

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 Paolocci, *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.

<i>Il Fondo Del Medico presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara »</i>	11
---	----

Studia

Sandra Berresford

The Laboratory-Studio of Antonio Caniparoli & Sons in Carrara

(c. 1850-1935): the Marble Craft Industry emerges

<i>from the Shadows »</i>	45
---------------------------------	----

Claudio Paolocci

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

<i>economia e cultura »</i>	81
-----------------------------------	----

Luisa Passeggia

<i>I laboratori di scultura a Carrara tra scuola, arte e mestiere »</i>	111
---	-----

Fragmenta

Alfonso Assini

Galeazzo Alessi, il Bergamasco e Luca Cambiaso:

la costruzione della cappella Lercari nel Duomo di Genova

<i>e il suo apparato marmoreo »</i>	147
---	-----

Roberto Santamaria

«Ad arbitrium Domini Galeacii architecti»: rilettura del progetto

della tomba Pinelli nella chiesa di San Siro a Genova e il ruolo

<i>dell'Alessi »</i>	175
----------------------------	-----

Marmor absconditum

Filippo Comisi

Per Angelo Antonio Brizzolari (1744-1772)

“un giovane di belle speranze” » 201

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* » 241

Beatrice Zanelli

L'Archivio Lazzerini: un ponte di dialogo verso il futuro » 271

Futura

Ricerche e progetti 2021 » 299



STUDIA




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, Sinforiano, 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 diventarono 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, *I Principi della Chiesa. L'arte nel territorio di Roma tra Rinascimento e Barocco*, Milano, Edizioni Charta, 1998; si veda anche <<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 sborza, l'altro mette sotto ai punti, altro ne rileva le parti principali, e sortita che sia l'opera dalle mani del maestro, nuovi lavoratori 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 cavaatori, 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 Lazzerini. 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, Groppoli, 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 Lazzerini 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 Peterhof*, 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 Lazzerini 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-Lazzerini, 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 Emanuele 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 Emanuele». 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 dintorni*, 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 II 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 Lazzarini si rimanda a L. Passeggi, *Lo studio Lazzarini*, 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 ricusò 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 diecisettemila 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 venirne 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 p. 3. 8. di alle più rappresentanti Ercole, Furio ne, Liana, e Pandoro per il convenuto prezzo di Zucchini trentadue per ciascuna, date e consegnate in Livorno al loro domicilio grande di Spese, le quali sono State Preparate in Litta fra me Roberto Lazzarini ed il mio fratello Tommaso &

Spese fatta da d. mio fratello Tommaso occorse per l'esecuzione di 1. Commissione come da nota letagliata dal med. consegnatami registrata al 22. Lito intitolato Conchi Correnti e memoria d'ordine &

L. 1152. 17.

Spese per pagate dal med. in Livorno per regalia ai Signori Micali Francesco quattro	60.
Spese per nota al Padre S. ai paoli	16.
Spese per Ballaggio in loggia	15.
Spese per diritto dell' 1/2 per 100	7. 1/2
Spese di Zucchini per il tributo	3. 1/2
	63.

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

Spese fatta da me Roberto per l'esecuzione di 1. Commissione, come da nota letagliata consegnata al med. mio fratello, e riportata al 22. nel libro mitti. catol. Lito &

218. 17.

Totale Generale delle Spese occorse all'esecuzione della d. Commissione L. 1494. 17.

23. nelle quali Spese non vi è compreso l'importo dell'incasatura di 4. quattro Statue pagate da d. d. R. Bardi, al falegname Bergamini, il pagamento delle quali ossia Bonifacio al Bardi d. d. dovrà stare a carico per metà di Tommaso e per l'altra metà a carico di me Roberto &

Costi dovrà io Roberto Lazzarini rifare al fratello Tommaso per il di più del med. come sopra pagate per pareggio di Spese nostre L. 528. 10. che a queste unite le L. 218. 17. da me Roberto pagate come sopra formano l'importo della metà del totale delle Spese Lito, e per L. 528. 10. portarli a favore di d. d. Tommaso al seguente suo conto Corrente &

Importo delle quattro Statue come sopra Preparate Francesco	256.
Ritirati da Tommaso dalli Sig.ri Comitenti Micali Francesco	136.
Cambiale a favore di me Roberto sopra d. d. Micali Francesco	120.
Portano come sopra fatto	256.

Costi dovrà rifare Tommaso a me Roberto per più come sopra ritirati dalli Sig.ri Micali Francesco otto i quali portarli a carico del med. in conto Corrente come sopra &

Spese

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

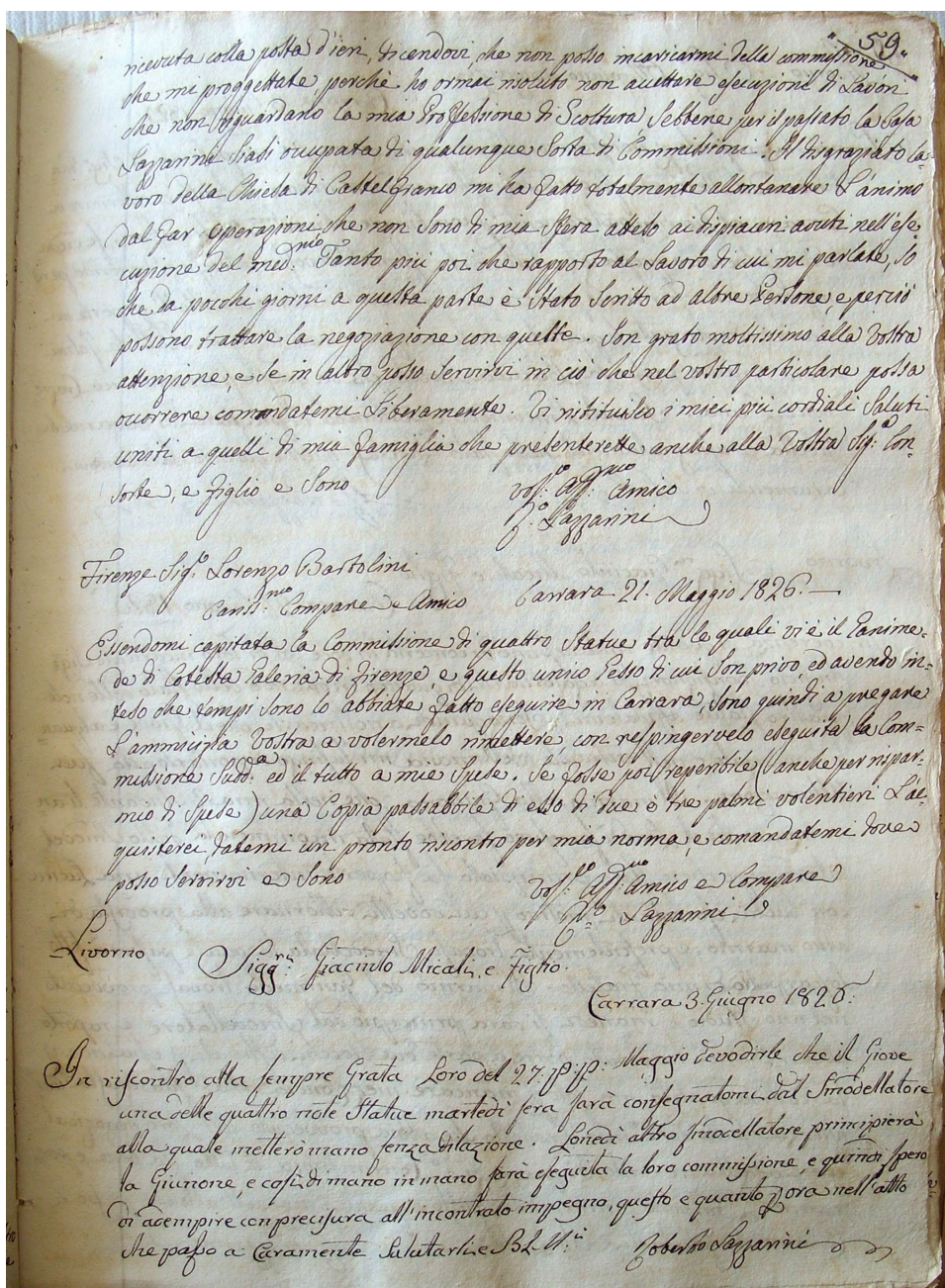


Fig. 2. Archivio Privato Famiglia Lazzerini, Copialettere, Corrispondenza Roberto Lazzerini Lorenzo Bartolini, Carrara 21 maggio 1826; Corrispondenza Roberto Lazzerini Ditta Giacinto Micali e Figlio, Carrara 3 giugno 1826.

1831

Nota delle spese fatte dal Sig.^{ro} Giuseppe Bajni per le due Venere, cioè de Medici e l'altra di Canova di p.^{mi} tre per cadauna di Commissione per Livorno eseguite in Società tra d.^o Signor Bajni, ed il Sig.^{ro} Roberto Lazzerini

Contanti per pagati al Sig. ^{ro} Tommaso Lazzerini, e Pietro Banti per compra di d. ^o Venere de Medici granuoli quaranta, Correnti	600.-
Item per marmo della Venere di Canova	20.-
Item per Pesto, posto allo Studio di d. ^o Marmo, Poletto, ed altro	3.-
Item al modellatore spedizione Calada per Modellatura di d. ^o Venere	105.-
Item al Sultatore Giuseppe Patti per Sustratura di d. ^o Venere di Canova, ed una giornata, e mezzo impiegato nella Venere de Medici	80.-
Item al Cappellino per Capriccio, e Capetto di d. ^o Venere di Canova	6.14.-
Item al Sustratore Calagna per Modellatura dei Capelli di d. ^o Venere	24.10.-
Item al falegname Beniamini per Case, e incassatura di d. ^o due Venere	23.10.-
Item per Tabella di Cortina in Canova	4.4.-
Item a Giuseppe Bonoli per posto a Livorno di d. ^o due Case pagato Filippi in que, e mezzo Salvo	81.18.-
Item Spese di Viaggio del d. ^o Bajni Filippi L. p. 3.	64.10.-
Item a Roberto Lazzerini per lavorazione della d. ^o Venere di Canova per 8.	240.-
Totale Spese	1253.6.-
Prezzo Convenuto col Comitente per d. ^o due Statue Zucchini 25, per ciascuna Prezzo	1500.-
di Spese come sopra incontrate per le Spese delle medesime	1253.6.-
utile da dividere per metà al Bajni, e metà al Lazzerini	246.14.-
E così ne disputa per cadauno	123.7.-
Dare Al d. ^o Sign. ^{ro} Giuseppe Bajni al d. ^o Lazzerini per consegna fattali di due Mandati da esso pagabili come Cassiere dell'Opera di S. Maria di Canova, uno segnato N. ^o 29. dell'otto Agosto di L. 55. e l'altro di N. ^o 38. del 24. dell' di L. 23. 12. fra ambedue	178.12.-
Item per numero quarantuno fasci vino consegnato in regio ne di S.ve una il Poale	61.10.-
Item in Contanti dati paoli due	3.-
Somma e Segue	143.2.-

Fig. 3. Archivio Privato Famiglia Lazzerini, Copialettere, 1831. Nota delle Spese fatte dal Sig.^r Giuseppe Bajni per le due Venere, cioè de Medici e l'altra di Canova di p.^{mi} tre per cadauna per Commissione per Livorno eseguite in Società tra d.^o Signor Bajni, ed il Sig.^r Roberto Lazzerini.



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

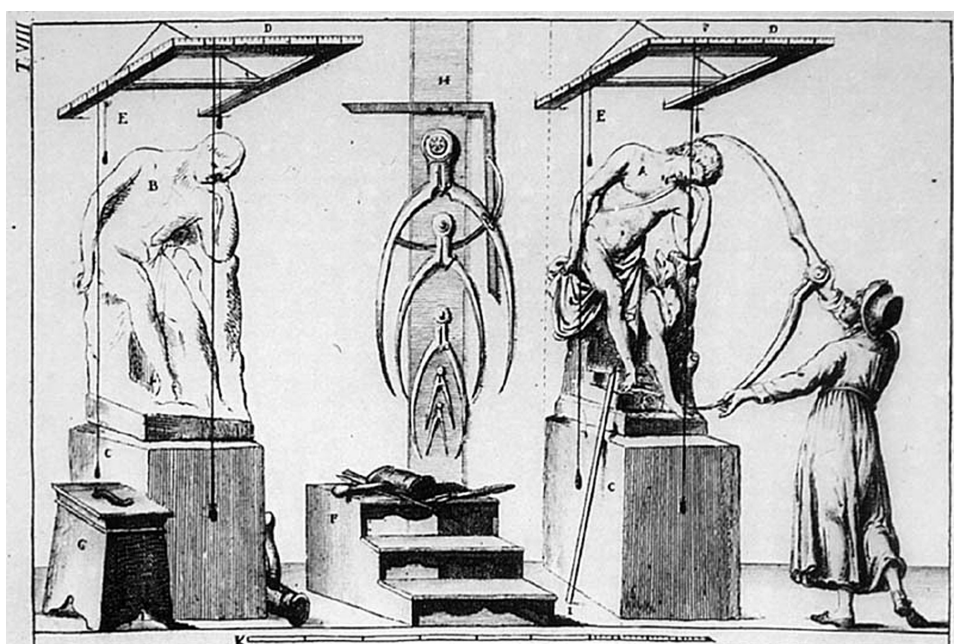


Fig. 5. Francesco Carradori, *Istruzione Elementare Per gli Studiosi della Scultura*, Firenze, MDCCCII: Tavola VIII, *Regole per cavare dalle misure qualunque lavoro di Scultura*.



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/>>





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