, inv. B 184, pubblicato in E. Camboni, *Marcello Leopardi*, cit., p. 136, fig. 1.

⁶⁵ Per il L. cfr. S. Adina Meyer, *Leopardi, Marcello*, in DBI 64 (2005), pp. 651-654.

⁶⁶ ASANSL, *Nome e cognome*, b. 33bis, f. 15v.

⁶⁷ Per le prove della scuola del Nudo del Leopardi cfr. E. Camboni, *Marcello Leopardi*, cit., pp. 136-143.

⁶⁸ ASANSL, inv. B 182, pubblicato in E. Camboni, *Marcello Leopardi*, cit., p. 137, fig. 2.

⁶⁹ Cfr. L. Pirota, *I "direttori"*, cit., pp. 326-334.

in vivo, rendendo così una varietà di fisionomie del volto piuttosto ampia, come emerge dal confronto di alcune prove.

Dalla documentazione appare come tale circostanza fosse già occorsa in passato, precisamente il 6 ottobre 1765. Si può leggere, infatti, come l'argomento venisse trattato dalla riunita congregazione accademica, particolarmente invitata a pronunciarsi «[...] circa i panni che si fossero più adattati per vestire un modello di legno in grande per comodo de concorrenti all'Accademia del Nudo in Campidoglio nell'occasioni di mancanza, o impotenza del naturale» e come fu «creduto di comun consenso che la tonaca si faccia di scottino bianco, ed il mantello di panno Beuf di qualità la più molle acciò possa facilmente adattarvi di colore ben chiaro, poiché l'uno, e l'altro sarà atto ad acconciar buonissime pieghe [...]»⁷⁰, osservazioni che ci sembrano valide anche per il concorso del 1768.

L'anno successivo i due compagni di studio, Angelo Antonio e Juan Adán, abitavano ancora insieme nella stessa casa al terzo piano di piazza Barberini⁷¹, e risultano nuovamente tra i migliori allievi della scuola del Nudo (a marzo il direttore della scuola fu il Preciado, mentre a settembre lo scultore Pietro Pacilli). A marzo il Brizzolari vinse il secondo premio di scultura⁷², mentre l'Adán ottenne il successo a settembre, vincendo il primo premio della seconda classe nel concorso delle pieghe.

Il 1770 vide la separazione di questi due artisti agli esordi, il Brizzolari è registrato, infatti, negli stati d'anime della chiesa di Sant'Andrea delle Fratte, in vicolo della Purificazione, nella casa di proprietà de Benanni di Firenze. Qui occupava il primo piano insieme al fratello Pietro (trattasi probabilmente di Pietro Maria), poco più giovane di lui, che forse lo raggiunse in cerca di fortuna o per intraprendere lo stesso mestiere, mentre al secondo piano, troviamo un altro noto scultore carrarese: Francesco Antonio Franzoni (1734-1818)⁷³ insieme al fratello Giuseppe

⁷⁰ ASANSL, vol. 52, ff. 82v, 83r.

⁷¹ ASV, Santa Susanna, Stati delle Anime 1769, f. 32r.

⁷² ASANSL, *Nome e cognome*, b. 33bis, ff. 16r.

⁷³ Su F. A. Franzoni cfr. R. Carloni, *Franzoni, Francesco Antonio*, in DBI 50 (1998), pp. 283-287; Eadem, *Francesco Antonio Franzoni restauratore e "antiquario" al tempo di Pio VI*, in «Alma Roma», XXI/3-4 (1981), pp. 32-44; Eadem, *Francesco Antonio Franzoni tra virtuosismo tecnico e restauro integrativo*, in «Labyrinthos», X (1991), pp. 155-225; Eadem, *I fratelli Franzoni e le vendite antiquarie del primo Ottocento al museo Vaticano*, in «Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», XIII (1993), pp. 171-226; Eadem, *Francesco Antonio Franzoni, intagliatore di Pio VI nella Roma di fine Settecento: le origini carraresi*, «Atti e Memorie dell'Accademia Aruntica di Carrara», XIX, 2013, pp. 105-124; C. Pietrangeli, *I Musei Vaticani. Cinque secoli di storia*, Roma 1985, pp. 52, 56, 60, 64, 74, 76, 99, 101, 119, 136.

(1752-1837)⁷⁴. Il primo è documentato a Roma fin dal 1758, in una locanda di via della Purificazione insieme allo scultore conterraneo Michele Baratti (probabilmente membro della famiglia di scultori carraresi Baratta), mentre il fratello, Giuseppe, lo raggiunse intorno al 1765⁷⁵, forse proprio insieme al Brizzolari. Adán, di contro, si trasferì a via Frattina in casa del marchese Consalvi, insieme al pasticcere Giuseppe Moretti e a sua moglie Anna Muceri⁷⁶.

Anche nel marzo 1770 il Brizzolari diede prova del suo talento, venendo proclamato vincitore del secondo premio di scultura alla scuola del Nudo⁷⁷, successo che bissò nel marzo del 1771⁷⁸, quando al piano inferiore della sua abitazione in vicolo della Purificazione, si aggiunse ai già nominati fratelli Franzoni lo scultore “pensionante” carrarese Giuseppe Boni⁷⁹.

⁷⁴ *Ibidem*; R. Carloni, *Scultori-restauratori nella Roma di Thorvaldsen Giuseppe Franzoni e Lorenzo Moglia*, in «Analecta Romana Istituti Danici», XXIX (2003), pp. 175-192.

⁷⁵ cfr. R. Carloni, *Franzoni, Francesco*, cit., pp. 286-287.

⁷⁶ Cfr. R. Gallego García, *Sobre las capitulaciones matrimoniales de Francisco de Goya y la prisa del aragonés en abandonar Roma*, in «Archivo Espanol de Arte», LXXXVIII/346 (2014), pp. 109-118, part. p. 115, n. 27.

⁷⁷ ASANSL, *Nome e cognome*, b. 33bis, ff. 16v.

⁷⁸ ASANSL, *Nome e cognome*, b. 33bis, f. 17v.

⁷⁹ Giuseppe Maria Massimino Gaspare Baldassarre Melchiorre Boni, figlio di Antonio di Giacomo originario di Barbarasco (frazione di Tresana in provincia di Massa Carrara) e di Maria di Giacomo Baratta, nacque a Carrara l'8 febbraio 1739 (catechizzato il 10 febbraio) (cfr. ASDMs, Parrocchia di Sant'Andrea Apostolo di Carrara, Battesimi, libro X 1726-1751 (s. L.), f. 72v, ebbe per padrino Felice Finali di Bagnone e per madrina Flora di Ludovico Lizzoli di Carrara). È erroneamente segnalato come massese dal Campori (cfr. G. Campori, *Memorie Biografiche*, cit., p. 36) che ebbe come sua fonte principale lo Zani (cfr. P. Zani, *Enciclopedia metodica*, cit., vol. IV, parte I, 1820, p. 176). Fu allievo dello scultore Jean Baptiste Boudard (1710 ca.-1768), docente dell'Accademia di Belle Arti di Parma (inaugurata nel 1752 ad opera del du Tillot). All'Accademia di Parma il Boni ottenne, il 23 novembre 1766, il premio per il bassorilievo *omnia vincit amor* «per la somma precisione, con che in tutte le sue parti si vede eseguito» classificandosi prima del luganese Giocondo Albertoli (1742-1839) (cfr. Archivio dell'Accademia Nazionale di Belle Arti di Parma, cit. in G. Campori, *Memorie Biografiche*, cit., p. 36). Nel 1766 il Boni scolpiva, sotto la direzione del maestro, la mensa dell'altare di San Domenico nella basilica omonima di Bologna per i padri domenicani (il completamento dell'arca fu commissionato al Boudard sul modello di Bianconi) (cfr. E. Riccomini, *Jean-Baptiste Boudard e le vicende conclusive dell'arca di S. Domenico in Bologna*, in *Atti del Convegno sul Settecento parmense* (Parma, 10-12 maggio 1968), Parma, Deputazione di storia patria per le province parmensi, 1969, pp. 369-374), mentre l'anno successivo realizzava le teste in marmo di Omero e Socrate per la Real Biblioteca Parmense (G. Cirilli, *Ennemond Alexandre Petitot. Lyon 1727-1801*, Parma, 2002, pp. 140-141). Il Boni si trasferì a Roma dove sposò tale Anna Frangioni con cui ebbe due figlie, Candida e Bianca (1786-1857), quest'ultima battezzata in San Lorenzo in Lucina il 6 gennaio

A cavallo tra 1769 e 1771 è probabile che il Brizzolari entrasse in contatto con un altro noto artista spagnolo: Francisco Goya (1746-1828)⁸⁰, allora coinvolto nel proprio soggiorno romano.

Tale ipotesi si basa sul rapporto d'amicizia che il pittore aragonese ebbe a Roma con Juan Adán e Manuel Eraso (1742-1813)⁸¹, anch'egli allievo della scuola del

1786 con i nomi di Blanca Aloysia (cfr. ASV, San Lorenzo in Lucina, Battesimi, 1786, vol. 36, f. 70r). Il padrino di Bianca Boni fu il pittore Gaetano Callani (1736-1809) di Gaetano, residente sotto la parrocchia di San Marcello, amico del padre in virtù dei rapporti stretti anni prima all'Accademia parmense. Non conosciamo la data di morte del Boni ma da notizie indirette essa può essere collocata tra il 1786 e il 1796. Vincenzo Pacetti, infatti, scriveva nei suoi *Giornali*, in data 4 aprile 1786: «Ho comprato una testina di putto frammentata dallo scultore Boni per pavoli 12» (cfr. *Roma 1771-1819. I Giornali di Vincenzo Pacetti*, a cura di A. Cipriani, G. Fusconi, C. Gasparri, Pozzuoli, Naus, 2011, I, f. 65r, p. 59), mentre il 22 settembre 1796 annotava: «Ieri ho fatta una stima alla vedova Boni Francioni di scultura» (cfr. *Ivi*, I, f. 168r, p. 172). Per quanto riguarda la seconda figlia di Giuseppe, Candida, sappiamo che sposò, il 16 ottobre 1796, Felice Festa, scultore, pittore e miniatore piemontese (1763-1825) (cfr. G. Sica, *Festa, Felice*, in DBI 47 (1997), [http://www.treccani.it/enciclopedia/felice-festa_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/felice-festa_(Dizionario-Biografico)), consultato il 29/04/2020). Bianca Boni fu una raffinata pittrice di miniature e ritratti, specialmente su avorio, ebbe probabilmente come maestro qualche esponente della famiglia Festa (tre delle figlie di Felice Festa saranno appunto pittrici di miniature: Giuditta Bianca Altomira, detta Bianca (1802-1884), Matilde Maria Giannetta (1084-1867) e Domenica Felice Virginia (1807-1881), non ricordata come artista è invece Adelaide Felice Fortuna (1799-?)), anche se si avanza qui l'ipotesi che alla sua formazione avesse contribuito anche Therese Concordia von Maron (1725-1806). Questa famosa miniatrice boema, impegnata anche in un'intensa attività didattica, era la sorella maggiore di Mengs, pittore che molto stimò il padrino di Bianca, Gaetano Callani. Quest'ultimo, in virtù dei rapporti d'amicizia con Giuseppe Boni, potrebbe essere stato il tramite fra Bianca e la scuola della miniaturista. La stessa Boni, inoltre, ebbe molto probabilmente un ruolo fondamentale nella formazione artistica delle nipoti. Per la miniaturista cfr. B. Falconi, *Bianca Boni "miniatrice romana" (1786-1857)*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», XXVIII (2014), pp. 83-110.

⁸⁰ Per Goya cfr. R. Hughes, *Goya*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004; A. Pérez Sánchez, *Goya*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 2004; C. Soriano, Joan i Vado, *Grandes Maestros de la pintura: Goya*, Barcelona, Editorial Sol 90, 2008; J. Sureda, *Los mundos de Goya 1746-1828*, Barcelona, Lunewerg, 2008.

⁸¹ Manuel Eraso, inizialmente studente di architettura, si era formato a Saragozza probabilmente sotto gli insegnamenti di José Luzán (1710-1785) o Juan Andrés Merklein (?-1797). Partì per l'Italia nel 1761. Grazie all'intercessione di Azpuru, nel 1766, ottenne un aiuto straordinario dall'istituzione accademica di Madrid (ARASF, Junta ordinaria, 16 de febrero de 1766, Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas, 1757-1769, sig. 3/82) che gli permise di rimanere in Italia fino al 1773, data dopo la quale fece probabilmente ritorno in patria. Per Eraso cfr. A.C., Ibáñez Pérez, *Historia de la Academia de Dibujo de Burgos*, Burgos, Excma. Diputación de Burgos, 1982, pp. 173-178; J. Urrea, *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*,

nudo⁸². Costituisce prova di questo stretto legame un atto notarile, rogato dal notaio Nicolás de la Fuente, circa il matrimonio di Francisco Goya con Josefa Bayeu⁸³. Per acconsentire alla celebrazione del sacramento, il notaio aprì un fascicolo il 15 luglio 1773 (chiuso quattro giorni dopo), in cui, tra le altre cose, viene riportato che l'Adán ed Eraso, il 27 aprile 1771, di fronte al notaio dell'Auditor Camerae, Piacentino Monti⁸⁴, nel palazzo di Montecitorio dichiararono di conoscere Francisco de Goya, con cui condividevano il soggiorno a Roma. Aggiungevano, poi, di essere a conoscenza che il connazionale praticava la pittura e, soprattutto, che nella città egli non aveva contratto alcun matrimonio⁸⁵. Alla luce del legame che il Brizzolari ebbe con gli artisti spagnoli de la Cruz, Adán, e probabilmente anche Eraso⁸⁶, e considerati i rapporti di questi ultimi con l'aragonese, siamo quindi propensi a confermare che il carrarese avesse fatto, quanto meno, la sua conoscenza. Le motivazioni che legarono il Brizzolari all'ambiente spagnolo, tuttavia, restano un nodo ancora da sciogliere. Si potrebbe ipotizzare, per il momento, che la chiave di lettura stia proprio nella provenienza dello scultore: Carrara, la città del marmo bianco. Essa era infatti la patria natia di un altro scultore assai noto agli spagnoli, ovvero: Giovanni Domenico Olivieri (1706-1762)⁸⁷, fondatore e primo direttore

Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, pp. 197-198.

⁸² Nel settembre del 1763 vinse il primo premio della prima classe, cfr. ASANSL, *Nome e cognome*, 33bis, f. 10v.

⁸³ Archivo Histórico Diocesano de Madrid, Sección Protocolos, Notario Nicolás de la Fuente, 15-7-1773/19-7/1773, sign. 4553/7, «Expediente matrimonial de Francisco de Goya y Josefa Bayeu», cit. in J. López Ortega, *El expediente matrimonial de Francisco de Goya*, in «Boletín del Museo del Prado», XLIV (2008), pp. 62-68.

⁸⁴ Monti viveva nella parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte, era originario di Sonnino, in provincia di Latina, e prestava regolarmente i suoi servizi nell'Ufficio IV dell'Auditor Camerae tra il 1754 e il 1773, cfr. R. Gallego García, *Sobre las capitulaciones*, cit., p. 112.

⁸⁵ Il fatto che Goya chiedesse agli amici di produrre una dichiarazione autenticata che non si fosse sposato a Roma, potrebbe voler significare che avesse intenzione di sposarsi di lì a poco, cosa che evidentemente non avvenne. Forse le commissioni che ebbe nel 1771 e 1772 per gli affreschi del coro di Nuestra Señora del Pilar, lo costrinsero a desistere dai propri intenti.

⁸⁶ Egli è censito nello stato delle anime di Sant'Andrea delle Fratte come residente nel Palazzo Regio di Spagna tra 1770 e 1772, cfr. R. Gallego García, *Sobre las capitulaciones*, cit., p. 115, n. 31.

⁸⁷ Sullo scultore cfr. G. Campori, *Memorie Biografiche*, cit., p. 167; U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der antike zur Gegenwart*, Leipzig, E. A. Seemann, 1992, vol. XXVI, p. 5; R. Coppel Aréizaga, *Catálogo de la escultura de época moderna. Museo del Prado. Siglos XVI-XVIII*, Madrid, Museo del Prado, y Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998, pp. 138-139 y 495; M.L. Tárraga, *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Pa-*

dell'Accademia madrilena di San Fernando. Benché sia difficile ipotizzare che fosse stato proprio il direttore dell'accademia a raccomandare il giovane scultore, si deve tuttavia rammentare che nel 1757 egli ebbe il consenso di aprire una scuola a Carrara⁸⁸, iniziativa che in seguito non si concretizzò, venendo superata dalla Duchessa Maria Teresa Cybo Malaspina d'Este (1725-1790). Non ultimo si deve tener presente l'interscambio artistico di cui Carrara era protagonista sin dal '500, emblematico per i rapporti con la Spagna risulterebbe il caso dello scultore Bartolomé Ordóñez (?-1520) che, tra l'ottobre del 1518 e il dicembre del 1520, stabilì nella città delle cave un'operosa bottega⁸⁹.

Da ultimo il Brizzolari vinse, dopo una serie di secondi posti, il primo premio di scultura alla scuola del Nudo⁹⁰. Un ultimo successo prima di spegnersi per sempre, morì infatti a 28 anni il 13 giugno 1772, per un terribile «apoplectico morbo»⁹¹. Il giorno seguente fu sepolto nella chiesa di Sant'Andrea delle Fratte. Quella che avrebbe potuto essere una fulgida carriera fu stroncata quasi sul nascere, tuttavia ci piace pensare che la memoria di Angelo Antonio non si perdesse con la sua dipartita, la sua famiglia infatti fu popolata di famosi scultori. Tra i figli della sorella, Colomba⁹², si può riconoscere, infatti, Pietro Fontana⁹³, a cui si aggiunge il fratello

Iacio Real de Madrid, Madrid, Patrimonio Nacional, vol. II, 1992, p. 282; J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* [1800], Madrid, Akal, vol. III, 2001, p. 251.

⁸⁸ Archivio di Stato di Massa, *Libro delle Riformagioni*, dall'anno 1745, n. 122, ff. 377v-389r. Il testo dello statuto è riportato in R.P. Ciardi, *L'Accademia Ducale di Belle Arti di Carrara nel periodo delle Riforme*, Atti del convegno, *Carrara e il marmo nel '700: società, economia, cultura*, in «Biblioteca Civica di Massa. Annuario 1982-83», 1983, pp. 85-137, in part. pp. 114-131.

⁸⁹ L. Migliaccio, *Studi su Bartolomé Ordóñez e la sua bottega tra l'Italia e la Spagna*, tesi dottorale, Università degli Studi di Pisa, a.a. 1989-1990, pp. 157-219; *Idem*, *Carrara e la Spagna nella scultura del primo Cinquecento*, in *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, Catalogo della mostra (Pietrasanta), a cura di R.P. Ciardi, S. Russo, Firenze 1992, pp. 110-136.

⁹⁰ ASANSL, *Nome e cognome*, b. 33bis, ff. 18rv.

⁹¹ ASV, Sant'Andrea delle Fratte, Libro dei morti VII 1758-1783, p. 189.

⁹² L'ultima figlia di Colomba Bergiolarì e Giuseppe Fontana, Maria Caterina Lorenza Antonia Colomba, nata il 22 agosto 1786 (ASDMs, Sant'Andrea Apostolo, Battesimi 1784-1801, f. 19v) ebbe come padrino «Laurentius Guiard Gallus de Chaumont sculptor primatius S.C.R. Parmae, Carrariae incola» (identificabile con Laurent Guyard, primo scultore del Duca di Parma, nato a Chaumont il 22 luglio 1723 e morto a Carrara il 31 maggio 1788, nella casa dello scultore Lazzerini).

⁹³ Per lo scultore cfr. L. Bernini, *Fontana, Pietro*, in DBI (48) 1997, [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-fontana_res-4ef351b4-87ed-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-fontana_res-4ef351b4-87ed-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/),

Ferdinando⁹⁴, figlio di secondo letto, che daranno lustro alle proprie origini, inaugurando quella che sarà un'illustre dinastia di scultori.

consultato il 29/04/2020; G. Campori, *Memorie*, cit., pp. 105-106; E. Dolci, *Carrara. La città e il marmo*, Sarzana, 1985, pp. 273-275, 295; S. Russo, R. Carozzi, *La gipsoteca dell'Accademia di belle arti di Carrara*, Massa, 1992, pp. 96, 175; U. Thieme - F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, XII, Leipzig, 1916, p. 185.

⁹⁴ Per lo scultore cfr. G. Campori, *Memorie Biografiche*, cit., p. 106.

APPENDICE 1

Regesto biografico

1

1744, 7 luglio, Carrara

Battesimo di Angelo Antonio Bergiolarì **[Fig. 3]**

Archivio Storico Diocesano di Massa Carrara – Pontremoli (ASDMs), Parrocchia di Sant'Andrea Apostolo di Carrara, Indici, b. 3, II- Vacchetta 1726-1751, *ad vocem*, Brizzolari Angelus Ant.us Io. Baptis 103

ASDMs, Parrocchia di Sant'Andrea Apostolo di Carrara, Battesimi, b. 3, libro X 1726-1751 (s. L), f. 103v:

«Die 7 Iulii 1744

Angelus Ant.us natus ex Ioe Bapta q. Antonii Bergiolarì Massenses, et Margarita q. Antonii Mozani Coniugibus, die 9. d.i mensiis baptizatus fuit à R. D. Dom.us Bonanni De Licentia mei Pat.us Ioseph Petrus Orsucci, Mat.na Laura Cattasi»

2

1766, marzo, Roma

Vincita del 3° premio di scultura alla Scuola del Nudo

Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca (ASANSL), *Nome e cognome*, b. 33bis, f. 13v

3

1766, Roma

Vincita del 2° premio della II classe di scultura dei concorsi clementini

Orazione e componimenti, cit., p. 19

4

1767, marzo, Roma

Vincita del 2° premio di scultura alla Scuola del Nudo

ASANSL, *Nome e cognome*, b. 33bis, f. 14r

5

1768, Roma

Registrazione negli stati delle anime della parrocchia di Santa Susanna

Archivio Storico del Vicariato, Roma (ASV), Santa Susanna, Stati delle anime 1768, f. 30v

6

1768, marzo, Roma

Vincita del 2° premio di scultura alla Scuola del Nudo
ASANSL, *Nome e cognome*, b. 33bis, f. 15r

7

1768, settembre, Roma

Vincita del 2° premio di scultura alla Scuola del Nudo
ASANSL, *Nome e cognome*, b. 33bis, f. 15v

8

1769

Registrazione negli stati delle anime della parrocchia di Santa Susanna
ASV, Santa Susanna, Stati delle anime 1769, f. 32r

9

1769, marzo, Roma

Vincita del 2° premio di scultura alla Scuola del Nudo
ASANSL, *Nome e cognome*, b. 33bis, f. 16r

10

1770, Roma

Registrazione negli stati delle anime della parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte
ASV, Sant'Andrea delle Fratte, Stati delle anime 1770, f. 30r

11

1770, marzo, Roma

Vincita del 2° premio di scultura alla Scuola del Nudo
ASANSL, *Nome e cognome*, b. 33bis, f. 16v

12

1771, Roma

Registrazione negli stati delle anime della parrocchia di Sant'Andrea delle Fatte
ASV, Sant'Andrea delle Fratte, Stati delle anime 1770, f. 57r

13

1771, marzo, Roma

Vincita del 2° premio di scultura alla Scuola del Nudo
ASANSL, *Nome e cognome*, b. 33bis, f. 17v

1772, marzo, Roma

Vincita del 1° premio di scultura alla Scuola del Nudo

ASANSL, *Nome e cognome*, b. 33bis, f. 18v

1772, 14 giugno, Roma

Morte di Angelo Antonio Brizzolari

ASV, Sant'Andrea delle Fratte, Libro dei morti VII 1758-1783, p. 189:

«1597

Anno Domini 1772= Die 13 Iunii

Angelus Antonius Brizzolari Etatis Annonum 28. filius loi.s Bap.ta da Carrara apopletico morbo competus in com.e S.M.E. obiit, eiusque cadaver in hac Parochiali Ecclesia sequenti die sepultum fuit»

Tavole genealogiche¹

TAVOLA I

Capostipite Antonio (Magnasco di Santo Stefano d'Aveto,?-?), sposa Bergiolarì Angela (Magnasco di Santo Stefano d'Aveto, 1676 ca.-Carrara, 17/10/1756) di Giovanni Battista:

- Giovanni Battista (Massa, 16/03/1712 - Carrara 5/12/1798) sposa Mozzani Margherita (Carrara, 14/01/1715-?) di Antonio di Agostino e Lucia fu Bernardino Cattasi:

- Domenico Filippo Antonio (Carrara, 19/09/1742-Carrara, 12/10/1819) Domenico Filippo Antonio (Carrara, 19/09/1742-Carrara, 12/10/1819) sposa Salada Maria Caterina (Carrara, 9/02/1753-?) di Francesco di Gio Batta da Chiavari e di Santucci Angela di Carlo d'Avenza

Il nozze sposa Baratta Maria Lorenza (Carrara, 10/07/1760-?) di Giuseppe di Giuseppe e Vanelli Maria Franca Pasquala di Giovanni da Torano **[Tav. II]**

- **Angelo Antonio** (Carrara, 7/07/1744-Roma 13/06/1772)

- Agostino Maria (Carrara, 5/11/1746-?)

- Pietro Maria (Carrara, 31/01/1749-Carrara, 1813) sposa Lazzini Virginia (Carrara, 28/03/1761-?) di Giuseppe Antonio di Giovanni Clemente e di De Anselmi Benedetta Maria di Antonio

¹ Le tavole genealogiche sono state elaborate da chi scrive sulla base dell'Appendice 2 di Bruno Casoli.

Il nozze a Carrara sposa Luciani Maria Antonia (Carrara, 25/10/1775-?) di Domenico Antonio di Angelo Francesco e di Fiaschi Maria Giovanna di Giovanni **[Tav. III]**

- Colomba (Carrara, 31/12/1752-Carrara, 23/08/1786) sposa Fontana Giuseppe Maria di Pietro da Rezzoaglio **[Tav. IV]**

- Giuseppe Giuliano (Carrara, 31/01/1760-Carrara, 8/02/1760)

TAVOLA II

Domenico Filippo Antonio (Carrara, 19/09/1742-Carrara, 12/10/1819) sposa Salada Maria Caterina (Carrara, 9/02/1753-?) di Francesco di Gio Batta da Chiavari e di Santucci Angela di Carlo d'Avenza

Il nozze sposa Baratta Maria Lorenza (Carrara, 10/07/1760-?) di Giuseppe di Giuseppe e Vannelli Maria Franca Pasquala di Giovanni da Torano:

- Giovanni Battista Marco (Carrara, 24/04/1792-Carrara, 11/1831) sposa Galli Eleonora Gentile di Michele di Romualdo e di Francesca di Lorenzo Neri da Sarzana:

- Maria Francesca Rosa (Carrara, 17/01/1817-?)
- Gaspare Michele (Carrara, 04/1819-Carrara, 1821)
- Maria Rosa Rebecca (Carrara, 04/1821-Carrara, 1823)
- Assunta Francesca Cesira (Carrara, 19/05/1822-?)
sposa Brizzolari Pietro di Angelo Antonio (cugino)
- Maria Lorenza (Carrara, 5/07/1823-?)
- Eulalia Giuseppa (Carrara, 10/03/1825-Carrara, 19/07/1826)

- Angelo Antonio Giuseppe (Carrara, 27/11/1793-?) sposa Tonetti Valeria Dorotea di Francesco Antonio di Michele Angelo e di Maria Antonia di Felice Bellatti:

- Luigi Angelo Antonio (Carrara, 04/1816)
- Felice Ceccardo Nicolao detto Nicolao (Carrara, 16/01/1817-?) sposa Accorsi Marianna di Bartolomeo
- Pietro Paolo Genesisio (Carrara, 27/06/1818-?) sposa Brizzolari Cesira di Battista
- Giovanni Maria Enrico (Carrara, 14/11/1819-?)
- Filippo Alessandro Ferdinando (Carrara, 14/06/1822-?)
- Maria Lorenza Olimpia (Carrara, 22/12/1824-?) sposa Del Nero Francesco di Pantaleone di Domenico e Del Nero Orsola Chiara di Domenico

- Maria Colomba (Carrara, 14/01/1795-?)

- Giuseppe Felice (Carrara, 20/11/1796-8/1870) sposa Serri Vittoria di Ceccardo di Pietro da Carrara **[Tav. V]**

- S.N. (Carrara, 5/12/1798)

- Maria Margherita Colomba (Carrara, 23/06/1799-Carrara, 16/01/1801)

- S.N. (Carrara, 14/06/1801)

TAVOLA III

Pietro Maria (Carrara, 31/01/1749-Carrara, 1813) sposa Lazzini Virginia (Carrara, 28/03/1761-?) di Giuseppe Antonio di Giovanni Clemente e di De Anselmi Benedetta Maria di Antonio

- Filippo Battista (Carrara, 10/12/1785-?)
- Margherita Artemisia (Carrara, 30/10/1791-?)

Il nozze a Carrara sposa Luciani Maria Antonia (Carrara, 25/10/1775-?) di Domenico Antonio di Angelo Francesco e di Fiaschi Maria Giovanna di Giovanni:

- Virginia Teresa (Carrara, 4/03/1809-?) sposa Nelli Francesco Antonio di Pietro Antonio

TAVOLA IV

Colomba (Carrara, 31/12/1752-Carrara, 23/08/1786) sposa Fontana Giuseppe Maria (Rezzoaglio, 1748 ca.-Carrara, 6/07/1812) di Pietro da Rezzoaglio (sposa in seconde nozze Campi Maria Caterina) **[Tav. VI]:**

- Pietro Antonio (Carrara, 29/04/1773-?)
- Gio Batta Marco Maria (Carrara, 24/04/1775-Carrara, 14/10/1849)
- Maria Margherita Teresa Maddalena (Carrara, 22/07/1776-?)
- Erasmo Pietro Antonio Maria (Carrara, 2/06/1778-?)
- Luigi Antonio Maria (al matrimonio Antonio Luigi) (Carrara, 12/06/1779-?) sposa Pasani Maria Teresa (Carrara, 27/05/1780-?) di Giuseppe Maria di Andrea e di Casoni Maria Maddalena di Jacopo di Domenico Antonio:
 - Maria Giuseppa Colomba Francesca Antonia (Carrara, 23/09/1815-Carrara, 6/11/1852) sposa Camiggi Aurelio di Giovanni
 - Maddalena Benedetta (Carrara, 28/04/1818-?)
 - Giuseppe Giovanni (Carrara, 27/03/1820-Londra, 25/11/1893)
- Maria Caterina Tomasa (Carrara, 20/12/1780-?)
- Pietro Ceccardo Alberto (Carrara, 7/08/1782-Carrara, 17/06/1857) sposa Brignadelli Lucrezia di Agostino da Massa (parente):
 - Maria Colomba Elisabetta Sofia (Carrara, 8/07/1824-Carrara, 16/01/1848)
 - Giuseppe Secondo Michele Sebastiano Giovanni Filippo Maria (Carrara, 8/06/1830-?)
 - Anna Maria Faustina Domenica Lucilla Silvia (Carrara, 5/06/1833-?)
 - Marco Aurelio Valente Giuseppe (Carrara, 21/05/1835-Carrara, 27/09/1884) sposa Maro Ermellina di Fulgenzio
- Filippo Bernardo Maria (Carrara, 9/09/1784-?)
- Maria Caterina Lorenza Antonia Colomba (Carrara, 22/08/1786-?)

TAVOLA V

Giuseppe Felice (Carrara, 20/11/1796-?) sposa Serri Vittoria di Ceccardo di Pietro da Carrara:

- Aldegonda (Carrara, 8/1835-Carrara, 1836/37)
- Teofilo (Carrara, 3/1837-?)
- Maria Francesca Carlotta (Carrara, 9/03/1838-?)
- Carlo Filippo Adolfo (Carrara, 11/1840-?) sposa Tognoni Annunziata
- Teresa Faustina Adelina (Carrara, 5/02/1843-Carrara, 1845)
- Maria Elena (Carrara, 9/1845-Carrara, 9/1845)
- Tommaso (Carrara, 1/1847-?) sposa Bernacca Elvira di Antonio di Emiliano e di Soriani Teresa di Giuseppe
 - Ridolfo (Carrara, 1872-?)
 - Maurizio Giuseppe (Carrara, 8/06/1873-?) sposa Luccheti Argia di Lorenzo
- Alessandro Didimo Carmelo (Carrara, 29/11/1854-Carrara, 7/1855)

TAVOLA VI

Fontana Giuseppe Maria (Rezzoaglio, 1748 ca.-Carrara, 6/07/1812) di Pietro da Rezzoaglio e di Caterina Maria Agnese (Carrara, 10/12/1789-?) sposa in seconde nozze Campi Maria Caterina di Gaspare:

- Maria Agnese (Carrara, 10/12/1789-?)
- Geremia Ercole Rinaldo (Carrara, 12/01/1791-?)
- Ferdinando Giovanni Stefano (Carrara, 26/12/1827-?) sposa De Nisot Carolina Alberta di Lodovico (negli atti di battesimo dei figli è Alberta di Luigi Nisot):
 - Annibale (Giovanni Battista alla cresima) (Carrara, 22/10/1827-?)
 - Erminia Anna (Carrara, 25/07/1829-?)
 - Maria Virginia (Carrara, 14/11/1830-Carrara, 1834)
 - Maria Amalia Tommasa Ferdinanda Alberta (Carrara, 1/01/1832-?) sposa Pollina Carlo di Giuseppe (Carrara, 22/05/1832-?), identificato in Pollina Carlo Angelo Ferdinando di Giuseppe di Giovanni e di Maria di Antonio Bigonè da Nimes
 - Tommaso Augusto (Carrara, 6/06/1833) sposa Manfredi Virginia di Pietro
 - Agostino Cesare Carmelino (Carrara, 20/07/1834-?)
 - Aristide Giovanni Battista (cresimato Luigi) (Carrara, 6/08/1835-?) sposa Bowhett [Baskett] Emma di Thomas Edward da Londra
 - Maria Cristina Penelope (Carrara, 20/04/1837-?)
 - Alessandro Ulisse (Carrara, 23/11/1838)
 - Maria Beatrice (Carrara, 8/12/1792-?)
 - Leopoldo Eucherio (Carrara, 20/02/1795-?)
 - Giacinto Agostino (Carrara, 28/08/1796-Carrara, 26/01/1799)
 - Carlo Domenico Maria (Carrara, 5/05/1798-?)
 - Paolo Leopoldo (Carrara, 10/07/1800-?)
 - Maria Beatrice (Carrara, 26/03/1803-?)

APPENDICE 2

Genealogia dei Bergiolari/Brizzolari di Carrara di Bruno Casoli²

Le sigle alfanumeriche tra parentesi indicano le lettere o i numeri identificativi e le pagine dei libri canonici delle Parrocchie di Sant'Andrea di Carrara o di San Pietro di Massa in cui gli atti sono registrati. L'asterisco * identifica i soggetti maschi che hanno avuto discendenza. La decodifica dei libri di Sant'Andrea del periodo preso in esame è la seguente:

Libri Battesimali: I (1701-1725); L (1726-1751); M (1752-1784); N (1784-1801); O (1801-1817); P (1817-1825); Q (1826-1832); R (1833-1838); S (1838-1842); T (1843-1847); V (1851-1854); Z (1854-1857); AA (1857-1859); BB (1859-1865); CC (1865-1868); DD (1868-1873); EE (1873-1876); FF (1876-1880)

Libri dei morti: D (1749-1768 con indice); E (1768-1799 senza indice); F (1799-1825 con indice); H (1826-1832); I (1833-1839); M (1845-1849); N (1849-1853); O (1853-1855); P (1855-1857); T (1869-1871); BB (1887-1897)

Libri matrimoni: B (1723-1744) senza indice; C (1744-1779 con indice); D (1779-1818 con indice); E (1819-1825); F (1826-1834); H (1842-1847); L (1853-1856); M (1856-1860); O (1869-1883); P (1883-1888).

* **Capostipite – Bergiolari Antonio**, nato a Magnasco di Santo Stefano d'Aveto - coniugato con **Bergiolari Angela** di Giovanni Battista, nata a Magnasco nel 1676 ca., essendo morta a Carrara il 17/10/1756 (D-59) di anni 80 circa - prima di trasferirsi a Carrara i due si erano insediati a Massa dove è nato il loro figlio Giovanni Battista.

Ho tentato di rintracciare a Magnasco o a Rezzoaglio qualche dato riguardante i suddetti, tuttavia i registri parrocchiali conservatisi iniziano da metà '700.

- Figli di Bergiolari Antonio e di Bergiolari Angela

* **Giovanni Battista**, nato a Massa il 16/03/1712, ivi battezzato il 17/03/1712 (5-382) e morto a Carrara il 05/12/1798 (E-193) di anni 86 e mesi 5 - coniugato a Carrara il 06/11/1741 (B-67) con **Mozzani Margherita**, nata a Carrara il 14/01/1715 (I-86), figlia di Antonio di Agostino e di Lucia fu Bernardino Cattasi

- Figli di Giovanni Battista di Antonio e di Mozzani Margherita

* **Domenico Filippo Antonio**, nato a Carrara il 19/09/1742 (L-93) ed ivi morto il 12/10/1819 (F-194), col nome di Brizzolari Filippo - coniugato due volte:

in prime nozze a Carrara il 25/04/1771 (C-110) con **Salada Maria Caterina**, nata a Carrara il 09/02/1753 (M-9) figlia di Francesco di Gio Batta da Chiavari (Stato di Genova) e di Santucci Angela fu Carlo di Avenza - non risulta che abbiano avuto dei figli.

in seconde nozze a Carrara il 30/05/1791 (D-58) con **Baratta Maria Lorenza**, nata a Carra-

² Erudito locale carrarese esperto di genealogia, che si ringrazia per le ricerche che si è offerto di condurre.

ra il 10/07/1760 (M-65), figlia di Giuseppe di Giuseppe e di Vanelli Maria Fran.ca Pasquala di Giovanni da Torano

Angelo Antonio (scultore), nato a Carrara il 07/07/1744 (L-103) e morto a Roma il 13/06/1772 - al battesimo ebbe come padrino Giuseppe Pietro Orsucci e madrina Laura Cattasi

Agostino Maria, nato a Carrara il 05/11/1746 (L-115)

* **Pietro Maria**, nato a Carrara il 31/01/1749 (L-127) ed ivi morto nel 1813 (F-142) - coniu-
gato due volte:

in prime nozze a Carrara il 17/10/1779 (D-1) con **Lazzini Virginia**, nata a Carrara il 28/03/1761 (M-72), figlia di Giuseppe Antonio di Giovanni Clemente e di De Anselmi Bene-
detta M.a fu Antonio

in seconde nozze a Carrara il 20/01/1804 (D-120) con **Luciani Maria Antonia**, nata Car-
rara il 25/10/1775 (M-201), figlia di Domenico Antonio di Angelo Fran.co e di Fiaschi M.a
Giovanna fu Giovanni

Colomba, nata a Carrara il 31/12/1752 (M-8) ed ivi morta il 23/08/1786 (E-106) per com-
plicanze da parto - coniugata a Carrara il 07/12/1770 (C-108) con **Fontana DD. Giuseppe**
fu Pietro da Rezzoaglio, rappresentato per procura del 10/10/1770 da Fran.co fu Giovanni
Lugaro genovese domiciliato a Carrara, come risulta dall'atto di matrimonio registrato in
Sant'Andrea. La coppia ebbe ben nove figli, nati dal 1773 al 1786.

Dopo la morte della moglie Colomba, Fontana Giuseppe si risposò con Campi M.a Caterina
del D. Gaspare, da cui ebbe altri nove figli

Giuseppe Giuliano, nato a Carrara il 30/01/1760 (M-62) ed ivi morto il 08/02/1760 (D-87)

- Figli di Pietro Maria di Gio. Batta e di Lazzini Virginia

Filippo Battista, nato a Carrara il 10/12/1785 (N-13)

Margherita Artemisia, nata a Carrara il 30/10/1791 (N-78)

- Figli di Domenico Filippo di Gio. Batta e di Baratta Maria Lorenza

* **Giovanni Battista Marco**, nato a Carrara il 24/04/1792 (N-85) ed ivi morto il 11/1831
(H-160) (da indice) - coniugato con **Galli Eleonora Gentile**, nata a Carrara il 12/12/1798
(N-152), figlia del D. Michele di Romualdo Galli e di Francesca fu Lorenzo Neri da Sarzana

* **Angelo Antonio Giuseppe**, nato a Carrara il 27/11/1793 (N-104) - coniugato a Carrara
il 20/01/1816 (D-225) con **Tonetti Valeria Dorotea**, nata a Carrara 6/2/1794 (N-107), figlia
dell'III.mo DD. Francesco Antonio dell'III.mo D. Michele Angelo Tonetti e di Maria Antonia
dell'III.mo Felice Bellati [Belatti]

Maria Colomba, nata a Carrara il 14/01/1795 (N-116)

* **Giuseppe Felice**, nato a Carrara il 20/11/1796 (N-134) ed ivi morto l'8/1870 (T-43) - coniu-
gato il 22/10/1834 (F-102) con **Serri Vittoria** di Ceccardo fu Pietro da Carrara

Figlio senza nome, (Bergiolari), morto subito dopo la nascita, dopo essere stato battezzato
dalla levatrice il 05/12/1798 (E-188)

Maria Margherita Colomba, nata Carrara il 23/06/1799) (N-158) ed ivi morta il 16/01/1801
(F-18)

Figlio senza nome, (Brizzolari), morto subito dopo la nascita, dopo essere stato battezzato
dalla levatrice il 14/06/1801 (F-22)

- Figli di Pietro Maria di Gio. Batta e di Luciani Maria Antonia

Virginia Teresa, nata a Carrara il 04/03/1809 (O-139) - coniugata a Carrara il 14/02/1824 (E-45) con **Nelli Francesco Antonio** di Pietro Antonio, nato a Carrara il 11/11/1789 (N-55), con cui ebbe molti figli

- Figli di Gio. Batta Marco di Domenico Filippo e di Galli Eleonora Gentile

Maria Francesca Rosa, nata a Carrara il 17/01/1817 (O-246)

Gaspere Michele, nato a Carrara il 04/1819 (P-19) (da indice) ed ivi morto il 1821 (F-211)

Maria Rosa Rebecca, nata a Carrara il 04/1821 (P-53) (da indice) ed ivi morta il 1823 (F-225)

Assunta Francesca Cesira, nata a Carrara il 19/05/1822 (P-68) - coniugata a Carrara il 7/01/1843 (H-7) con **Brizzolari Pietro** di Angelo Antonio suo cugino

Maria Lorenza, nata a Carrara il 05/07/1823 (P-83)

Eulalia Giuseppa, nata a Carrara il 10/03/1825 (P-107) ed ivi morta il 19/07/1826 (H-12)

- Figli di Angelo Antonio Giuseppe di Domenico Filippo e di Tonetti Valeria Dorotea

Luigi, morto a Carrara il 04/1816 (F-163) (da indice: Aloysius Ang.i Antonii); forse morto poco dopo la nascita, e quindi non risultante nel libro dei battesimi

* **Felice Ceccardo Nicolao**, detto **Nicolao**, nato a Carrara il 16/01/1817 (O-246) - coniugato con **Accorsi Marianna** di Bartolomeo; vedi le figlie: Zita Enrichetta nata a Carrara il 13/12/1854 (Z-35) ed ivi morta l'11/02/1908 (vedova Jardella Epaminonda); e Ida Antonietta, nata a Carrara il 12/05/1858 (AA-62)

* **Pietro** Paolo Genesio, nato a Carrara il 27/06/1818 (P-8) - coniugato a Carrara il 07/01/1843 (H-7) con **Brizzolari Cesira** di Battista sua cugina. Il matrimonio è stato celebrato con dispensa per consanguineità di secondo grado; vedi i figli: Ermelinda Eleonora Ersilia nata a Carrara il 04/02/1844 (T-49) e Alfredo nato a Carrara il 07/1846 (T-164) (da indice); c'è anche Maria Carolina di Cesira, nata a Carrara nel 1854 (Z-28) (da indice)

Giovanni Maria Enrico, nato a Carrara il 14/11/1819 (P-28)

Filippo Alessandro Ferdinando, nato a Carrara il 14/06/1822 (P-69)

Maria Lorenza Olimpia, nata a Carrara il 22/12/1824 (P-101) – coniugata a Carrara il 1/10/1850 (I-70) con **Del Nero Francesco** di Pantaleone (vedovo di Cagiati Marianna di Roma) di Domenico Andrea e di Del Nero Orsola Chiara fu Domenico, identificato in Francesco Andrea nato a Miseglia il 23/03/1809 (B-109). Ebbero diversi figli: Pantaleone Giuseppe Angelo, nato a Carrara il 3/10/1851 (V-10) ed ivi morto il 28/12/1853 (O-47); Ugo Ernesto Eliodoro, nato a Carrara il 21/03/1854 (V-181) ed ivi morto il 3/09/1855 (P-7); Amalia Marianna Dorotea, nata a Carrara il 23/03/1855 (Z-50), coniugata a Carrara il 12/10/1874 (O-72) con dispensa per consanguineità con il Conte Tenderini Domenico (Carrara, 1/1852 [V-51]-?) di Fausto e Del Nero Maria di Pantaleone; Armelinda Sofia Luigia Maria, nata a Carrara il 27/09/1857 (AA-13); Vittorio Emanuele Pantaleone (avvocato), nato a Carrara il 10/05/1859 (AA-135) ed ivi morto il 24/01/1895, coniugato a Carrara il 16/02/1884 (P-27) con Raggi Maria Carlotta Santina (Carrara, 1/11/1863 [BB-185]-?) di Nicolao Bartolomeo Bernardo di Giuseppe Maria (figlio del fu Gio Batta e Girolama fu Francesco Ghetti, nato a Carrara il 22/12/1822 [P-78] ed ivi morto il 12/01/1895 [BB-341]) e di Valli Rosa di Domenico. Raggi Giuseppe Maria è un fratello dell'illustre scultore Bernardo Raggi, nato a Carrara nel 1789 e morto a Parigi nel 1862

- Figli di Giuseppe Felice di Domenico Filippo e di Serri Vittoria

Aldegonda, nata a Carrara il 08-1835 (R-91) ed ivi morta nel 1836-1837 (I-111) (da indici)

Teofilo, nato a Carrara il 03/1837 (R-141) (da indice) – forse è Andrea, morto a Carrara il 1/1855 (O-152) (da indice)

Maria Francesca Carlotta, nata a Carrara il 09/03/1838 (R-180)

Carlo Filippo Adolfo, nato a Carrara il 11/1840 (S-100) (da indice) – coniugato il 12/1875 (O-88) con **Tognoni Annunziata**

Teresa Faustina Adelina, nata a Carrara il 05/02/1843 (T-7) ed ivi morta nel 1845 (L-194) (da indice)

Maria Elena, nata a Carrara il 09/1845 (T-123) (da indice) ed ivi morta il 9/1845 (M-10) (da indice)

Tommaso, nato a Carrara il 01/1847 (T-187) (da indice) - coniugato il 2/05/1871 (O-34) con **Bernacca Elvira**, nata a Carrara 11/09/1851 (V-37), figlia di Antonio di Emiliano e di Soriani Teresa di Giuseppe. Ebbero due figli: Ridolfo nato nel 1872 (DD-187) e Maurizio Giuseppe, nato l'8/06/1873 (DD-240), coniugato con Lucchetti Argia di Lorenzo da cui ebbe Tommaso Amilcare (1893-1894); Bruno Martino Alberto (1894); Bianca Bruna Argia (1900)

Alessandro Didimo Carmelo, nato a Carrara il 29/11/1854 (Z-34) ed ivi morto il 07/1855 (O-171) (da indice)

Genealogia dei Fontana di Rezzoaglio emigrati a Carrara di Bruno Casoli

L'origine del Fontana da Rezzoaglio risulta dall'atto di matrimonio, registrato a Carrara il 07/12/1770 con cui Fontana D. Giuseppe fu Pietro da Rezzoaglio, rappresentato da Fran.co fu Giovanni Lugaro genovese domiciliato a Carrara, sposa Bergiolari Colomba, che di seguito si trascrive:

«Die 7 Decembris 1770 (omissis) Joseph filius Petri Fontana de L. D. Rezzoaglio statu Exc.mi D.ni Principis Doria, Carrarie incol et Columba filia Jo Bapte Bergiolari de Magnasco ejusd statu Tortonem dioces, sed Carrarie orta, Fran.co q. Joannis Lugaro Januen, Carrarie incola ut ex mandato Procure existente in Cancellerie Episcopalis Sarzane, unà cum suprad.a Columba nomine suprad.i Josephi ad Ad. R. D. Presb. Andrea Contigli de licentia Ill.mi et Rev.mi Episcopi interrogati coramq mutuo consensu intellecto, matrimonium inter eadem Joseph, et Columba die 10 8.bris 1770, ritu celebratus fuisse coram pred.o D.no Presb., ac Joanne Bini Marconi de Sorgnano, et D.no Ant.o Tenerani de Carraria testibus vocatis».

Capostipite: Fontana Giuseppe Maria di Pietro, nato a Rezzoaglio nel 1748 ca. essendo morto a Carrara il 06/07/1812 (F-131) di anni 64 - coniugato il 07/12/1770 (C-108) con **Bergiolari Colomba** di Giovanni Battista, nata a Carrara 31/12/1752 (M-8).

- Figli di Fontana D.D. Giuseppe di Pietro e di Bergiolari Colomba

Pietro Antonio, nato a Carrara il 29/04/1773 (M-180)

Gio Batta Marco Maria (sacerdote, canonico di S. Andrea), nato a Carrara il 24/04/1775 (M-197) ed ivi morto il 14/10/1849 (N-13)

Maria Margherita Teresa Maddalena, nata a Carrara il 22/07/1776 (M-207)

Erasmus Pietro Antonio Maria, nato a Carrara il 02/06/1778 (M-228)

* **Luigi Antonio Maria** (D.D.) (al matrimonio Antonio Luigi), nato a Carrara il 12/06/1779 (M-238) - coniugato a Carrara il 23/07/1815 (D-221) con **Passani Maria Teresa** di Giuseppe Maria, nata a Carrara il 27/05/1780 (M-247), figlia del DD Giuseppe M.a del Ecc.mo D. Dott Fisco Andrea e di Casoni M.a Maddalena del D. Jacopo fu Domenico Antonio

Maria Caterina Tomasa, nata a Carrara il 20/12/1780 (M-253)

Pietro Ceccardo Alberto (scultore), nato a Carrara il 07/08/1782 (M-268) e morto il 17/06/1857 (P-131) - coniugato a Carrara 27/11/1822 (E-35) con **Brignadelli Lucrezia** di Agostino da Massa; essendo gli sposi consanguinei di secondo e terzo grado, il matrimonio è stato celebrato con la dispensa di Papa Pio VII. Non si può escludere che Brignadelli sia una mutazione del cognome Bergiolari o Brizzolari

Filippo Bernardo Maria, nato a Carrara il 09/09/1784 (M-285)

Maria Caterina Lorenza Antonia Colomba, nata a Carrara il 22/08/1786 (N-19)

- **Figli di Fontana D.D. Giuseppe fu Pietro e di Campi Maria Caterina**

Maria Agnese, nata a Carrara il 10/12/1789 (N-56)

Geremia Ercole Rinaldo, nato a Carrara il 12/01/1791 (N-70)

Ferdinando Giovanni Stefano (scultore), nato a Carrara il 26/12/1791 (N-81) ed ivi morto il 22/04/1847 di anni 55 (M-103) - coniugato a Carrara il 10/02/1827 (F-12) con **De Nisot Carolina Alberta** di Lodovico (negli atti di battesimo dei figli risulta Alberta fu Luigi Nisot)

Maria Beatrice, nata a Carrara il 08/12/1792 (N-92)

Leopoldo Eucherio, nato a Carrara il 20/02/1795 (N-117)

Giacinto Agostino, nato a Carrara il 28/08/1796 (N-132) ed ivi morto il 26/01/1799 (E-194)

Carlo Domenico Maria, nato a Carrara il 05/05/1798 (N-147)

Paolo Leopoldo, nato a Carrara il 10/07/1800 (N-167)

Maria Beatrice, nata a Carrara il 26/03/1803 (O-17)

- **Figli di DD Luigi Antonio fu Giuseppe e di Passani Teresa**

Maria Giuseppa Colomba Francesca Antonia, nata a Carrara il 23/09/1815 (O-229) ed ivi morta il 6/11/1852 (N-143) – coniugata con **Camiggi Aurelio** di Giovanni

Maddalena Benedetta, nata a Carrara il 28/04/1818 (P-10)

Giuseppe Giovanni, (scultore) nato a Carrara il 27/03/1820 (P-36) e morto a Londra il 25/12/1893³

³ Per lo scultore cfr. L. Bernini, *Fontana, Giovanni Giuseppe*, in DBI 48 (1997), [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-giuseppe-fontana_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-giuseppe-fontana_(Dizionario-Biografico)/), consultato il 2/05/2020; si veda la scheda sulla sua attività oltremarina https://sculpture.gla.ac.uk/view/person.php?id=msib3_1215437143&search=fontana, consultato il 2/05/2020.

- Figli di Pietro fu Giuseppe e di Brignadelli Lucrezia (abitanti in via Ghibellina)

Maria Colomba Elisabetta Sofia, nata a Carrara il 08/07/1824 (P-95) ed ivi morta il 16/01/1848 (M-123), nubile

Giuseppe Secondo Michele Sebastiano Giovanni Filippo Maria, nato il 08/06/1830 ma battezzato il 12/07/1830 (Q-154)

Anna Maria Faustina Domenica Lucilla Silvia, nata a Carrara il 05/06/1833 (R-14) fu tenuta al battesimo dal Conte Domenico Tenderini e dalla Sig.a Maria Anna fu Agostino Brignadelli di Massa

***Marco Aurelio Valente Giuseppe**, (avvocato) nato a Carrara il 21/05/1835 (R-81) ed ivi morto il 27/09/1884 (annotazione al battesimo) sposa **Maro Ermellina** (1850-1927) di Fulgenzio con cui ha Sperandio (1873-1935), Pietro Giuseppe (Carrara, 23/03/1875 [EE-107]-?) e Sofia Lucrezia Amalia Armida (nata a Carrara il 10/05/1877 ma battezzata il 31/05/1877 [FF-64] ed ivi morta il 24/12/1877)⁴

- Figli di Ferdinando fu Giuseppe e di Nisot Alberta (abitanti in via Ghibellina ed in seguito al Caffaggio)

Annibale (Giovanni Battista alla cresima), (scultore) nato a Carrara il 22/10/1827 ma battezzato il 26/07/1829 (Q-124) già battezzato in casa per imminente pericolo di morte⁵

Erminia Anna, nata a Carrara il 25/07/1829 e battezzata il 26/07/1829 (Q-124)

Maria Virginia, nata a Carrara il 14/11/1830 (Q-165) ed ivi morta nel 1843 (O-19)

Maria **Amalia** Tommasa Ferdinanda Alberta, nata a Carrara il 01/01/1832 (Q-205) - coniugata a Carrara il 24/07/1858 (M-67) con **Pollina Carlo** di Giuseppe, identificato in Pollina Carlo Angelo Ferdinando di Giuseppe fu Giovanni Andrea e di Maria fu Antonio Bigonè da Nimes, nato a Carrara il 22/05/1832 (Q-218) con cui avrà parecchi figli.

***Tommaso Augusto**, nato a Carrara il 06/06/1833 (R-13) – coniugato il 9/1855 (L-56) con **Manfredi Virginia** di Pietro. Ebbero molti figli: Maria Alberta, nata a Carrara il 4/1856 (Z-108) (da indice); Maria Aristeia, nata a Carrara il 12/1857 (AA-31) (da indice); Annibale Ferdinando Garibaldo, nato a Carrara il 1/01/1860 (BB-22); Maria Filide Ferdinanda, nata a Carrara il 22/03/1862, battezzata il 13/06/1863 (BB-163); Maria Aristeia Eugenia, nata a Carrara il 1/01/1861, battezzata il 12/03/1865 (BB-242); Maria Penelope (gemella), nata a Carrara il 27/07/1866 (CC-42); Maria Elena, nata a Carrara il 27/07/1866 (CC-42); Maria Elena, battezzata a Carrara l'8/1870 (DD-99); Elena Maria, battezzata a Carrara il 3/1875 (EE-101); Ferdinando Carmelo, battezzato a Carrara il 7/1878 (FF-141)

Agostino Cesare Carmelino, nato a Carrara il 20/07/1834 (R-53)

***Aristide** Giovanni Battista (cresimato Luigi) (scultore), nato a Carrara il 06/08/1835 (R-89) - coniugato con la **Bowhett Emma** di Tommaso di Londra (Bowhett è il cognome risultante

⁴ Di Marco Aurelio Fontana, della moglie Ermellina e del figlio Sperandio si conservano le lapidi nel cimitero monumentale di Marcognano a Torano, frazione del comune di Carrara.

⁵ Scultore probabilmente emigrato come il fratello, se identificabile con l'individuo, attivo nel 1860, recensito nel sito https://sculpture.gla.ac.uk/view/person.php?id=ann_1277903063&search=fontana, consultato il 2/05/2020.

dall'atto di battesimo del figlio Cesare, in realtà si chiamava Baskett. È recensito nel sito *Mapping the Practice and Profession of Sculpture in Britain & Ireland 1851-1951* col nome di Aristide Louis Fontana di professione scultore, attivo dal 1871 al 18856. Dall'indice dei matrimoni (1837-1915) si apprende che vive in Inghilterra dal 1871 e che si è sposato il 04/02/1871 in Parish: All Saints, Popular Country: Middlesex Borough: Tower Hamlets, che il padre dello sposo si chiama Ferdinand Fontana e quello della sposa Thomas Edward Baskett. Vengono inoltre fornite notizie sui luoghi dove viveva e le mostre a cui aveva partecipato. Ebbero un figlio: Cesare Carlo Ferdinando, nato a Carrara il 02/12/1871 (DD-167)

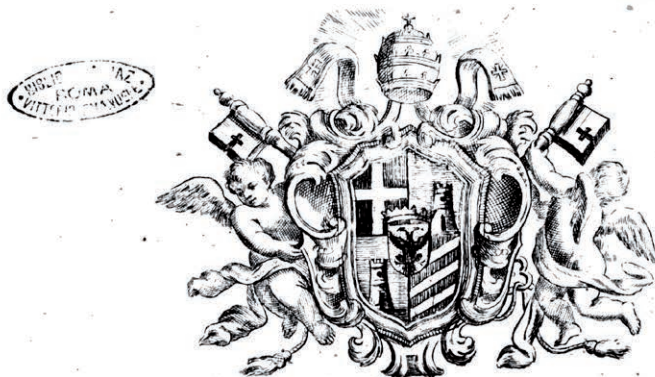
Maria Cristina Penelope, nata a Carrara il 20/04/1837 (R-147)

Alessandro Ulisse, nato a Carrara il 23/11/1838 (S-19)

⁶ https://sculpture.gla.ac.uk/view/person.php?id=ann_1277903373&search=fontana, consultato il 2/05/2020.

5

ORAZIONE
E COMPONENTI POETICI
IN LODE
DELLE BELLE ARTI
RELAZIONE DEL SOLENNE CONCORSO
E DELLA DISTRIBUZIONE DE' PREMI
Celebrata sul Campidoglio dall'Insigne Accademia
del Disegno in S. Luca il dì 24. Novembre 1766.
ESSENDO PRINCIPE DI ESSA
IL SIG. D. FRANCESCO PREZIADO
ALLA SANTITÀ DI NOSTRO SIGNORE
CLEMENTE XIII.



IN ROMA
PER GENEROSO SALOMONI
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Al Q. Prezioso

Fig. 1. Orazione e componimenti poetici in lode delle belle arti relazione del solenne concorso e della distribuzione de' premi celebrata sul Campidoglio dall'Insigne Accademia del Disegno in S. Luca il dì 24 Novembre 1766 essendo principe di essa il Sig. D. Francesco Preziano alla Santità di Nostro Signore Clemente XIII, per Generoso Salomoni, Roma, 1766



Fig. 2. Angelo Antonio Brizzolari, *Giuseppe fa benedire i figli dal padre*, rilievo in terracotta, 1766, inv. 16, foto Accademia Nazionale di San Luca, Roma.

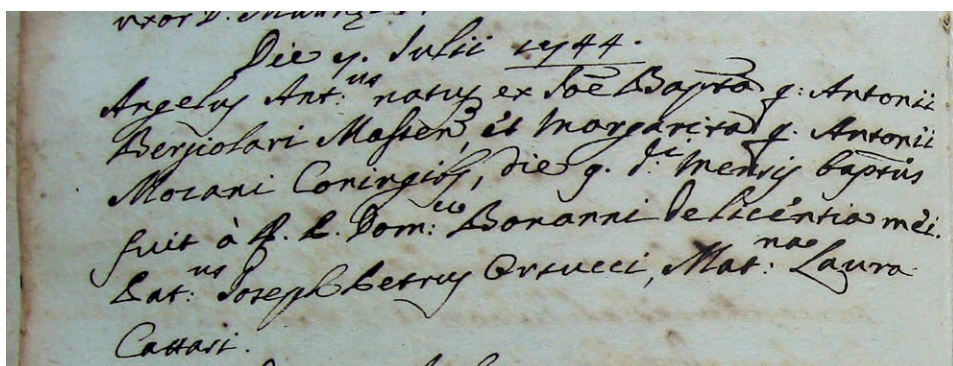


Fig. 3. Atto di battesimo di Angelo Antonio Brizzolari, Archivio Storico Diocesano Massa Carrara – Pontremoli, Parrocchia di Sant'Andrea Apostolo di Carrara, Battesimi, libro X 1726-1751 (s. L), f. 103v.

PROFILO

Filippo Comisi

Laureato in Lingue e Civiltà Orientali e in Scienze Archeologiche e Storiche presso La Sapienza di Roma. Ha frequentato la Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici della Sapienza di Roma. Dal 2015 al 2019 è stato professore a contratto di Filologia cinese, Letteratura cinese e Filologia e cultura moderna cinese presso la Struttura Didattica Speciale di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Catania. Attualmente è dottorando in Scienze per il patrimonio e la produzione culturale presso l'Università di Catania, con un progetto sulla diagnostica non invasiva di materiali lignei del patrimonio culturale. Ha, inoltre, collaborato a importanti iniziative culturali, curando mostre e scrivendo saggi per numerosi cataloghi. È inserito nella lista degli esperti del Museo Nazionale d'Arte Orientale "Giuseppe Tucci" ed è membro della Società Italiana di Antropologia ed Etnologia e dell'Associazione Internazionale di Studi sul Mediterraneo e l'Oriente (ISMEO).

Filippo Comisi graduated in Oriental Languages and Civilizations and in Archaeological and Historical Sciences at the Sapienza University of Rome. He attend the Specialization School in Archaeological Heritage. From 2015 to 2019 he has been contract Professor of Chinese Philology, Chinese Literature and Chinese Philology and Culture at the Special Didactic Structure of Foreign Languages and Literatures of the University of Catania. He is currently a PhD student at the University of Catania in Sciences for heritage and cultural production, with a project focused on non-invasive diagnostics on wooden materials of cultural heritage. He has also took part in important cultural initiatives, by curating exhibitions and writing catalog essays. He is included in the list of experts of the Museo Nazionale d'Arte Orientale "Giuseppe Tucci", he is a member of the Società Italiana di Antropologia ed Etnologia and of the Associazione Internazionale di Studi sul Mediterraneo e l'Oriente (ISMEO).



REFERENZE FOTOGRAFICHE

2: Accademia Nazionale di San Luca, Roma; 3: Archivio Storico Diocesano Massa Carrara



MUSEUM MARMORIS



Andrea Lavaggi

Appunti sul ruolo della fotografia nella rappresentazione e nella percezione dell'architettura: il caso delle opere di Galeazzo Alessi a Genova

Abstract ITA

Il linguaggio architettonico è costituito da una serie di segni che la fotografia, grazie alla sua libertà compositiva ed alle potenzialità creative digitali, può decriptare, rendendoli più percettivi rispetto alla lingua parlata e scritta, ed evidenziandone i numerosi e diversi “indicatori lessicali”: struttura, forma, funzione, materia, luce, colore; un ruolo non solo descrittivo e conservativo, ma anche interpretativo, tanto più rilevante nella società attuale. E non solo in relazione all'architettura contemporanea, che meglio si offre alla soggettività, ma anche a quella dell'architettura di stampo “classico”, come si vuole qui illustrare riportando il caso delle opere genovesi di Galeazzo Alessi.

Abstract ENG

Architectural language is made up of a series of signs that photography, thanks to its compositional freedom and digital creative potential, can decrypt, making them more perceptible than the spoken and written language, and highlighting the numerous and different “lexical indicators”, structure, form, function, matter, light, color; a role not only descriptive and conservative, but also interpretative, all the more relevant in today's society. And not only in relation to contemporary architecture, which is best offered to subjectivity, but also in that of “classic” architecture, as we want to illustrate here by referring to the case of the Genoese works by Galeazzo Alessi.

Parole chiave

Arte e fotografia, comunicazione visiva dei beni architettonici, fotografia di architettura, fotoritocco e architettura, Galeazzo Alessi, linguaggio dell'architettura, percezione visiva

Copyright © 2020 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-1-2020-a-lavaggi-fotografia-architettura>

Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

L'*homo videns* e la percezione simultanea

La grande diffusione dei *media*, propria di quest'inizio di millennio – quella che il linguista Raffaele Simone chiama “mediasfera”¹ – ha senza dubbio modificato radicalmente le nostre abitudini, in particolare le operazioni percettive e conoscitive della nostra mente, generando inedite forme di intelligenza.

La generale disaffezione nei confronti dei “codici alfabetici” – nonostante sempre di più siano i supporti per la produzione e la lettura dei testi – che presuppongono una lettura cosiddetta “sequenziale”, caratterizzata da ritmi più lenti e soggettivi, in favore di una percezione visiva e immediata dei contenuti in questo caso culturali, ha favorito lo sviluppo di una lettura “simultanea”, che nel caso degli audiovisivi (siano essi composti anche semplicemente da una serie di immagini) è per lo più rapida e multisensoriale, ma anche più oggettiva e non modificabile², meno ricca di richiami enciclopedici³.

Tale percezione simultanea è più antica di quella sequenziale, che nasce in realtà con la scrittura, gli alfabeti e la tecnologia: d'altra parte, dal punto di vista filosofico, l'immagine è essenziale, perché rinvia all'elemento primario fondamentale della conoscenza che è la percezione⁴.

L'ambito della divulgazione dei beni architettonici⁵, tanto più se gli edifici, oltre ad appartenere ad una cultura così distante da quella contemporanea, sono ricchi di

¹ R. Simone, *Presi nella rete. La mente ai tempi del web*, Milano, Garzanti, 2012.

² Nell'audiovisivo l'intelligenza viene etero-trainata, il soggetto sente in minor misura la necessità di controllare lo stato di avanzamento del suo ragionamento e della sua comprensione.

³ Cfr. R. Simone, *Presi nella rete*, cit., pp. 50-60.

⁴ «L'immagine non solo non è una derealizzazione, bensì si pone come punto di avvio per esibire il senso simbolico, espressivo e spirituale della percezione, per comprendere, infine, che dietro di essa si cela un potere che in vari modi media la relazione conoscitiva tra uno sguardo che afferra e un insieme di qualità oggettuali che vengono apprese. Si tratta infatti di svelare quella che Kant chiamava “arte nascosta” nelle pieghe del più profondo animo umano, in virtù della quale le immagini si trasformano in schemi e simboli del nostro conoscere, in funzioni di sapere che, pur attraverso rappresentazioni, ma, per così dire, “al di là” di esse, sono il loro “non so che”, capace di superarne i limiti mimetici e memorativi»: E. Franzini, *Filosofia. L'immagine svela il reale*, in «iS Magazine», n. 2, 10 ottobre 2012, <<http://is.pearson.it/magazine/filosofia-limmagine-svela-il-reale/>>.

⁵ In realtà lo studio dei fenomeni percettivi non deve di per sé essere considerato estraneo alla vera e propria ricerca specialistica; si pensi al fondamentale volume di Rudolph Arnheim *Arte e Percezione visiva*, pubblicato nella prima edizione italiana nel 1962 (Milano, Feltrinelli), su cui torneremo, e agli studi di Ernest Gombrich. Non è comunque questa la sede per un *excursus* generale sui complessi fenomeni della percezione visiva.

elementi e di riferimenti classici come quelli di Galeazzo Alessi, necessita di una serie di termini specialistici di non così ampia comprensione e diffusione, inseriti in un contesto “enciclopedico” astrante per il lettore e l’ascoltatore: l’uso del materiale visivo è in questo caso particolarmente interessante, perché esso presenta per natura un più alto grado di “iconicità”⁶ rispetto al linguaggio alfabetico: la fotografia è più iconica della parola ed è possibile che possa trasmettere più facilmente almeno un primo livello iconico elementare⁷, mentre le parole stampate non rivelano la natura del loro soggetto. La fotografia permette di porre particolare attenzione alla “corrispondenza” tra linguaggio e immagine, in modo da ottenere uno stretto rapporto tra la natura concettuale e il valore enciclopedico della parola e la capacità evocativa e simultanea della visione⁸.

D’altra parte è indubbio se non ovvio l’utilizzo di materiale iconografico – non solo strettamente fotografico – nell’ambito dello studio e della divulgazione della storia dell’arte e dell’architettura; tuttavia, la sempre maggiore diffusione, non solo in ambito professionale, ma soprattutto amatoriale, di fotocamere digitali e di software di fotoritocco, di cui ormai sono dotati anche gli smartphone, sembra poter aprire nuovi orizzonti nella fruizione di tale materiale, anche in ambito culturale⁹.

L’esperienza quotidiana ci suggerisce che il ruolo dell’immagine nella comunicazione e nell’apprendimento non può più essere considerato quale semplice appendice visiva ad un percorso concettuale di carattere astratto, come tradizionalmente avviene nella pubblicazioni a stampa; nel generico contesto della comunicazione è anzi il linguaggio ad essere spesso condizionato dalle immagini, mentre nell’ambi-

⁶ In semiotica, la somiglianza tra segno e significato.

⁷ Cfr. J.-J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1999, in particolare pp. 33-37; R. Simone, *Presi nella rete*, cit., pp. 57-58.

⁸ Questo metodo volutamente privilegia l’impronta didattica e didascalica rispetto a quella propriamente creativa, mantenendo però il pathos determinato dalla visione artistica; entrambe le impostazioni sono oggi presenti nell’ambito documentario d’arte e di architettura: il film realizzato da Margy Kinmonth nel 2014 per il 250° anniversario dell’Hermitage presenta un sontuoso percorso cronologico di carattere storico dell’edificio, dei suoi spazi e delle sue collezioni, mentre il progetto del regista tedesco Wim Wenders *Cattedrali della Cultura* (2015) dà letteralmente voce all’“anima” di sei famosi edifici chiave della storia umana, messi in scena nel loro vivere quotidiano.

⁹ Non è invece questa l’occasione per inquadrare e approfondire il concetto e la tecnologia della cosiddetta “realtà aumentata”, che consente di inserire oggetti e informazioni virtuali all’interno del mondo reale, senz’altro destinata in un immediato (o prossimo) futuro ad avere un grande potenziale di sviluppo anche in ambito culturale; già più diffuse sono le “ricostruzioni virtuali” degli spazi architettonici che, pur implicando l’uso di riproduzioni fotografiche, esulano per la loro natura più tecnica ed oggettiva dal percorso che si vuole qui tracciare.

to della divulgazione culturale – e non solo artistica e architettonica – la sempre più ampia realizzazione di film documentari mostra un grado di importanza perlomeno paritetica tra linguaggio e visione. L'immagine è uno strumento espressivo che deve mostrare le molteplicità di espressioni connesse al visibile¹⁰.

Questa trasformazione conduce l'*Homo videns* verso nuovi metodi conoscitivi¹¹, con importanti conseguenze dal punto di vista percettivo: scrive Jean-Jacques Wunenburger: «L'esperienza visiva [...] ci pone in presenza della cosa stessa, escludendo a priori qualunque tipo di mediazione o di identificazione segnica [...]. Al contrario, l'immagine linguistica ci pone in presenza di un segno, che si tiene a distanza dall'apparizione sensibile e ne media l'effetto [...]. La visione è davvero qualcosa di primario, una specifica modalità dell'intuizione, che ci fa assistere all'affiorare di qualcosa nello spazio, *partes extra partes*, alla manifestazione originaria dell'essere nel mondo [...]. La visione, nella sua globalità, coinvolge quindi il soggetto molto più intensamente della verbalizzazione, che necessita di un apprendistato, di una scoperta progressiva, e implica un'inibizione del pathos»¹². La tradizione filosofica ci insegna, in sintesi, che il processo che produce le immagini è un percorso complesso, sempre connesso all'attività del nostro sguardo: allo stesso tempo guardare non è passiva ricettività, bensì capacità di ordinare il visibile e organizzare l'esperienza.

L'architettura fotografata

Se è vero che buona parte delle fotografie amatoriali possono essere raggruppate nel genere foto di architettura, per ottenere una buona foto urbana sono d'altra parte necessarie sia tecnica sia creatività, oltre naturalmente all'opportunità. Se è vero che l'architetto ha già creato il soggetto da fotografare, è anche vero che al fotografo spetta il compito di cercare la miglior composizione, le migliori condizioni

¹⁰ Un classico nel panorama dei testi di critica e di riflessione intorno al fenomeno della fotografia e della proliferazione delle immagini nella società contemporanea, pubblicato nel 1973, è S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, tr. it. di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 1992.

¹¹ G. Sartori, *Homo videns. Televisione e post-pensiero*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 21. Sartori ha immaginato la nascita di un *Homo videns* tipico dell'epoca moderna e ha suggerito che all'incremento della televisione vada attribuito un "impoverimento del capire", dato che, a differenza della parola scritta, la televisione «produce immagini e cancella i concetti; ma così atrofizza la nostra capacità astraeante e con essa tutta la nostra capacità di capire».

¹² J.-J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, cit., p. 28; al volume di Wunenburger si rimanda per gli aspetti più squisitamente filosofici connessi al concetto di immagine.

di colore e di luce e di dare il proprio contributo personale alla rappresentazione con la scelta delle modalità di scatto e con la post produzione.

D'altra parte le difficoltà del fotografo di creare o (ri)creare armonia attraverso immagini statiche, che riescano ad evocare, se non del tutto a riprodurre, l'originario ordine e l'armonia spaziale ed architettonica proprie del periodo in cui gli edifici furono realizzati, in una realtà urbanistica caotica e talvolta compromessa, sono spesso le stesse difficoltà dell'osservatore e del visitatore che stiano "esplorando", magari per la prima volta, un certo territorio architettonico¹³.

Nell'Ottocento i fratelli Alinari ripresero le principali città d'Italia secondo il modo in uso a quel tempo: macchina fotografica in asse con la facciata del palazzo e con gli spazi aperti, nessun elemento umano a disturbare l'inquadratura: durante gli scatti i loro assistenti dovevano tenere lontane le persone, in modo che non entrassero nel campo di ripresa. Oggi l'approccio è diverso, e anche i fotografi professionisti sperimentano inquadrature diverse da quella frontale che riempie completamente la composizione – e che spesso risulta banale, monotona oltre che "statica" – cercando talvolta anche la presenza umana nell'inquadratura. È d'altra parte difficile far convivere descrizione, sintesi, impressione e interpretazione, se non in ambito accademico, almeno in quello editoriale – e divulgativo in particolare – sia esso tradizionale o digitale: avendo a disposizione poco spazio, o poco tempo, risulterà più efficace un monumento ritratto "staticamente" nel suo insieme, in modo da ottenere una sua piena riconoscibilità, oppure un suo dettaglio o una sua visione da un punto di vista insolito, per comunicarne una determinata caratteristica peculiare? D'altra parte, anche proprio per questo, chi fotografa per divertimento o per passione possiede maggiore libertà e può, anzi, deve senz'altro sperimentare punti di vista non tradizionali¹⁴.

L'architettura contemporanea probabilmente permette ed evoca, sotto questi punti di vista, una maggiore libertà creativa e interpretativa, libertà che si traduce in una espressività fotografica spesso esteticamente quasi "autonoma" rispetto all'oggetto ritratto: due "esperimenti culturali" di recente curati dallo scrivente – l'edizione di una serie "impressioni poetiche" in versi liberi scritte da Francesco Dario Rossi

¹³ Un interessante e originale studio sui delicati rapporti tra aspetti visivi e potenzialità della fotografia è F. Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, a cura di R. Valtorta, Torino, Einaudi, 2011.

¹⁴ I monumenti in realtà, soprattutto quelli famosi, almeno nella fotografia "turistica" tendono ad essere fotografati per lo più sempre nello stesso modo – e in certi casi, con i medesimi difetti fotografici – in parte probabilmente per pigrizia, in parte per fretta e approssimazione, in parte per l'inconscia volontà di voler ricreare il più possibile quanto già visto sui libri e sulle cartoline – e oggi – sul web e sui contenuti digitali.

tra gli spazi architettonici di Santiago Calatrava e di Renzo Piano fotografati da amatori di tutto il mondo¹⁵ – hanno permesso di mettere a fuoco queste interessanti dinamiche¹⁶, chiamando in causa in una insolita lettura multidisciplinare, oltre all'architettura fotografata, anche la capacità evocativa della poesia, che qui proprio dall'architettura fotografata – in molti casi prima ancora che dalla visione diretta *in loco* – trae la sua ispirazione.

In questo senso fotografare l'architettura significa, in altre parole, “tradurre” da un “linguaggio” ad un altro, per trasmettere al fruitore non solo il messaggio originale dell'architetto, ma anche il punto di vista percettivo e il messaggio culturale del fotografo e del divulgatore¹⁷.

Il fotografo infatti, così come l'osservatore più attento con il suo solo sguardo, è per natura, e quasi inconsciamente, sollecitato dallo spazio che lo circonda a cercare di ricondurre e riprodurre nei singoli scatti, talvolta con difficoltà, determinate impressioni visive; e la fotografia, prolungamento dell'occhio ma anche della mente, allo stesso tempo può educare lo sguardo culturalmente meno allenato, fornendo “chiavi di visione” di luoghi e monumenti inconsueti o non conosciuti, oppure “risve-

¹⁵ F. D. Rossi, *Vertigine d'astri. Versi liberi tra gli spazi architettonici di Santiago Calatrava*, a cura di A. Lavaggi, Chiavari, Grafiche Rotomec, 2016; *Composizioni per Piano. Impressioni poetiche di Francesco Dario Rossi*, a cura di A. Lavaggi, Chiavari, Grafiche Rotomec, 2019. Le introduzioni critiche ai due volumi, A. Lavaggi, *Poesia delle forme, forme della poesia*, pp. 9-18, e A. Lavaggi, “*Tecnica e arte son fuse ed unite*”: *l'architettura su un Piano ideale*, pp. 7-14, cercano di mettere a fuoco questi rapporti e questi legami: «Le immagini, scattate da fotoamatori di tutto il mondo, dimostrano, nell'appassionata ricerca di punti di ripresa inediti, di inquadrature efficaci e spesso sorprendenti, di colori compatti e ben definiti, di forme nitide e ordinate, di grandangolari visioni d'insieme alternate a piccoli e inaspettati dettagli, il ruolo attivo e interpretativo nella percezione dell'opera di Calatrava, tanti sguardi che più di ogni altra cosa vogliono comunicare lo stupore e la meraviglia che si prova a trovarsi di persona al cospetto di tali strutture, tanti sguardi non così dissimili dalla mente e dall'animo del poeta...» (A. Lavaggi, *Poesia delle forme*, cit., p. 16); «Gli scatti fotografici che strofa per strofa si accostano alle impressioni poetiche di Francesco Dario Rossi consolidano, in un linguaggio creativo e figurativo universale, la luce, i colori, i volumi, gli spazi, fissandoli in simultanea con la poesia negli istanti senza tempo dell'Arte...» (A. Lavaggi, *Tecnica e arte*, cit., p. 14).

¹⁶ Evidenziate da due filmati visibili on line sul canale youtube dello scrivente agli indirizzi <<https://www.youtube.com/watch?v=k-PqvkZzjeU>> e <https://www.youtube.com/watch?v=_966twUr3TU> e protagoniste di *Vertigine d'astri*, mostra allestita nel 2016 (27 ottobre-19 novembre) presso la Biblioteca Berio di Genova in collaborazione con il Comune di Genova e dell'evento *Poesia e Architettura in dialogo*, tenutosi in occasione del Festival della Parola di Chiavari il 2 giugno 2019.

¹⁷ M. Vacchiano, *Fotografare l'architettura, riproduzione o traduzione?* in «Nadir Magazine», febbraio 2008, <http://www.nadir.it/tecnica/RIFLESSIONI_ARCHITETTURA/riflessioniArch.htm>.

gliando la percezione” di altri già noti e frequentati tramite il *focus* su nuovi dettagli e punti di vista.

In questo contesto la fotografia ha spesso ancora, al giorno d’oggi, la responsabilità non solo di tradurre in immagini il nostro sguardo e la nostra visione del mondo, ma in certi casi di sostituirlo, quando ad esempio le circostanze di accessibilità o di conservazione se non addirittura di sopravvivenza – tanto più vero nel caso dell’architettura classica, medievale e moderna – di determinati spazi architettonici non ne consentano una visione diffusa e aperta al più ampio pubblico¹⁸, ruolo tanto più importante se consideriamo una delle più notevoli caratteristiche delle fotografie digitali, la loro pressoché istantanea riproducibilità tecnica¹⁹.

In conclusione quindi, il “linguaggio architettonico” è costituito da una serie di segni che la fotografia può decryptare, rendendoli più percettivi²⁰ rispetto alla lingua parlata e scritta²¹, ed evidenziandone i numerosi e diversi “indicatori lessicali”, in sintesi struttura, forma, funzione, materia, luce, colore²².

Il “caso” alessiano

Una dimostrazione tangibile del ruolo attivo della fotografia nella rappresentazione, nella percezione e nella valorizzazione dell’opera architettonica si è avuta in occasione delle attività culturali organizzate e realizzate durante le celebrazioni per i cinquecento anni dalla nascita di Galeazzo Alessi, che hanno evidenziato la

¹⁸ Alcune delle opere alessiane e di ambito alessiano presentano analoghe problematiche: lo stato di conservazione della Grotta Doria e di Villa Grimaldi La Fortezza, la destinazione d’uso privato di Villa Pallavicino “delle Peschiere”, l’accessibilità di Villa Grimaldi Sauli in Bisagno per una visione ravvicinata del fregio “della vigna”.

¹⁹ Il riferimento teorico e concettuale è naturalmente W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, scritto tra il 1935 e il 1939. Il percorso di natura percettiva e conoscitiva tracciato in questo contributo esula dai complessi e controversi aspetti dell’utilizzo, della diffusione e della disciplina del materiale fotografico nel contesto del copyright, del diritto d’autore e della legislazione dei Beni Culturali.

²⁰ Si intende più disponibile a tenere conto del modo in cui l’architettura viene percepita e quindi compresa attraverso il naturale processo della visione, piuttosto che attraverso un’analisi conoscitiva di studio.

²¹ Sulla percezione del linguaggio architettonico – e le sue problematiche teoriche e pratiche – non strettamente connessa alla sua riproduzione fotografica, si veda R. de Rubertis e M. Clemente, *Percezione e comunicazione visiva dell’architettura*, Roma, Officina Edizioni, 2001, in particolare pp. 30-53 (*Il linguaggio dell’architettura*).

²² Per un approfondimento al riguardo, in funzione delle dinamiche percettive, *ivi*, pp. 54-109 (*Gli indicatori del linguaggio architettonico*).

tendenza, per non dire l'urgenza, di comunicare e di divulgare i vari aspetti dell'opera alessiana, siano essi storici, architettonici, urbanistici, documentari, estetici, ad un pubblico più ampio rispetto alla cerchia di studiosi, ricercatori e appassionati che abitualmente vi sono impegnati, prima ancora dell'esigenza di condurre nuovi e inediti studi di carattere specialistico.

L'organizzazione di un ciclo di conferenze dedicate, e più ancora la realizzazione delle mostre a pannelli e del sito web progettato e messo in rete per l'occasione, www.galeazzoalesi500.it, oltre al progetto di un itinerario alessiano permanente che possa valorizzare i siti anche da un punto di vista turistico²³, hanno infatti confermato ancora una volta la stretta connessione esistente tra gli aspetti del linguaggio vero e proprio e quelli della visione, sia essa iconografica, tecnica o più strettamente fotografica.

La personale esperienza del video documentario *Galeazzo Alessi a Genova*, fruibile liberamente *on line*²⁴, ha evidenziato, nello specifico, due necessità, da un lato quella di un'apposita campagna fotografica, realizzata dallo scrivente²⁵, capace di "sopportare" tecnicamente e qualitativamente le esigenze dell'editing video, dall'altro quella dell'utilizzo di un linguaggio adatto sì a fornire alcuni "richiami enciclopedici, storici e tecnici", ma allo stesso tempo il meno possibile astratto e distante dagli aspetti visivi e percettivi della comunicazione, in considerazione soprattutto del deciso mutamento dei processi conoscitivi nella società contemporanea messi in evidenza all'inizio del presente saggio²⁶.

²³ Rispetto ad altre opere genovesi, e a dispetto anche dell'indubbio valore architettonico e storico, i monumenti alessiani non sono stati nel complesso finora protagonisti di progetti di ampia divulgazione e valorizzazione, a causa di una concomitanza di motivi legati talvolta allo stato di conservazione, talvolta alla difficoltà di accesso o alla destinazione d'uso.

²⁴ Il documentario, realizzato nel 2013 e visibile liberamente sul sito internet www.galeazzoalesi500.it alla pagina "Museo permanente", traccia in sintesi le principali tappe della presenza a Genova dell'architetto perugino – comprese per motivi didattici e divulgativi quelle a lui attribuite dalle fonti antiche e quelle più direttamente derivate dalla sua attività, senza nessuna pretesa di voler avanzare nuove o diverse ipotesi attributive – proponendo un percorso sul territorio tramite voce, musica e immagini, con visioni d'insieme e dettagli architettonici delle opere, complete di localizzazione cartografica: Basilica di Carignano, Cupola della Cattedrale di San Lorenzo, Villa Giustiniani Cambiaso, Villa Pallavicino delle Peschiere, Grotta Doria, Villa Grimaldi Sauli in Bisagno, Ville Alessiane di Sampierdarena, Iaghetto e isola dei satiri di Villa Doria Centurione a Pegli, Porta del Molo, Strada Nuova attuale Via Garibaldi.

²⁵ Si riportano nelle referenze fotografiche le eccezioni.

²⁶ Si veda il primo paragrafo.

Esplorazione e percezione delle opere alessiane attraverso lo strumento fotografico

Determinate le premesse, il campo di indagine conoscitivo e il possibile ruolo della rappresentazione fotografica in campo percettivo, si vuole qui presentare una serie di “inedite” immagini di opere alessiane, anticamente attribuite all’Alessi o di stretta ascendenza alessiana²⁷, appositamente studiate e “post-prodotte” dallo scrivente con alcuni programmi di fotoritocco dal punto di vista della luminosità, del colore, del contrasto, della correzione prospettica delle linee cadenti²⁸, con l’unica concessione parzialmente creativa determinata dal filtro artistico “contorno poster”²⁹, nell’intento di indirizzare con più forza lo sguardo e la percezione dell’osservatore verso determinati aspetti dell’architettura alessiana.

Bianco e nero. Una significativa parte delle immagini qui presentate sono state scattate a colori e successivamente convertite in bianco e nero oppure drasticamente desaturate: se osserviamo le **fotografie 1-4** notiamo come le due immagini che sono state desaturate e maggiormente contrastate meglio restituiscano al nostro sguardo le forme e le linee, l’equilibrio e il movimento, le luci e lo spazio, elementi fondanti dell’architettura stessa³⁰.

²⁷ La ridotta conoscibilità dei monumenti alessiani genovesi ha senz’altro contribuito alla limitata specificità, qualità e reperibilità del materiale fotografico alessiano in circolazione e a disposizione, come si è riscontrato durante le fasi preliminari del già citato video Galeazzo Alessi a Genova, che ha richiesto, ove possibile e quando permesso, la realizzazione di una nuova campagna fotografica.

²⁸ Quando s’inclina verso l’alto la macchina fotografica per comprendere tutto il soggetto nell’inquadratura si crea il difetto detto delle linee cadenti. Il piano del sensore non è più parallelo a quello della facciata dell’edificio, che per questo motivo sembra cadere all’indietro; non sempre in ambito urbano è possibile indietreggiare per limitare questo effetto, e se talvolta esso costituisce un interessante e suggestivo effetto visivo, in altri casi falsa la percezione delle linee e dello spazio del monumento; il fotoritocco è una valida alternativa all’uso dei costosi obiettivi appositi, chiamati “decentrabili”.

²⁹ Non è stato fatto uso di fotomontaggi, di esposizioni multiple e di altri filtri creativi che potessero falsare non la percezione ma la struttura e la natura vera e propria dei soggetti inquadrati. Il filtro “contorni poster” è incluso nella galleria dei filtri artistici delle varie versioni del diffuso programma di fotoritocco “Photoshop”, ma filtri analoghi sono disponibili anche sui software di fotoritocco *open access*, come ad esempio “Gimp”.

³⁰ Come nota Michael Freeman (M. Freeman, *Photo School. Bianco e Nero*, Modena, Logos Edizioni, 2013, pp. 128-129), fotografo di fama internazionale, specializzato in architettura e viaggi, le architetture di ogni genere, dalle cattedrali gotiche europee ai modernissimi edifici del Nord America e dell’Asia, sono fotograficamente un soggetto ideale per il bianco e nero. Gli

Il bianco e nero sradica ogni potenziale distrazione introdotta dal colore e “taglia dritto al cuore” della struttura architettonica. Pensiamo anche allo spazio interno della Basilica, in cui la diffusa armonia di forte impronta classicista è determinata, oltre che dalle studiate proporzioni dello spazio e dei suoi elementi architettonici, proprio dall’insistito uso del bianco, che contribuisce senz’altro a conferire al vano allo stesso tempo imponenza ed eleganza.

Texture e grafismo. Ad una serie di immagini di alcune delle opere alessiane è stato applicata la maschera di contrasto e il filtro artistico “contorno poster” per accentuare la *texture* e il “grafismo” delle superfici, volutamente a discapito della tridimensionalità degli spazi; le **fotografie 5-7** presentano linee e contorni decisi che, con il loro impatto visivo, sollecitano reazioni emotive: calma e tensione si alternano nella loro percezione³¹, ma in ogni caso esse permettono di cogliere con immediatezza e chiarezza una delle chiavi dell’architettura alessiana³², il superamento nei prospetti e nelle superfici murarie dei canoni architettonici fino ad allora tradizionali, tramite una scomposizione e ricomposizione di elementi classici “allargati”, che vengono usati con disinvoltura, determinando una progressiva diminuzione delle superfici libere³³.

Texture e percezione della materia. L’applicazione del filtro artistico “contorno poster” ha tra le sue potenzialità anche quella di meglio restituire all’osservatore la matericità delle superfici: la **fotografia 8** è in grado di accentuare l’effetto della ruvidezza della pietra di Finale con cui Porta del Molo è stata realizzata, correggendo l’effetto percettivo più “patinato” causato dalla piena luce solare; questo accorgimento permette di completare la percezione visiva delle forme con la sen-

architetti valutano con cura i colori dei materiali che scelgono, ma in linea di massima è raro che il colore sia un fattore di primaria importanza nel processo percettivo e visivo degli edifici.

³¹ Le linee sono ovunque e si trovano in natura come negli ambienti artificiali, curve, rette, orizzontali, verticali, oblique, guidano lo sguardo, sollecitano profonde reazioni emotive, curve morbide e orizzontali calma, oblique e curve strette tensione; sagome geometriche ripetute, forte impatto visivo.

³² Si intende delle opere di Galeazzo Alessi e di quelle di sua stretta influenza, come Villa Pallavicino “delle Peschiere” e le tre ville “alessiane” di Sampierdarena.

³³ Cfr. R. Bonelli, *Radici romane e manierismo nell’opera di Galeazzo Alessi*, in *Galeazzo Alessi e l’architettura del Cinquecento. Atti del convegno internazionale di studi* (Genova, 16-20 aprile 1974), Genova, Sagep Editrice, 1975, pp. 55-59; L. Profumo Muller, *Dall’astrazione all’iconismo nel repertorio decorativo dell’architettura genovese del ‘500*, in *Galeazzo Alessi e l’architettura del Cinquecento*, cit., pp. 349-358.

sazione “tattile”, chiamando in causa la multisensorialità degli strumenti di rappresentazione³⁴.

Punti di vista. La **fotografia 9**, scattata dal basso verso l’alto con l’uso di un grandangolo, accentua volutamente l’angolo acuto del bastione di Porta del Molo, restituendo meglio delle più tradizionali e ripetitive visioni frontali o laterali – realizzate con la fotocamera in asse con la facciata del monumento, prive di profondità e dinamicità – la sua caratteristica forma mossa e aggettante, la cui percezione si è notevolmente attenuata a seguito della trasformazione del contesto urbanistico circostante. La vista dall’alto della zona del Porto Antico (**fotografia 10**) “svela” poi anche il ben diverso prospetto rivolto verso la città³⁵, che presenta invece analogie con i progetti alessiani di ambito civile, tanto che l’osservazione dei suoi elementi architettonici privi di contesto difficilmente ne svela l’originaria destinazione militare (**fotografia 11**). Le **fotografie 12-13** nel loro esasperato punto di vista ci ricordano di abbandonare almeno per un momento la naturale tendenza ad allontanarci da prospetti e pareti architettoniche in cerca di uno sguardo prospetticamente più regolare, per ritrovare quell’effetto di verticalità che senz’altro è propria dell’interno della basilica di Carignano e del tracciato di Strada Nuova, sebbene in entrambi i casi prevalga la percezione di imponenza e monumentalità.

Dettagli. La sempre maggior diffusione, nel corredo del fotografo – anche amatoriale – degli zoom e dei teleobiettivi³⁶, che permettono di cogliere anche i più piccoli dettagli, ha un interessante risvolto percettivo e conoscitivo: abituare lo sguardo a porre la giusta attenzione ai particolari. L’opera alessiana, spesso marcatamente iconica nel suo superamento del rigore quattrocentesco tramite l’uso insistito dei più diversi elementi, non può essere osservata senza questo accorgimento: le **fotografie 14-15** evidenziano con immediatezza il suo stile ornamentale, quasi in contrasto con le volumetrie compatte e le misurate proporzioni degli spazi. È d’altra parte raro che in un contesto architettonico uno sguardo non “allenato” venga

³⁴ Questo aspetto è difficile da restituire nella fotografia “al naturale”, se non tramite l’uso della luce radente quando il sole è basso nel cielo, al tramonto o all’alba; d’altra parte, la tendenza ad osservare i beni architettonici nel loro insieme rende insolito avvicinarsi ad essi e concepirli da un punto di vista strettamente materico.

³⁵ Ben noto agli studiosi, ma non altrettanto agli sguardi più distratti di chi transita sul più frequentato lato a mare.

³⁶ Negli ultimi anni affiancati dagli “zoom ottici” e dai “superzoom” di cui sono provviste le fotocamere cosiddette “bridge” e alcune delle compatte di fascia alta, oltre ai telefoni cellulari di ultima generazione.

attratto, almeno a prima vista, da un singolo elemento (**fotografia 16**) piuttosto che dalla complessiva volumetria e spazialità degli edifici: eppure in architettura è spesso il dettaglio a determinare e caratterizzare uno stile rispetto ad un altro. Nel caso di Villa Grimaldi Sauli in Bisagno poi l'importanza della rappresentazione fotografica è duplice: la **fotografia 17** non solo ci permette di vedere i dettagli altrimenti non raggiungibili e distinguibili a occhio nudo del famoso fregio alessiano, ma restituisce anche all'edificio, ormai compromesso dal punto di vista dell'integrità originaria, sia architettonica, sia estetica, una complessiva percezione della sua antichità, che risulta indebolita nella più comune visione d'insieme. Le **fotografie 18-19** mostrano inoltre come la ricerca del dettaglio fotografico, che non sia disturbato da un affollato e disordinato contesto urbanistico, come nel caso degli spazi delle ville alessiane a Sampierdarena, possa essere un valido supporto alla ricerca visiva e percettiva degli elementi più antichi e originali, in questo caso l'elemento alessiano della loggia su via Daste.

Visioni simultanee. La possibilità di accostare e confrontare una serie di immagini con determinati soggetti architettonici facilita la simultanea percezione e comprensione di alcuni dei tratti propri dell'arte alessiana, ricorrenti in più monumenti, anche di diversa tipologia, segno della sua duttilità progettuale: motivi ornamentali (**fotografie 20-21**), elementi strutturali esterni (**fotografie 22-23**) e interni (**fotografie 24-25**). In ambito didattico e divulgativo il necessario apporto "enciclopedico" costituito dalla dettagliata denominazione dei vari elementi e dalla spiegazione del contesto cronologico potrà essere fornito anche in seguito, una volta stimolata l'attenzione tramite la percezione e la memoria visiva.

Composizione. La fotografia può aiutare la percezione delle forme e dei volumi architettonici alessiani non solo tramite il soggetto rappresentato, ma anche tramite la composizione stessa; la naturale tendenza dei fotografi a creare composizioni semplici e ordinate³⁷, si accorda perfettamente con il linguaggio architettonico dell'Alessi, in particolare con la struttura "romana" dei suoi edifici. Nelle **fotografie 26-27** la composizione asseconda, anzi accentua, la struttura classicamente regolare degli spazi e dei volumi della Basilica, seguendo la regolarità delle sue strutture e delle sue linee, siano curve o lineari, per creare un'immagine percettivamente equilibrata, armonica e monumentale al tempo stesso. Tale immagine potrà forse essere più efficace del linguaggio verbale in una prima "lettura" del monumento.

³⁷ Cfr. M. Freeman, *Photo School. Composizione*, Modena, Logos Edizioni, 2012.

Dalla documentazione all'interpretazione, dalla descrizione al significato

In ambito culturale la fotografia ha sempre avuto come ruolo primario e tradizionale quello di "allegato visivo" alla catalogazione, alla documentazione e allo studio dei manufatti. Le fotografie di carattere didascalico sono in grado di fissare con una certa oggettività lo stato del patrimonio architettonico in un determinato periodo: anche le opere alessiane, in un prossimo futuro, quando le loro condizioni conservative, urbanistiche, di fruizione e d'uso saranno presumibilmente mutate, potranno essere mostrate come ci appaiono oggi grazie alle immagini realizzate di recente, allo stesso modo in cui noi osserviamo le vedute antiche, dipinte, disegnate e incise, per cercare di comprendere il percorso tracciato nel tempo da queste opere.

Le nuove dinamiche percettive e conoscitive determinate dal forte sviluppo della "mediasfera" che caratterizza la società contemporanea ci invitano – e quasi ci obbligano – però ad un passo successivo, affidare alle immagini, in questo caso nell'ottica della valorizzazione dell'itinerario alessiano a Genova, un nuovo ruolo non solo nello studio ma anche nell'ambito della divulgazione, un ruolo più attivo, propositivo e per certi versi creativo, attraverso modalità che almeno in parte si è cercato in questo contributo di delineare. Come scrive Rudolph Arnheim, è importante ricordare che «la visione non è soltanto una registrazione meccanica di elementi, ma l'afferrare strutture significanti»³⁸.

³⁸ R. Arnheim, *Arte e Percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 27.



Figg. 1-2. Basilica di Carignano, particolare del tamburo, con il suo ritmico susseguirsi di paraste corinzie e archi a tutto sesto: immagini a colori e immagini con desaturazione, maschera di contrasto e filtro artistico "contorno poster".



Figg. 3-4. Basilica di Carignano, particolare della facciata, con una delle teorie di paraste corinzie che scandiscono il prospetto: immagini a colori e immagini con desaturazione, maschera di contrasto e filtro artistico "contorno poster".

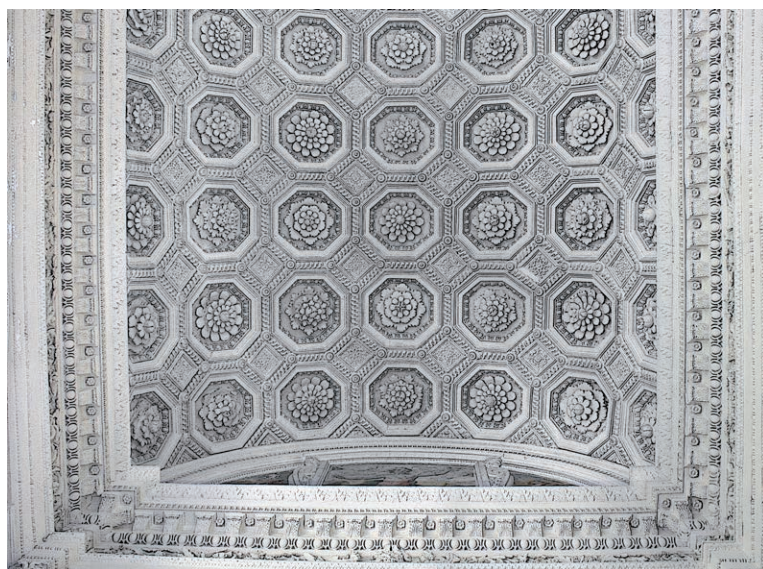


Fig. 5. Villa Giustiniani Cambiaso, loggia al piano nobile, particolare della volta a botte: immagine in bianco nero, maschera di contrasto e filtro artistico "contorno poster".

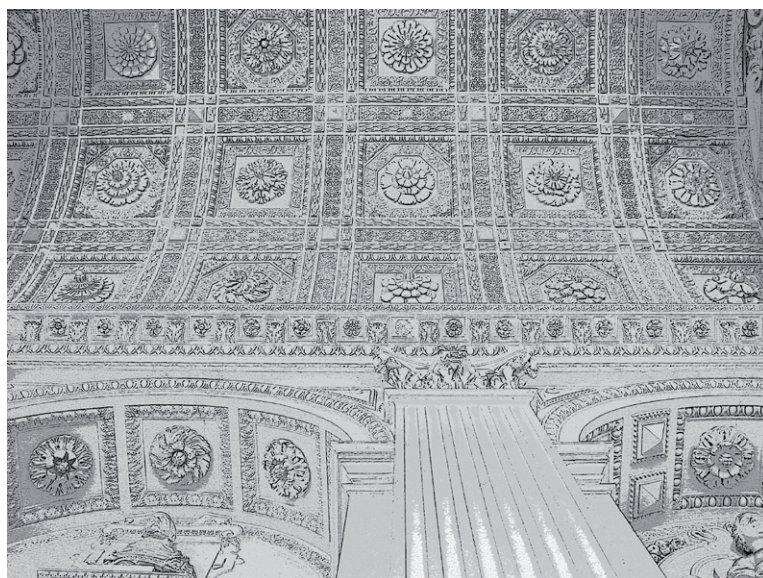


Fig. 6. Villa Grimaldi "la Fortezza", loggia al secondo piano nobile, particolare degli arconi e della volta a botte: immagine in bianco nero, maschera di contrasto e filtro artistico "contorno poster".



Fig. 7. Villa Imperiale Scassi "la Bellezza", prospetto principale, particolare delle paraste corinzie e del movimentato cornicione: immagine in bianco nero, maschera di contrasto e filtro artistico "contorno poster".



Fig. 8. Porta del Molo, prospetto a mare, particolare materico: immagine con desaturazione, maschera di contrasto e filtro artistico "contorno poster".



Fig. 9. Porta del Molo, avancorpo: immagine ottenuta con obiettivo grandangolare, conversione in bn, applicazione maschera di contrasto e filtro artistico “contorno poster”.



Fig. 10. Veduta dal "Bigo" dell'area del Porto Antico in cui si trova la Porta del Molo.



Fig. 11. Porta del Molo, prospetto rivolto verso la città, particolare del grande portico a tre fornici di ordine dorico: immagine con maschera di contrasto e filtro artistico "contorno poster".



Fig. 12. Basilica di Carignano, scorcio di uno dei pilastri centrali, ospitante nel nicchione il *San Bartolomeo* di Claudio David: immagine ottenuta con obiettivo grandangolare, desaturata.



Fig. 13. Veduta di scorcio dei palazzi di Strada Nuova: immagine desaturata.



Fig. 14. Villa Giustiniani Cambiaso, prospetto principale, dettaglio del fregio a girali vegetali.



Fig. 15. Villa Pallavicino delle Peschiere, prospetto sul giardino, l'articolato cornicione con fregio a girali vegetali e mascherone.



Fig. 16. Villa Giustiniani Cambiaso, loggia del piano terra, mascherone.



Fig. 17. Villa Grimaldi Sauli in Bisagno, particolare del fregio "della vigna" scattato dai ponteggi durante i restauri.



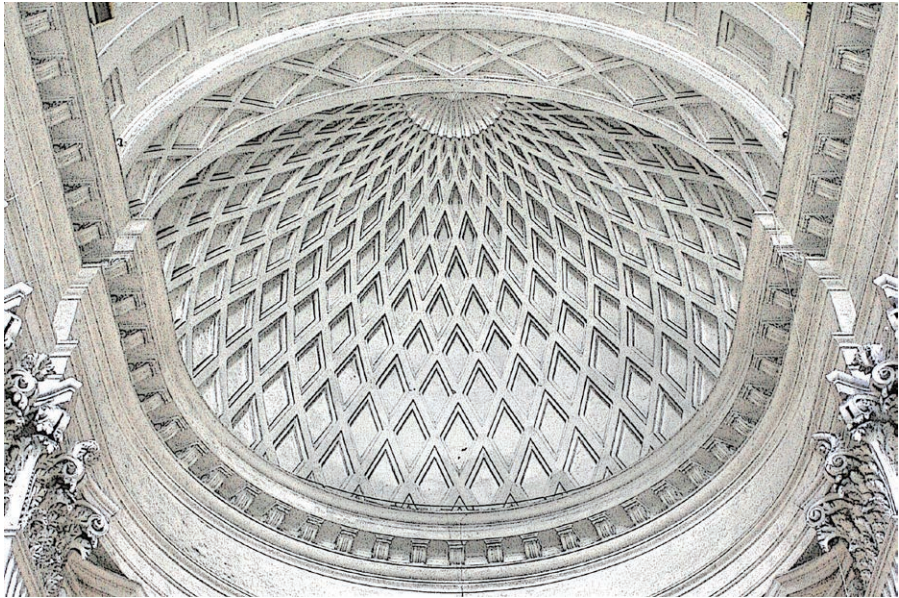
Figg. 18-19. Villa Lercari "la Semplicità", visione d'insieme del contesto urbanistico visto dal piazzale antistante Villa Imperiale Scassi "la Bellezza" e particolare della loggia su via Nicolò Daste.



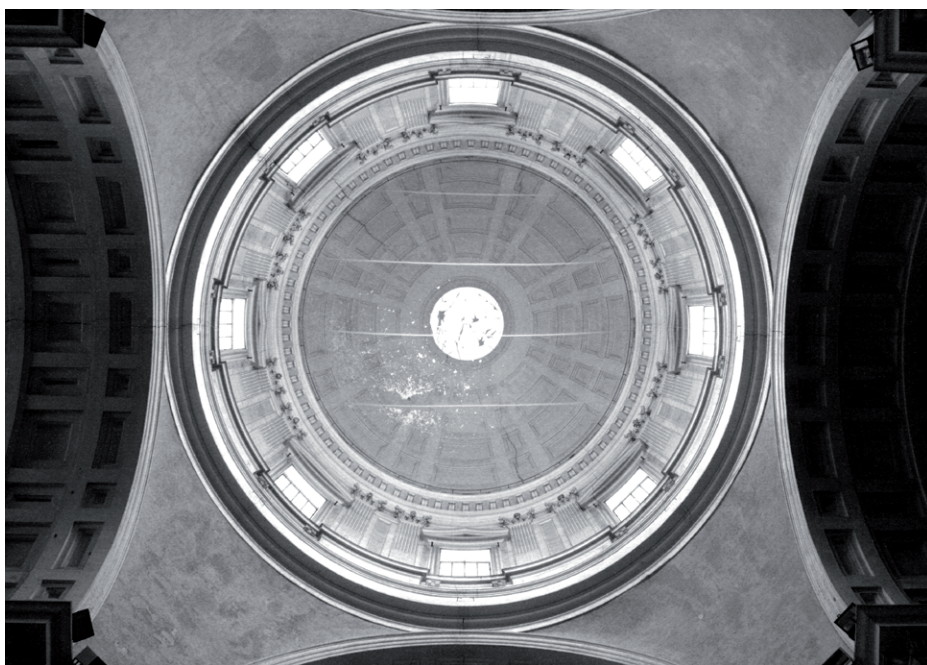
Figg. 20-21. Porta del Molo e Villa Imperiale Scassi "la Bellezza", particolari del fregio con triglifi dorici e metope con figura: immagini con maschera di contrasto e filtro artistico "contorni poster".



Figg. 22-23. Villa Pallavicino delle Peschiere, facciata nord, loggia del piano nobile, il classico motivo del sistema voltato inscritto nel sistema architravato; Villa Grimaldi “la Fortezza”, loggia del piano nobile, che riprende lo stesso motivo a doppio ordine, con gli archi a tutto sesto impostati ad una quota più bassa su semi-pilastrini con andamento arretrato rispetto al filo delle paraste: immagini con saturazione e desaturazione selettiva, maschera di contrasto e filtro artistico “contorni poster”.



Figg. 24-25. Basilica di Carignano, la calotta absidale con il raffinato intreccio di linee di derivazione classica; Villa Giustiniani Cambiaso, particolare della volumetria della loggia del piano nobile che presenta il medesimo "gioco ottico": immagini con desaturazione, maschera di contrasto e filtro artistico "contorni poster".



Figg. 26-27. Basilica di Carignano, linee e geometrie dello spazio architettonico interno.



PROFILO

Andrea Lavaggi

Studioso di storia dell'arte e di storia dell'architettura, di formazione letteraria, collabora con enti e istituzioni culturali ed è autore di monografie e saggi su riviste specialistiche e di orientamento educativo. Tiene conferenze, realizza prodotti editoriali, archivi digitali, servizi fotografici e video documentari, coniugando cultura umanistica e tecnologia. Nell'ambito della ricerca si occupa in particolare di pittura italiana ed europea del XVII secolo, del ruolo e della percezione delle arti visive in età moderna e contemporanea e dei rapporti tra l'architettura e le altre arti. È studioso e divulgatore della geografia artistica, della storia, dell'architettura e degli aspetti paesaggistici ed escursionistici del territorio ligure. È segretario scientifico della collana Studia Ligustica, edita dalla Biblioteca Franzoniana di Genova.

Andrea Lavaggi, literary-trained scholar of art history and history of architecture, collaborates with cultural institutions and institutions, writes monographs and essays in specialized and educational magazines; conducts conferences, creates editorial products, digital archives, photographic services and documentary videos, combining humanistic culture and technology. In the field of research he deals in particular with Italian and European painting of the seventeenth century, with the role and perception of visual arts in the modern and contemporary age and with the relationships between architecture and other arts. He is a scholar and popularizer of artistic geography, history, architecture and landscape and excursion aspects of the Ligurian territory; he is scientific secretary of the Studia Ligustica series, published by the Franzoniana Library of Genoa.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

1, 2, 5-16, 18-27: Andrea Lavaggi; 3: Giorgio Rossini; 17: Sergio Zampichelli



Beatrice Zanelli

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

Abstract ITA

Riconoscendo ai linguaggi dell'arte contemporanea la capacità di offrire nuove letture e attivare attuali 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.

Abstract ENG

Recognizing the languages of contemporary art's capability to offer new readings and activate current 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.

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 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

¹ Arteco, associazione torinese, dal 2010 opera nel campo della valorizzazione del patrimoniotorico-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://www.associazionearteco.it/wp-content/uploads/2020/05/Gisoteche-in-penombra.pdf>>.

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

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 che vide la nascita e la 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 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. 3]. 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

⁵ V. Natale, *Museo Della Vedova: nota per una lettura*, in *Pietro Della Vedova e la scultura valsesiana 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 Ligornetto, 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.

il complesso e disagiata trasporto delle opere da Torino a al paese valesiano. 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 valesiana 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

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).

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, venne inaugurata la Gipsoteca Leonardo Bistolli **[fig. 2]**, accresciuta negli ultimi anni di numerose opere da parte del nipote del maestro Andrea Bistolli.

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'al-

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. *Bistolli 1859 – 1933. Il percorso di uno scultore simbolista*, a cura di S. Berresford, Casale Monferrato, Piemme, 1984.

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.

lora 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 epilogo positivo. Nel 1919 il Comune di Genova ricevette una rilevante donazione di opere e gessi da parte degli eredi dello scultore, e tra queste alcune considerevoli sculture provenienti dallo studio romano di Piazza Indipendenza [fig. 6], 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 della 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

¹² Paolo Troubetzkoy: *la collezione del Museo del paesaggio*, a cura di F. Rabai, R. Troubetzkoy, Verbania, Museo del paesaggio, 2017. Giuseppe Cassano della Pro Loco della più prossimi agli scultori e altre igliano, 2004 Pubblica, classe 9. Scienze, lettere, art

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.

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, 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. 5] 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

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>>).

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.

L'archivio Lazzerini: tra archivio storico e arte contemporanea

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.)

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>>.

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. 10]. 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. 11]. 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.

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.

L'archivio diventa così «non dunque un luogo di stoccaggio, ma un dispositivo processuale che da un lato negozia, contesta e avvalorata 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.

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 Artecò (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

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.

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.

conservata negli archivi locali. In particolare hanno avuto modo di confrontarsi con l'archivio privato Lazzerini [fig. 9], 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, 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.

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>>).

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.





Fig. 1. Locandina del convegno *Gipsoteche in penombra*, Torino 2013.



Fig. 2. Gipsoteca Leonardo Bistolfi, Casale Monferrato (AL).



Fig. 3. Gipsoteca Pietro Della Vedova, Rima San Giuseppe (VC).



Fig. 4. Paolo Troubetzkoy nello studio in Russia.



Fig. 5. Gipsoteca Davide Calandra, Savigliano (CN).



Fig. 6. Giulio Monteverde, Angelo Oneto, Gipsoteca Giulio Monteverde, Bistagno (AL).



Fig. 7. Gipsoteca Pietro Canonica - Stresa (VB).



Fig. 8. Gipsoteca Massimino Perino - Pralungo (BI).



Fig. 9. Fotografia atelier Lazzzerini, Archivio Lazzzerini.

Firenze, 6 Febbraio 1924

*Baratta Andreina Ved. del Ten. Colonnello
Mariani Cav. Leonello ha l'onore d'invitare
la S. V. Ill.ma alla solenne inaugurazione della
targa sulla tomba del Suo compianto marito caduto
a Misurata Marina l'11 Febbraio 1922 che avrà
luogo Domenica 10 Febbraio 1924 alle ore
15 precise al Cimitero delle Porte Sante, alla
presenza delle Autorità Civili e Militari e Asso-
ciazioni Patriottiche.*

Sarà oratore ufficiale l'On. Avv. Gino Meschiari.



1923 - Cimitero Portesante, Firenze

Fig. 10. Documenti tratti dall'Archivio privato Lazzarini.

3929

Roberto Lazzerini

Tre secoli di vita e attività artistica
in Carrara e nel mondo
della famiglia Lazzarini o Lazzerini

1670-1960



Carrara 1960

Fig. 11. Frontespizio di R. Lazzerini, *Tre secoli di vita e attività artistica in Carrara e nel mondo della famiglia Lazzarini o Lazzerini 1670-1960*, Carrara, 1960.



Fig. 12. Parasite 2.0, *Like marble-like*, Carrara 2017.

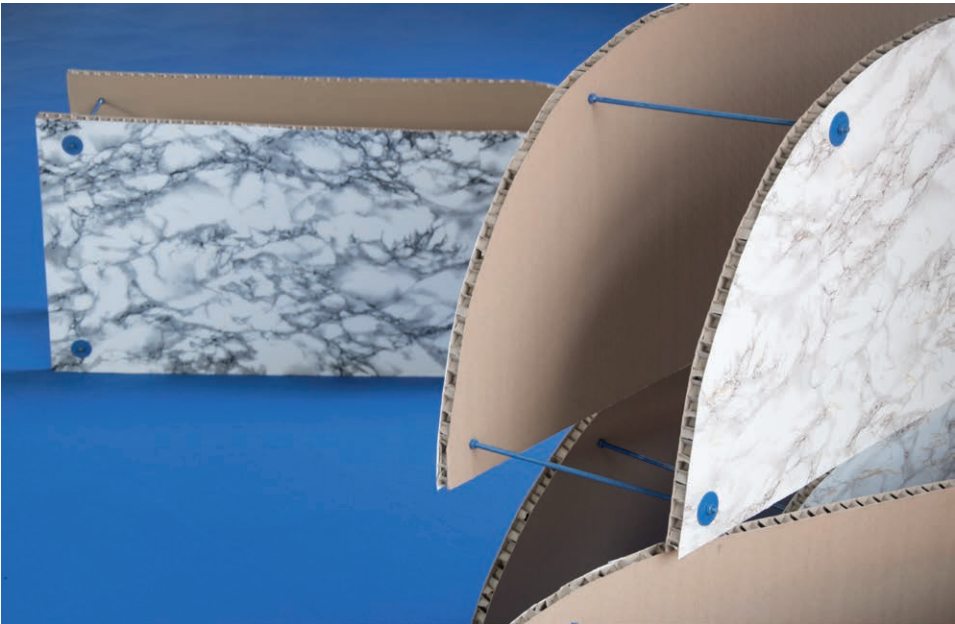


Fig. 13. Parasite 2.0, *Like marble-like*, Carrara 2017.



Fig. 14. Parasite 2.0, *Like marble-like*, Carrara 2017.

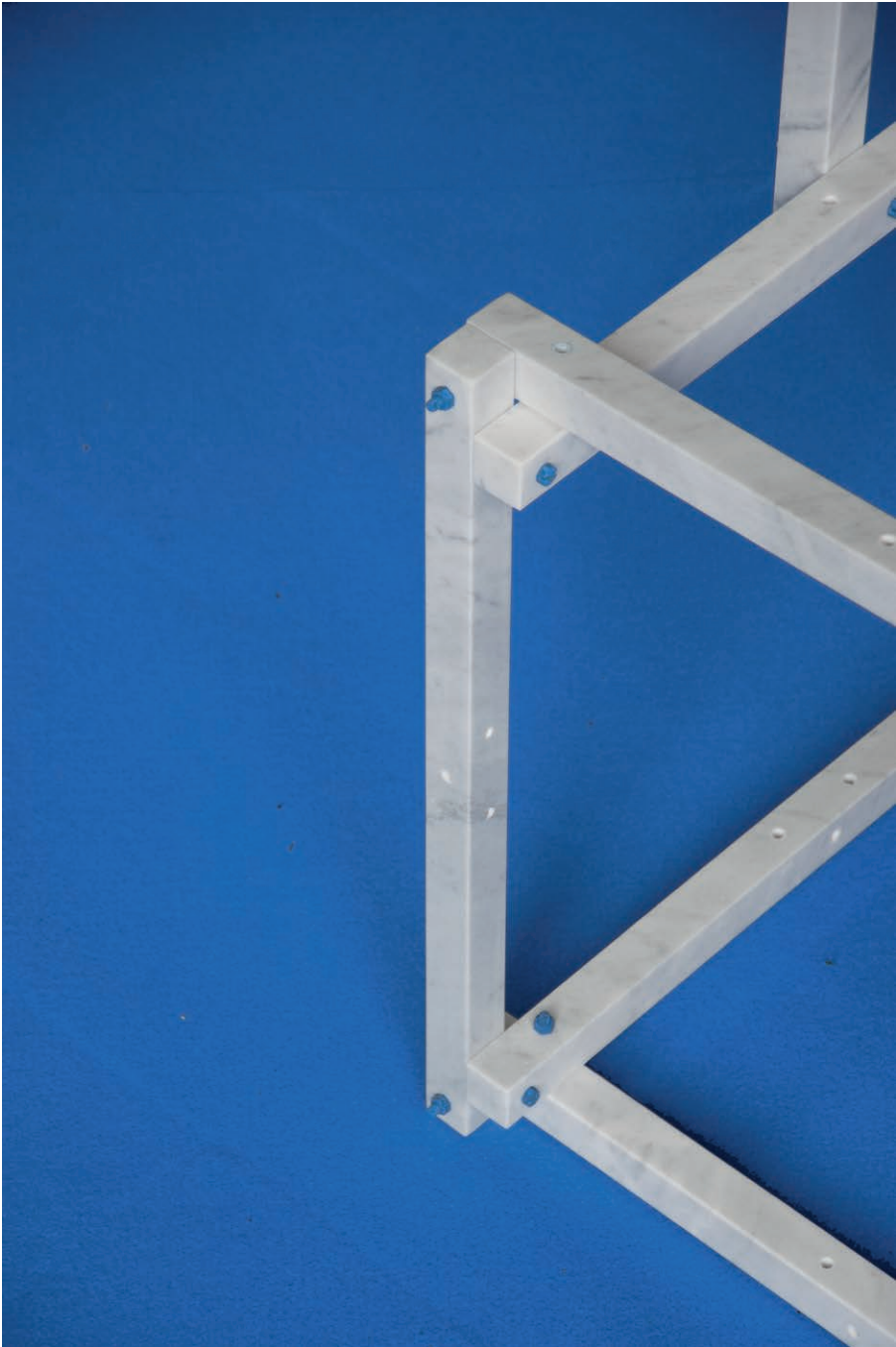


Fig. 15. Parasite 2.0, *Like marble-like*, Carrara 2017



Fig. 16. Parasite 2.0, *Like marble-like*, Carrara 2017



PROFILO

Beatrice Zanelli

Storica dell'arte e curatrice indipendente. Nel 2008 si laurea in Storia e tutela del patrimonio archeologico e storico-artistico all'Università di Torino e nel 2016 consegue il PhD in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica al Politecnico di Torino. Nel 2010 fonda Arteco, associazione con la quale realizza residenze e progetti curatoriali dedicati a riportare in luce patrimoni sommersi mediante l'arte contemporanea, sviluppa ricerche storico-artistiche e collabora all'ideazione di attività educative. Coopera stabilmente da alcuni anni con enti museali, tra cui la Pinacoteca Agnelli e Camera - Centro Italiano per la fotografia. Dal 2014 insegna Tecniche di stampa tradizionali allo IED di Torino. Tra le mostre curate *Ahimè! [a tre voci]* (Alessandra Messali in Archivio di Stato di Torino 2019), *Schuld* (Ryts Monet, Palazzo Frichignono a Torino 2019); *Like-marble-like* (Parasite 2.0, Centro Arti Plastiche di Carrara 2018); *Visto due volte* (Giulio Squillacciotti a Barriera Torino 2017). Recentemente ha curato il volume *Biomega Multiverso* (NERO Editions) e, insieme a Ersilia Rossini, il volume *Present Archives. Reflections from a collection of prints* (A+Mbookstore, VIAINDUSTRIAE 2019).

Beatrice Zanelli is an art historian and an independent curator. She graduated in History and Conservation of the Archaeological, Historical and Artistic Heritage at the University of Turin, and in 2016 she obtained a PhD in History of Architecture and City Planning at the Polytechnic of Turin. In 2010 she founded ARTECO, a cultural association with which she organizes residency and curatorial projects, historical research and educational activities. She collaborates permanently with several museums and institutions, including the Pinacoteca Agnelli, Camera – Centro Italiano per la Fotografia, and currently she is Professor at the IED (Istituto Europeo di Design) of Turin. Some of the exhibitions that she curated are: *Ahimè! [a tre voci]* (Alessandra Messali, Archivio di Stato Torino 2019), *Schuld* (Ryts Monet, Palazzo Frichignono, Turin 2019), *Like-marble-like* (Parasite 2.0, Centro Arti Plastiche of Carrara 2018), *Visto due volte* (Giulio Squillacciotti, Barriera, Turin 2017). Recently she edited the book *Biomega Multiverso* (NERO Editions) and, with Ersilia Rossini, the book *Present Archives. Reflections from a collection of prints* (A+Mbookstore, VIAINDUSTRIAE 2019).



REFERENZE FOTOGRAFICHE

1: Paolo Berra e Moisi Guga; 2: Museo Civico Casale Monferrato, 3,5,6: aurorameccanica; 4: Museo del Paesaggio, Verbania; 7,8: Beatrice Zanelli; 9: Luisa Passeggia; 10: Carrara, Archivio privato Lazzerini; 11: Biblioteca Civica di Carrara; 12-16: Parasite 2.0

The background of the page is a complex marbled paper pattern. It features swirling, organic shapes in shades of light beige, cream, and pale grey, creating a sense of depth and movement. A thin, solid black horizontal line is positioned across the middle of the page, just below the word 'FUTURA'.

FUTURA

La sezione presenta le ricerche e i progetti promossi e partecipati dal CISMAL e segnala l'attivazione di nuove collaborazioni scientifiche con istituti, centri universitari e singoli studiosi. Intende inoltre dare sistematicità di conoscenza ad un ambito di ricerche e di studi – ricco di produzione editoriale – spesso frammentato nelle diverse aree culturali di competenza e quindi non sempre facilmente accessibile da parte degli studiosi di altri ambiti e discipline.

In questo primo numero si informa sui programmi del Centro e si invitano gli studiosi a segnalare le iniziative promosse da università e da istituzioni culturali per il 2021 che favoriranno la costituzione di una rete permanente di reciprocità di conoscenze e di possibili collaborazioni.

CISMAL - Progetti 2021

- *Archivio privato Avv. Andrea Sarteschi Del Medico Staffetti*

Il progetto – già attivato – prevede l'inventariazione e la digitalizzazione, poi fruibile *open access*, dell'intero fondo archivistico, costituito da oltre quattromila unità archivistiche che coprono il periodo XVII-XX secolo. L'archivio al proprio interno si divide in diverse aree tematiche e riveste significativa importanza per il ruolo svolto dalle famiglie che apparentatesi ebbero un ruolo non secondario sia nell'escavazione che nella commercializzazione dei marmi lungo un ampio periodo storico. L'inventario dei materiali archivistici – correlato ad un altro omonimo archivio privato donato da Carlo Del Medico Staffetti all'Accademia di Belle Arti di Carrara, anch'esso in corso di inventariazione e del quale in questo numero si presentano i primi esiti della ricerca – offrirà peraltro una lettura, per quanto possibile completa, sia sul ruolo imprenditoriale ed economico di queste famiglie, sia sulla storia di alcune cave e di alcune personalità, oltre che di committenze e di artisti.

- *Attivazione di protocolli di collaborazione scientifica e operativa*

Tali strumenti sono finalizzati alla costituzione di una rete operativa che possa facilitare le conoscenze e le ricerche in atto o quelle da promuovere. CISMAL ha già attivato una Convenzione con il DAD - Dipartimento di Architettura e design della Scuola Politecnica dell'Università degli Studi di Genova, mentre sono in via di sottoscrizione quelle con il DIRAAS e il DAFIST, presso lo stesso ateneo, oltre a quella con l'Istituto Internazionale di Studi Liguri di Bordighera - IISL. Sono in corso contatti con altri atenei e istituti culturali.

È pure attivo un tavolo di lavoro con una serie di realtà culturali e imprenditoriali carraresi che ha portato alla preparazione di un progetto condiviso su quel territorio.

Queste iniziative agevoleranno la riscoperta e conseguente valorizzazione, studio e fruizione di materiali privati, non solo culturali, ma anche economici, quali – tra gli altri – gli archivi di storici laboratori del marmo.

- *CISMaL - Monografie*

La collana, edita anche a stampa, presenterà saggi monografici e cataloghi di mostre e di collezioni museali pubbliche e private. È in avanzato stato di preparazione il primo volume che illustrerà *La collezione di modelli in gesso dello Studio Lazzerini*, attivo a Carrara dal 1670 al 1942.

Sono pure in preparazione altri importanti studi su *Le collezioni e le committenze dei cardinali liguri nella Roma del Seicento*; sugli *Scultori genovesi nella Francia meridionale: presenze e percorsi in epoca barocca* e sul *Commercio e valore dei marmi nelle Isole Canarie (XVII-XIX secolo)*.

- *Biblioteca Digitale del Marmo e del Lapideo – BiDiMaL*

Prevede la raccolta dei materiali scientifici pubblicati e resi disponibili *open access* attraverso un apposito indice tematico. La *BiDiMaL* raccoglierà tutti i contributi editi a partire dal gennaio 2000. Tutti gli studiosi sono invitati a trasmettere a: segreteria@fondazionefranzoni.it, segnalando in oggetto “*BiDiMaL*”, i pdf di saggi e volumi propri, di università e istituzioni presso le quali operano, così come di atti di convegni e miscellanei.

Il CISMaL, presso la propria sede, la cinquecentesca villa Doria-Pavese, costituirà una biblioteca specializzata nella quale renderà fruibili i volumi a stampa pervenuti.

- *Dizionario degli scultori, degli artigiani del lapideo e degli architetti della Lunigiana dal medioevo al terzo millennio – DiSAL. Lunigiana*
- *Dizionario degli scultori, degli artigiani del lapideo e degli architetti della Liguria dal medioevo al terzo millennio – DiSAL. Liguria*

Il progetto risponde all'esigenza di procurare uno strumento aggiornato e *open access* che in maniera sistematica ed *in progress* possa offrire un punto di riferimento nell'ambito del marmo e del lapideo. Si propone di presentare una scheda bio-bibliografica di tutti gli scultori, lapicidi e architetti e l'elenco delle loro opere. Verranno pure redatte una serie di voci tematiche riguardanti il territorio, le tipologie di marmi, di pietre e di estrazione, gli imprenditori, i cavaatori, i committenti e quanto ha contribuito nei secoli al rapporto territorio-marmo-arte.

La scelta della suddivisione territoriale intende allargare nel tempo ad altri ambienti storico-geografici l'iniziativa nell'ambizioso progetto di poter coinvolgere l'intero territorio nazionale. A questo riguardo suggerimenti e segnalazioni di materiali e di iniziative che perverranno dai territori, potranno facilitare l'attivazione del progetto.

Saranno invitati a collaborare tutti gli studiosi che nei distinti segmenti tematici potranno offrire il loro contributo scientifico. Al momento si è costituito un comitato organizzativo di coordinamento per la predisposizione di un primo indice di voci da presentare all'inizio del 2021.



SEZIONI DELLA RIVISTA

Fontes

Inventari di archivi pubblici e privati e altre fonti documentarie correlate

Studia

Contributi e atti di seminari e di convegni di studi

Fragmenta

Documenti e materiali inediti riguardanti opere, artisti, committenti e tipologie dei marmi e del lapideo

Marmor absconditum

Opere inedite, sconosciute, ritrovate, reimpiegate, artisti riscoperti e da riscoprire

Museum marmoris

Musei, collezioni e luoghi aperti nelle regioni del mondo: recupero e valorizzazione dei depositi, delle opere, degli spazi

Futura

Presentazione di ricerche e progetti in corso e segnalazione di nuove collaborazioni scientifiche

Marmora et Lapidea

Editorial Team

EDITOR-IN-CHIEF

Claudio Paolucci, Fondazione Franzoni ETS, Genova

EDITORIAL BOARD

Andrea Lavaggi, Biblioteca Franzoniana, Genova

Massimo Malagugini, Università degli Studi di Genova, dAD

Luisa Passeggia, CISMaL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo, Genova

SCIENTIFIC COMMITTEE

Leticia Azcue Brea, Museo Nacional del Prado, Area de Conservación de Escultura y AADD

Heloisa Barbuy, Museu da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo

Fabrizio Benente, Università degli Studi di Genova, DAFIST

Fulvio Cervini, Università degli Studi di Firenze, SAGAS

Maria Linda Falcidieno, Università degli Studi di Genova, dAD

Fausta Franchini Guelfi, Università degli Studi di Genova

Sabine Frommel, École Pratique des Hautes Études - Sorbonne

Cristiano Giometti, Università degli Studi di Firenze, SAGAS

Catherine Guégan, Service Patrimoines et Inventaire général Direction de la Culture et du Patrimoine Auvergne-Rhône-Alpes

Andrea Leonardi, Università degli Studi di Bari, LeLiA

Juan Alexandro Lima Lorenzo, Instituto de Estudios Canarios

Rosa López Torrijos, Universidad de Alcalá de Henares

Lauro Magnani, Università degli Studi di Genova, DIRAAS

Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Accademia Polacca delle Scienze – Istituto d'Arte, Varsavia

Mario Rizzo, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Studi Umanistici

Carlo Varaldo, Università degli Studi di Genova, DAFIST

Caterina Volpi, Sapienza Università di Roma, SARAS

