

Marmora et Lapidea

Rivista annuale del CISMAL

Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo

3 - 2022



FONDAZIONE FRANZONI ETS

Marmora et Lapidea



anno III

2022

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.

Progetto grafico: 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.

© 2022, 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

Fontes

Fabrizio Federici

*Da Carrara a Massa: sculture settecentesche nella cappella
del cimitero di Mirteto* pag. 9

Studia

Paolo Russo

*Uomini e marmi. Scultori carraresi in Sicilia tra Quattro
e Cinquecento (1487-1535 circa)* » 43

Fragmenta

Antonella Dentamaro

*Tra Napoli e Carrara: sulle tracce di Alessandro di Nicolò Marchese,
magister marmorum di primo Cinquecento* » 161

Marmor absconditum

Claudio Paolucci

*L'esperienza artistica genovese di Francesco Messina e la sua prima
opera giovanile conosciuta* » 193

Francesco Messina, Busto, gesso bronzato, 1916
Scheda a cura di Nausicaa Bertellotti » 204

Museum marmoris

Donatella Alessi, Arianne Palla, Anna Patera, Francesca Toso
*Danni bellici e restauro: un mosaico romano da Luni
al Museo Archeologico del Castello di San Giorgio alla Spezia* » **221**

Futura

Aggiornamento progetti pluriennali » **249**



FONTES



Fabrizio Federici

Da Carrara a Massa: sculture settecentesche nella cappella del cimitero di Mirteto

Abstract ITA

La moderna cappella del cimitero comunale di Mirteto, a Massa, accoglie una serie di sculture in marmo del primo Settecento di varia provenienza, inedite e di notevole interesse. Spiccano in particolare, ai lati dell'unico altare, un pregevole San Sebastiano di Francesco Franchi, firmato e datato 1721, e un San Rocco dovuto alla bottega dei Baratta. Grazie alla documentazione d'archivio, è possibile stabilire la provenienza di queste due sculture dal distrutto oratorio di San Rocco in Piazza Alberica a Carrara.

Abstract ENG

The modern chapel of the municipal cemetery of Mirteto, in Massa, houses a series of marble sculptures from the early eighteenth century of various origins, unpublished and of considerable interest. In particular, on the sides of the single altar, a valuable San Sebastiano by Francesco Franchi, signed and dated 1721, and a San Rocco due to the Baratta workshop stand out. Thanks to archival documentation, it is possible to establish the origin of these two sculptures from the destroyed oratory of San Rocco in Piazza Alberica in Carrara.

Parole chiave

Baratta scultori, cimitero di Mirteto, distrutto oratorio di San Rocco, Francesco Franchi, Massa, piazza Alberica a Carrara, sculture settecentesche in marmo

La cappella del cimitero comunale di Mirteto, a Massa, è un edificio di scarso interesse storico e di nessun interesse architettonico [fig. 1], che tuttavia si segnala per alcune inedite sculture in marmo di Età Moderna, di varia datazione e provenienza, che sono state riusate per decorare il sacello¹.

All'esterno si notano, inseriti nella recinzione del cimitero, due grandi vasi fiammeggianti, che in origine ornavano la sommità del campanile della demolita collegiata massese di San Pietro² [fig. 2]. Al centro della facciata, collocato su una sorta di mensola molto aggettante, troviamo un angelo di buona fattura, per quel che si può giudicare da una notevole distanza [fig. 3]. La scultura, alta circa un metro e mezzo, raffigura l'angelo stante, che rivolge al cielo il volto, mentre con il braccio destro (mancante della mano) indicava (o teneva) qualcosa (probabilmente una cornucopia-candeliera, vista la grande diffusione in area apuana di angeli marmorei che assolvono questa funzione); questo oggetto scomparso era sorretto soprattutto dal braccio sinistro, quasi del tutto perduto (al suo posto si nota, inserito nell'ala sinistra, un perno metallico, probabile indizio di un vecchio restauro subito dall'opera in quel punto). Mossi sono i folti capelli della figura, tirati all'indietro, così come agitata dal vento è la sua veste, specialmente nella parte posteriore; veste che, sulle cosce dell'angelo, si apre, lasciando vedere le gambe. La figura, nella posa così come nel dinamismo che la caratterizza, denuncia la sua derivazione da modelli berniniani, e si rifà in particolare alla serie di angeli con i simboli della Passione che scandiscono Ponte Sant'Angelo. L'angelo di Mirteto venne probabilmente scolpito alla fine del Seicento o al principio del secolo successivo.

Murato sulla parete esterna dell'abside della cappella, a circa quattro metri d'altezza [fig. 4], troviamo un bel rilievo marmoreo raffigurante San Pietro, risalente

¹ L'attuale edificio, intitolato a Nostra Signora del Suffragio, fu costruito in data di poco precedente al 1933, al posto di una cappella risalente all'epoca dell'apertura del cimitero (1807), ricavata all'interno di un edificio preesistente, situato a breve distanza dalla cappella attuale. I marmi riusati nella decorazione della cappella cimiteriale dovettero essere inizialmente reimpiegati, ad eccezione del rilievo con l'*Immacolata* (cfr. *infra*), nell'edificio originario, da cui vennero poi trasferiti nella nuova cappella novecentesca. Sul cimitero di Mirteto: P. Bombardi, *Il Camposanto Monumentale di Massa. Il nucleo ottocentesco*, Massa, Apua service, 2008, in particolare, sulla cappella, pp. 13-16, 81.

² P. Bombardi, *Il Camposanto Monumentale*, cit., pp. 13-16. I vasi, che in origine erano quattro, devono risalire al momento in cui, nel 1769-1770, si provvide alla sopraelevazione del campanile di San Pietro, che fu coronato da una nuova balaustra; si veda quanto dice in proposito Nardino Bertelloni nei suoi *Ricordi*, in *Cronache di Massa di Lunigiana*, a cura di G. Sforza, Lucca, Tipografia Rocchi, 1882, pp. 189-190, e in part. p. 190: «A 20 agosto 1770. Hanno principiato a tirare coll'argano i marmi della balaustrata che hanno fatta sopra il campanile di San Pietro, e li hanno messi in opera e finita il dì 28 agosto».

ai primi decenni del Cinquecento e riconducibile allo scultore Pietro Aprile da Carona³ [fig. 5].

L'altare della cappella è un bell'altare dei primi del Settecento in marmi policromi (soprattutto breccia di Seravezza e nero venato) e marmo bianco [figg. 6-7]. L'altare è terminato superiormente da un timpano curvo spezzato, dai cui spioventi si dipartono festoni di fiori e foglie, tra i quali si inserisce uno stemma sormontato da corona⁴; nella parte inferiore, al centro del paliotto, spicca su uno sfondo di breccia una croce entro un quadrilobo. Questo e un altro altare quasi gemello, posto nell'oratorio dedicato a Maria che si trova nella valle del Frigido, in località Capannelle, sulla via per Canevara (noto come oratorio della Madonna del Fantin, dal dipinto raffigurante la Madonna con il Bambino che tale altare accoglie), provengono dalla chiesa di San Martino a Borgo del Ponte. Lo provano le parole del cronista Odoardo Rocca e l'iscrizione che accompagna uno dei due stemmi che fiancheggiano l'altare delle Capannelle; a commissionare i due altari, nel 1707, fu Francesco Maria Cybo Malaspina, personaggio secondario della famiglia ducale vissuto tra Sei e Settecento, che fu molto legato alla chiesa di San Martino, variamente da lui beneficiata⁵. Questi graziosi altari furono rimossi dalla chiesa di Borgo del Ponte nel secondo decennio dell'Ottocento, quando il tempio subì un completo rifacimento e al suo interno vennero installati due grandi altari in marmo provenienti dalla demolita collegiata di San Pietro, che ancora oggi vi si possono ammirare. Al centro dell'altare, che in origine doveva accogliere un dipinto ora disperso, è stato inserito (in tempi piuttosto recenti)⁶ un bel rilievo di produzione carrarese in

³ F. Federici, *Un'ulteriore aggiunta a Pietro Aprile: il San Pietro del cimitero di Mirteto a Massa*, in *Nelle terre del marmo*, a cura di A. Bartelletti, G. Donati, A. Galli, vol. II, in corso di stampa.

⁴ Nello stemma, che doveva accogliere in origine il blasone dei Cybo Malaspina, è ora inciso il monogramma mariano sormontato dalla croce.

⁵ *Massa di Lunigiana nella prima metà del sec. XVIII. Ricordi inediti di Odoardo Rocca*, a cura di G. Sforza, Modena, 1906, p. 28: «[La chiesa di San Martino] ha cinque altari; tre di belli stucchi e due piccoli di marmo sotto la cantoria dell'organo, ornati di statue di marmo e vaghe pietre. Furono fatti a spese del signor don Francesco Maria Cybo [...], ed a questi altari lasciò convevole mantenimento. Il medesimo ottenne da Roma li corpi de' Santi Martiri Gaudenzio, Onorio, Vittore e Fausto, oltre altre reliquie». L'iscrizione al di sotto di uno dei due stemmi dell'altare delle Capannelle recita: *FRANCISCUS MARIA / CYBO / DIE XI NOVEMBRIS MDCCVII*.

⁶ Presso l'Ufficio per i Beni Culturali della Diocesi di Massa Carrara Pontremoli si conserva una foto risalente al 1999 che raffigura il rilievo prima del suo inserimento nell'altare, con la Vergine ancora priva della testa: l'opera si trovava allora presso la chiesa della Madonna del Pianto di Castagnola (da cui dipende la cappella del cimitero), ma se ne ignora la provenienza originaria. Poco dopo, probabilmente nei primi anni Duemila, il rilievo fu sottoposto a pulitura, integrato

marmo bianco, racchiuso entro una elaborata cornice mistilinea con specchiature di breccia di Seravezza, che presenta nella parte superiore una testina angelica, da cui si dipartono due festoni di foglie e frutta [fig. 8]. Nel rilievo è raffigurata l'Immacolata, attorniata da nubi e da protomi angeliche; in alto, siede sulle nubi Dio Padre. La raffigurazione si articola su diversi piani, cui corrispondono diverse modalità di lavorazione del marmo: dal sottilissimo rilievo di alcune nubi al quasi tutto tondo della bella figura della Vergine, che manca della testa, reintegrata purtroppo in maniera non consona allo stile e all'epoca di realizzazione dell'opera⁷.

Ai lati dell'altare sono poste entro nicchie, a circa tre metri da terra⁸, le statue dei due santi che vengono invocati come protettori dalle epidemie e, in particolare, dalla peste, ovvero San Rocco e San Sebastiano. Su queste due sculture si vuole concentrare qui l'attenzione, sia per la loro bellezza e l'importanza degli autori che le realizzarono, sia perché il ritrovamento di alcuni documenti che le riguardano consente di fare luce sulle circostanze della loro esecuzione e sulle vicende che le portarono a prendere posto nella sede attuale.

A destra dell'altare si trova la statua di San Sebastiano [fig. 9], raffigurato come di consueto quasi completamente nudo, legato a un tronco d'albero nel momento in cui viene fatto bersaglio delle frecce dei suoi commilitoni (ma delle frecce non vi è traccia, né di ferite sul corpo del giovane). Il piede sinistro del santo, legato al tronco, è leggermente più in alto rispetto all'altro, che poggia in terra, così come il braccio destro, legato alla parte sommitale del tronco, è sollevato, mentre il braccio sinistro è legato dietro la schiena. La testa dai folti capelli ondulati (nei quali si distinguono i segni dell'uso del trapano) è abbandonata in avanti, e poggia sul braccio destro. Gli occhi sono socchiusi, e il giovane sembra immerso in un placido sonno: in effetti la raffigurazione rifugge da ogni enfasi drammatica e tutto è domi-

in alcune parti mancanti (il nastro di destra che unisce la protome angelica al cespo di frutta e foglie, e, purtroppo, il capo di Maria) e fornito di un'ulteriore cornice inferiore realizzata *ex novo*, dopodiché si procedette al discutibile reimpiego dell'opera al centro dell'altare della cappella cimiteriale.

⁷ È interessante che, pur nell'ambito di una iconografia molto standardizzata quale è quella dell'Immacolata a partire dalla fine del Seicento, si possa individuare il modello di questa scultura in un prestigioso testo pittorico giunto a Carrara da Roma, l'*Immacolata Concezione* di Pietro da Cortona già nel duomo di Sant'Andrea, cui rimanda in particolare la posa di Dio Padre, così fortemente sbilanciato a destra (sull'opera oggi scomparsa, ma il cui aspetto ci è trasmesso da una fotografia storica: 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, l/1 (2009), pp. 19-46, pp. 34-36 e fig. 13).

⁸ Il piano di appoggio delle nicchie, che sono a sezione rettangolare, si trova a 220 cm dal suolo.

nato da un senso di quiete, cui si sottrae solo il panno che cinge i fianchi del santo, leggermente mosso nella porzione che cade lungo il fianco destro⁹.

La scultura appare di notevole qualità, nella resa anatomicamente convincente del corpo snello, più che muscoloso, di un adolescente¹⁰, nella maestria con cui è condotto il morbido modellato delle carni [fig. 10], nella cura con cui sono riprodotti i particolari, dalle corde alla corteccia dell'albero, la cui gradinatura, a indicarne la ruvidezza, contrasta efficacemente con la pelle liscia e lucente del giovane [fig. 11]. Il nome dell'autore della statua ce lo svela la firma dell'artista, incisa in lettere capitali, entro un cartiglio, sulla base dell'opera: *FRANC(esco) FRANCHI FECE / P(er) SUA DEVOTIONE 1721*.

Francesco Franchi fu uno scultore carrarese attivo nei primi tre decenni del Settecento: fu uno dei più stretti collaboratori di Giovan Battista Foggini, di cui subì profondamente l'influenza¹¹. Del carrarese ci resta un manipolo di opere sparse tra Firenze, Volterra e Livorno (in diversi casi, al pari di quella massese, firmate). Egli fu attivo anche come restauratore di antichità, in particolare per i granduchi: frutto del suo intervento di restauro (o meglio sarebbe dire di ri-creazione, a partire da un frammento antico, poi abbondantemente integrato) è il *Guerriero frigio*, o *Attis*, degli Uffizi, che Franchi – caso raro, per un restauro – volle orgogliosamente firmare con le parole *FR(ancesco) FRANCHI / DA CARRARA / RIS(taurò) 1712*¹². Nell'anatomia ideale e nella compostezza formale del *San Sebastiano* massese, lontano dagli esiti ben più dinamici ed enfatici della scultura tardobarocca, si è allora tentati di ravvisare un segno della continuata frequentazione di Franchi con la scultura antica¹³.

⁹ La scultura misura all'incirca 115 cm di altezza e 35 cm di larghezza (alla base).

¹⁰ Anche l'indubbio sovradimensionamento della testa rispetto al corpo sembra riconducibile, più che a questioni legate al punto di vista da cui si ammirava in origine la scultura, forse posta piuttosto in alto, al proposito di raffigurare il santo come un ragazzo molto giovane, dalla corporatura vigorosa, ma ancora acerba.

¹¹ F. Paliaga, *Per la conoscenza di Francesco Franchi, collaboratore del Foggini*, in «Paragone», n.s. 12, XXXIX/465 (1988), pp. 48-58; M. Visonà, *Franchi Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 50 (1998); R. Roani Villani, *In margine a Villa Corsini: Giovanni Battista Foggini, Isidoro Franchi, Francesco Franchi e l'antico*, in *Villa Corsini a Castello*, a cura di A. Romualdi, Firenze, Polistampa, 2009, pp. 77-95.

¹² Benché si tratti di due sculture molto diverse tra loro, si possono ravvisare alcuni punti di contatto tra l'*Attis* e il *San Sebastiano*, nella posa delle gambe e dei piedi, nel trattamento dei capelli, nella gradinatura dei tronchi che lambiscono entrambe le figure.

¹³ Tra le raffigurazioni moderne di San Sebastiano che possono aver ispirato la statua di Franchi, va segnalato il *San Sebastiano curato dagli angeli* di Rubens della Galleria Corsini, al quale la scultura massese sembra rifarsi per la posizione delle braccia (in particolare del

Benché lo scultore dovesse risiedere per lunghi periodi a Firenze, come provano la sua collaborazione con Foggini e la sua attività per la corte medicea, egli mantenne forti legami con la sua terra d'origine¹⁴, come dimostra anche il *San Sebastiano*, prima e finora unica testimonianza della sua produzione artistica in area apuana. Una scultura che Franchi, come si spiega nell'iscrizione, fece «per sua devotio- ne», come espressione personale del suo culto, e forse della sua gratitudine, per il santo: forse anche per questo carattere intimo dell'opera lo scultore la realizzò con tanta cura e amorevolezza, dando vita a una delle sue creazioni migliori, tra le poche che gli sono state sinora ricondotte.

Il *San Rocco* posto nella nicchia che si apre a sinistra dell'altare appare subito molto diverso dal *San Sebastiano* [fig. 12]. Si tratta infatti di una figura molto più movimentata e drammatica, che tende a espandersi nello spazio mediante il moto delle braccia e della gamba sinistra, e solleva con decisione il volto al cielo. Al dinamismo della figura corrisponde quello della veste e della mantella, percorse da un fremito inquieto. Il santo impugna nella mano destra il bastone da pellegrino, mentre con la sinistra regge un frastagliato cartiglio, al di sotto del quale si trova l'immane cane, che tiene in bocca la pagnotta, sollevando il muso in direzione di Rocco¹⁵ [fig. 13]. Il cartiglio contiene, inciso in lettere capitali, un testo di grande importanza per comprendere circostanze e anno della realizzazione della scultura e per conoscerne gli autori: [...] / PIETATE IN PATRIA / A STRAGE DIRE PESTIS / SERVATI / ANNO MDCCXII / IO(hannes) IACOBUS ET IOSEPH / BARATTA / CORDIS PATRONUM / CIVIBUS SUIS / EXPONA¹⁶.

Il cartiglio ci fa dunque sapere che la statua fu scolpita nove anni prima del *San Sebastiano*, e che i suoi autori vollero realizzarla come testimonianza di gratitudine verso San Rocco, per essere sopravvissuti a un'epidemia di peste. A scolpirla furono Giovan Giacomo e Giuseppe Baratta, esponenti di una famiglia carrarese che, tra XVII e XVIII secolo, consegnò alla storia della scultura una nutrita schiera di personaggi, tra protagonisti e comprimari. Giovan Giacomo e Giuseppe, in particolare, erano fratelli, figli di Andrea e di Benedetta Franzoni e cugini del più

braccio destro sollevato) e della testa reclinata.

¹⁴ Nel 1722, dunque in una data prossima a quella dell'esecuzione del *San Sebastiano*, Franchi è attestato a Carrara, dove stipula il contratto per l'altare maggiore della chiesa dei Santi Giusto e Clemente a Volterra: F. Paliaga, *Per la conoscenza di Francesco Franchi*, cit., pp. 53-54.

¹⁵ La scultura misura all'incirca 105 cm di altezza e 30 cm di larghezza (alla base).

¹⁶ L'iscrizione non può essere al momento letta nella sua integrità, a causa della grande vicinanza del cartiglio alla parete interna della nicchia. Nell'ultima parola, si nota una correzione da *ESPONA* a *EXPONA*.

importante esponente della famiglia, Giovanni (1670-1747), che fu scultore di grande successo, con commissioni in tutta Europa, e figura determinante nella creazione di una scuola carrarese di scultura di livello internazionale¹⁷. I due fratelli collaborarono assiduamente con il celebre cugino, contribuendo alle imprese più impegnative: si vedano in particolare le statue colossali per la basilica di Mafra, in Portogallo, di cui Giovan Giacomo e Giuseppe eseguirono, probabilmente su disegno di Giovanni, rispettivamente il *San Matteo* e il *San Mattia* (1730-1732). All'enfasi drammatica e all'ampiezza dei gesti di queste e di altre statue colossali uscite dalla bottega di Giovanni al Baluardo, quelle per la cappella di Sant'Uberto alla Venaria Reale (1726-1728), si ricollega, su scala ridotta, il *San Rocco* massese¹⁸. Un utile confronto può essere anche quello con il *Re David* che Giovan Giacomo realizzò, assieme ad altre statue scolpite da diversi membri della famiglia Baratta, per il santuario di Santa Maria della Steccata a Parma, forse su disegno di Giuliano Mozzani (1726-1728)¹⁹.

Le due statue di *San Rocco* e *San Sebastiano* del cimitero massese sono pertanto molto diverse tra loro, ma hanno anche indubbi punti di contatto. Profondamente differenti sono, come già si è detto, le loro impostazioni generali e gli «affetti» che le caratterizzano: quanto *San Rocco* è drammatico e movimentato, tanto *San Sebastiano* è composto, circonfuso di una quieta sensualità. Semplificando, si potrebbe parlare di una scultura pienamente barocca che si contrappone a una statua di impostazione classicistica. Anche nelle proporzioni le due figure sono diverse: *Sebastiano* è, per così dire, ripreso da un punto di vista più ravvicinato, cosicché il suo corpo e la sua testa appaiono molto più grandi di quelli di *Rocco*, benché in realtà la statua del giovane saettato sia solo di poco maggiore dell'altra (circa 115 cm di altezza contro i 105 circa di *Rocco*). Le dimensioni delle due opere sono quindi simili, così come per entrambe si può parlare di un sostenuto livello qualitativo, benché il *San Sebastiano* di Franchi, più rifinito, appaia nel complesso di qualità più alta. Simili, ancora, sono le circostanze in cui videro la luce le due statue, non frutto di una commissione, ma liberamente offerte ai santi protettori contro la peste, a mo' di *ex voto*, in un caso da due scultori che erano scampati a

¹⁷ Sui Baratta, e in particolare su Giovanni, cfr. soprattutto, oltre alle voci dedicate a questa famiglia e a vari suoi esponenti da Hugh Honour nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, 5 (1963), F. Freddolini, *Giovanni Baratta e lo studio al Baluardo: scultura, mercato del marmo e ascesa sociale tra Sei e Settecento*, Pisa, Plus-Pisa University press, 2010 e Idem, *Giovanni Baratta, 1670-1747: scultura e industria del marmo tra la Toscana e le corti d'Europa*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2013.

¹⁸ F. Freddolini, *Giovanni Baratta, 1670-1747*, cit., pp. 282-286.

¹⁹ L. Testi, *Santa Maria della Steccata in Parma*, Firenze, Battistelli, 1922, *passim*.

una terribile epidemia e, nell'altro, da un artista che motiva il proprio dono come espressione della sua «devotione», senza specificare se il suo gesto sia dovuto a uno scampato pericolo (cosa che non si può escludere).

Si potrebbe ipotizzare che le due statue si trovassero nello stesso luogo già prima del loro riutilizzo nella cappella cimiteriale, visto che spesso i santi Rocco e Sebastiano vengono raffigurati insieme. Alcuni documenti, conservati presso l'Archivio di Stato di Massa, ci consentono di confermare questa ipotesi, svelandoci da dove provengono le due sculture. Il 22 settembre 1821 il «consulatore di governo» Carloni scriveva da Massa al governatore Giuseppe Petrozzani, che amministrava allora il ducato apuano per conto della duchessa Maria Beatrice d'Este, una lunga lettera in merito alla richiesta avanzata dal priore e dai «festaiuoli» dell'oratorio di San Rocco, esistente a Carrara in località Potrignano, affinché venissero concessi loro alcuni marmi che erano in precedenza serviti per l'altare laterale di un altro oratorio intitolato al santo, situato in Piazza Alberica e scomparso ormai da molti anni. La lettera racconta una vicenda curiosa, ed è di un certo interesse nella sua interezza, in particolare per la storia dell'edilizia religiosa a Carrara tra Sette e Ottocento; ma qui è soprattutto il seguente passaggio che ci interessa:

Sulla fine dell'anno 1786 per ordine della gloriosa sovrana Maria Teresa furono profanati in Carrara due oratorj, quello cioè sotto il titolo di San Ceccardo in cima alla strada dell'Olivio, e l'altro di San Rocco nella Piazza Alberica. All'atto della profanazione furono chiuse nella sagrestia di quest'ultimo tutte le moblie ritrovatevi, ed aperta poi coll'intervento del già signor consigliere Landini in qualità di delegato si venne a formarne inventario, che risulta dal pubblico documento in data del dì 15 novembre anno predetto a rogito del fu notaro Michelangelo Cherubino Giandomenici.

L'altare maggiore dell'enunciato oratorio fu portato in Massa, e collocato nella chiesa della Vergine Santissima del Monte. Molt'altri mobili servirono per il camposanto di Massa, e vi restarono solo varj pezzi sciolti di marmo destinati ad un altare laterale, che si fecero tradurre al Palazzo Ducale in Carrara all'occasione della vendita dell'oratorio istesso alla famiglia Del Medico, ed infine si estrassero dal palazzo predetto, e si depositarono in una stanza terrestre del fabbricato della chiesa della Vergine Santissima delle Grazie in essa città, nella quale fu traslocata anche la Confraternita di San Rocco per la semplice officatura, che tuttora vi si esercita²⁰.

²⁰ Archivio di Stato di Massa, Governo degli Stati di Massa e Carrara, busta 56, ff. non numerati.

La lettera di Carloni è dunque importante da un duplice punto di vista: stabilisce una connessione tra gli arredi del profanato oratorio carrarese di San Rocco e la decorazione del nucleo più antico del cimitero di Mirteto, fondato pochi anni prima, nel 1807; e segnala l'atto notarile che ci trasmette l'inventario degli arredi dei due scomparsi oratorî. L'indicazione fornita da Carloni è sostanzialmente corretta²¹, e così tra le carte del notaio carrarese Michelangelo Cherubino Giandomenici è possibile rinvenire la ricca documentazione relativa alla profanazione degli oratorî di San Rocco e di San Ceccardo, avvenuta l'11 dicembre 1786, e alla stesura dei relativi inventari, che ebbe luogo alcuni giorni più tardi, il 15 e il 16 dicembre:

[...] Correndo il giorno undecimo di decembre nell'anno della nascita di Gesù Cristo millesettecentottantasei, alle ore tre pomeridiane. Sia noto a perpetua memoria, sotto gli auspicij clementissimi dell'Altezza Sua Serenissima Maria Teresa duchessa di Modena etc. di Massa, e Carrara etc. felicemente regnante, aver essa permesso, e comandato colla sua augusta sovrana autorità, che in questa sua illustre città si riconoscano colle dovute regole, e precauzioni gli due oratorj, uno cioè posto in Piazza Alberica, confine alla medesima, ed alli signori conti Del Medico lateralmente verso tramontana, e dalla parte di dietro verso ponente, e dall'altro lato verso mezzogiorno il signore Michelangiolo Micheli, sotto il titolo di San Rocco, nel quale oratorio è solita a radunarsi la laicale confraternita chiamata appunto di San Rocco, la quale veste il sacco nero; e l'altro oratorio sotto il titolo di San Ceccardo, ove si raduna l'altra confraternita laicale con tale titolo di San Ceccardo, e della Santissima Trinità, che veste sacco rosso, situato sotto il Ducale Palazzo, e che tiene la sua facciata all'imboccatura della Strada dell'Olivo, e confine verso il mare alla casa del signore conte consigliere Lizzoli, di dietro ad un sito scoperto del medesimo signore conte Lizzoli, e verso i monti alla strada, che conduce al detto Ducale Palazzo. E che tale ricognizione de' due oratorj si faccia, perché si vegga la di loro inutilità al maggior culto di Dio, e della cattolica religione, cosicchè sussistendone le circostanze della accennata inutilità, possa, e debba procedersi alla profanazione sì dell'uno, che dell'altro oratorio²².

Le procedure attraverso le quali si attua la sconsacrazione dei due edifici sacri sono minutamente descritte:

²¹ Carloni fa riferimento al mese di novembre, invece si trattava del mese di dicembre.

²² Archivio di Stato di Massa, Archivio Notarile di Carrara, notaio Giandomenici Michelangelo Cherubino, b. 256, anno 1786, ff. 313r-v.

Si accostò dunque [il vicario foraneo] all'altare maggiore, e col dovuto rispetto, e riverenza levò da esso la pietra sacra, fece levare la immagine del Santissimo Crocifisso in grande, che su di quello stava e la pose in sagrestia, indi andò all'altare di San Giuseppe, da cui levò parimente la sacra pietra, la mise a parte, e così a norma degli ordini etc. profanò l'oratorio medesimo, e la sagrestia ad esso contigua.

[...] [Si passa quindi] all'altro oratorio chiamato di San Ceccardo, ossia della Santissima Trinità, situato sotto il Ducale Palazzo colla sua facciata all'imboccatura della Strada dell'Olivo in confine della casa dell'illustrissimo signore conte consigliere Lizzoli verso il mare, e di dietro per un sito scoperto, e verso i monti alla strada, che conduce al Ducale Palazzo, ed ivi entrati per la porta maggiore si rivolse il predetto signore proposto vicario foraneo all'altare maggiore in compagnia del riferito signor primicero, e levò da quello la sacra lapide, e finalmente all'altare sotto il titolo del Santissimo Crocifisso, in cui vi era oltre una immagine di un crocifisso in grande, anche quella della Vergine Santissima del Buon Consiglio, da cui levò la sacra lapide, detto crocifisso, ed immagine, e pose il tutto a parte, e così parimente profanò l'oratorio medesimo, e terminò l'ingiontoli incarico [...].

Aveva così fine la storia di due oratorî che per un paio di secoli almeno avevano rappresentato un luogo significativo della vita religiosa carrarese. Quello intitolato a San Rocco, sede dell'omonima confraternita, doveva risalire alla fine del XVI secolo, ed era situato nella piazza principale della città, accanto al fastoso Palazzo Del Medico che poi, una volta sconsacrato l'oratorio, lo assorbì²³.

L'inventario degli arredi dell'oratorio di San Rocco non presenta elementi di particolare rilievo: vi si annoverano soprattutto panche, sedie, alcuni pezzi di marmo di varie misure²⁴. Un punto, tuttavia, si distacca dagli altri e cattura la nostra attenzione:

²³ Sulla storia dell'oratorio e della confraternita, e sulla soppressione dei due oratorî di San Rocco e di San Ceccardo: E. Scaravella, *La confraternita di San Rocco a Carrara e i suoi oratorî*, in «Atti e Memoria dell'Accademia Aruntica», XXV (2019), pp. 149-160. Ringrazio Elena Scaravella per il prezioso aiuto e per lo scambio di opinioni che ha accompagnato la stesura di questo contributo.

²⁴ Non sono compresi in questo inventario i beni ricoverati in sacrestia, riportati in un altro inventario, conservato presso l'Archivio di Stato di Modena, *Eredità Cybo Gonzaga*, b. 342, fasc. «Materie economali, in ispecie oratori de' Santi Ceccardino, e Rocco di Carrara soppressi» (l'inventario è menzionato e utilizzato in E. Scaravella, *La confraternita*, cit.; vi si ricorda anche una preziosa statua lignea raffigurante San Rocco, della bottega di Domenico Gare, su cui cfr. E. Scaravella, *Dai recenti restauri nelle chiese apuane: nuovi contributi su Domenico Gare e Giacomo Grandi*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie

Numero 24: Sopra l'altare maggiore due statuete di marmo una a cornu Evangelij esprimente San Rocco, e l'altra a cornu Epistolae denotante San Sebastiano, quali sono ammovibili²⁵.

Si tratta delle due sculture poi trasferite nella cappella del cimitero di Massa: il termine «statuette» sembra poco adatto a figure che superano comunque il metro di altezza, ma probabilmente va inteso, più che come indicazione di misure molto ridotte, come riferimento al fatto che si tratta di simulacri inferiori al naturale. Le due statue si trovavano dunque, in origine, sull'altare maggiore dell'oratorio di San Rocco in piazza Alberica, e fiancheggiavano il crocifisso, presumibilmente ligneo, che era posto al centro dell'altare, e di cui ignoriamo la sorte²⁶. Sia i fratelli Baratta che Francesco Franchi, pertanto, dovevano essere membri della Confraternita di San Rocco; in tempi diversi, a distanza di nove anni gli uni dall'altro, vollero donare all'oratorio della loro compagnia due sculture da loro stessi amorevolmente intagliate nel marmo, quali testimonianze della loro devozione nei confronti del santo protettore della confraternita e del santo che assieme a lui veniva invocato contro le epidemie di peste.

Prima di avviarsi verso la conclusione di questo contributo, è opportuno aprire una breve parentesi, relativa a un altare e alla relativa pala marmorea che, al pari del *San Sebastiano* e del *San Rocco*, lasciarono Carrara alla volta di Massa. Come abbiamo visto, nella lettera del 22 settembre 1821 Carloni afferma che «l'altare maggiore dell'enunciato oratorio [di San Rocco] fu portato in Massa, e colloca-

Modenesi», s. XI, XLIV (2022), pp. 417-440). Più ricco l'inventario dell'oratorio di San Ceccardo, che segue quello dell'oratorio di San Rocco: vi vengono ricordati argenterie e paramenti, nonché un quadro raffigurante la Madonna del Buon Consiglio (per cui cfr. *infra*), un quadro «che rappresenta San Raffaello, e Santa Maria Maddalena, con cornice di legno indorato, dipinto dal vivente pittore Bartolomeo Fontana carrarese» (che, come risulta da un'annotazione marginale, passò alla chiesa carrarese del Suffragio), e «due immagini in grande del Santissimo Crocifisso», trasferite anch'esse al Suffragio (forse una delle due è da identificare nel grande crocifisso che si ammira ancora oggi all'interno della chiesa). Sull'oratorio di San Ceccardo e sulla confraternita intitolata al patrono di Carrara: R.M. Galleni Pellegrini, *La confraternita della Santissima Trinità e di San Ceccardo di Carrara. Capitoli o costituzioni (sec. XVII)*, Carrara, Società Editrice Apuana, 2010.

²⁵ Archivio di Stato di Massa, Archivio Notarile di Carrara, notaio Giandomenico Michelangelo Cherubino, b. 256, anno 1786, Inventario degli arredi dell'oratorio di San Rocco, 15 dicembre 1786, ff. non numerati (inserto tra i ff. 316 e 319).

²⁶ È così possibile smentire l'ipotesi, avanzata in P. Bombardi, *Il Camposanto Monumentale*, cit., p. 14, che le due sculture in marmo provengano dalla scomparsa collegiata massese di San Pietro.

to nella chiesa della Vergine Santissima del Monte». Nella chiesa massese della Madonna della Visitazione, o del Monte, è presente un bell'altare settecentesco in marmi policromi, il primo sulla destra, che si distingue dagli altri altari esistenti nel tempio e che può essere identificato con quello di cui parla Carloni [fig. 14]. Sull'altare è posta una pregevole pala in marmo, attribuita allo scultore carrarese Baldassarre Casoni²⁷, raffigurante Sant'Antonio da Padova e l'Angelo Custode, intenti a venerare un'immagine sacra dipinta, una copia della Madonna del Buon Consiglio di Genazzano, che è inserita nella parte alta dell'opera [fig. 15]. L'indicazione fornita da Carloni va tuttavia corretta: con ogni probabilità l'altare rimontato nella chiesa della Madonna del Monte a Massa non fungeva in origine da altare maggiore dell'oratorio di San Rocco, ma era l'altare laterale dell'altro oratorio sconosciuto, dedicato a San Ceccardo, nel quale, come risulta dall'atto notarile relativo alla profanazione del sacello, era presente un altare dedicato alla Madonna del Buon Consiglio²⁸.

Tornando ora a concentrarci sulle sculture del cimitero di Mirteto, restano da menzionare, prima di concludere, altre due presenze. Il corredo di marmi riusati nella cappella è completato da un piedistallo sei-settecentesco in marmo bianco, con

²⁷ G. Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ec. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa*, Modena, tip. C. Vincenzi, 1873, p. 56.

²⁸ Cfr. *supra*: «[...] si rivolse il predetto signore proposto vicario foraneo all'altare maggiore in compagnia del riferito signor primicero, e levò da quello la sacra lapide, e finalmente all'altare sotto il titolo del Santissimo Crocifisso, in cui vi era oltre una imagine di un crocifisso in grande, anche quella della Vergine Santissima del Buon Consiglio, da cui levò la sacra lapide, detto crocifisso, ed imagine, e pose il tutto a parte [...]». Problematica appare la convivenza tra un crocifisso «in grande» e la pala marmorea che doveva accogliere già allora l'immagine mariana. La copia della Madonna del Buon Consiglio è ricordata nell'inventario dei beni dell'oratorio di San Ceccardo con queste parole: «Numero 45: Un quadretto rappresentante la Santissima Vergine del Buon Consiglio con piccola corona di argento tanto al Bambino, che alla Vergine, e con tendina di stoffa, e cornice indorata» (Archivio di Stato di Massa, *coll. cit.*, 16 dicembre 1786, ff. non numerati, dopo f. 320). È relativa alla vendita dell'altare alla chiesa massese un'annotazione che si trova al termine di un inventario del 1798 dei beni delle due confraternite carraresi di San Rocco e San Ceccardo, che erano depositati allora (come ricorda anche Carloni nella sua lettera del 1821) in un ambiente adiacente alla chiesa della Madonna delle Grazie, a Carrara: «un credito di Lire 1150 dall'ospedale di Massa per la vendita di un altare, tre statue, pavimento e gradini, venduti il 4 agosto 1787» (Archivio di Stato di Massa, Commissario del Potere Esecutivo del Dipartimento delle Alpi Apuane, busta 20, *Confraternite di Carrara*, cit. in E. Scaravella, *La confraternita*, cit.). La chiesa della Madonna del Monte era allora la chiesa dell'ospedale massese (l'adiacente convento agostiniano era stato trasformato in nosocomio cittadino). Probabilmente, con la dicitura «tre statue», si fa riferimento alle effigi di Sant'Antonio, dell'Angelo Custode e del bambino che sono raffigurate nella pala marmorea.

specchiature di Rosso di Francia listate di marmo nero, che in origine era parte di un altare non identificabile e che ora è murato sulla controfacciata del sacello, subito a destra dell'ingresso, al di sotto della *tabula ansata* sormontata da una croce che ricorda la sepoltura nella cappella del vescovo apuano Giovanni Battista Tommasi²⁹ [fig. 16]. Nell'area del camposanto, infine, ma non nella cappella o nelle sue adiacenze, bensì al primo piano dell'edificio porticato che chiude la parte monumentale del cimitero verso mare, si trova un'altra scultura settecentesca di produzione carrarese, di fattura piuttosto modesta [fig. 17]. La statua, raffigurante Cristo risorto, non è lavorata sul retro, a suggerirci che doveva essere esposta in una nicchia o contro una parete³⁰. Se ne ignora la provenienza³¹; una volta giunta nel cimitero di Mirteto, la scultura fu dapprima esposta sulla facciata dell'originaria cappella del camposanto, da cui nel 1877 fu spostata sul «frontespizio» della camera mortuaria³².

In conclusione, possiamo rimarcare come la cappella del cimitero massese di Mirteto si riveli essere, in virtù della presenza delle due sculture raffiguranti *San Rocco* e *San Sebastiano* e delle altre cui si è accennato, un inaspettato scrigno di testimonianze che attestano la vitalità della scultura in marmo a Carrara nei primi

²⁹ L'iscrizione in capitali incisa nella tavola epigrafica recita: *HEIC QUIESCIT / IOHANNES BAPTISTA TOMMASI / EPISCOPUS MASSENSIS / MDCCCXXII – MDCCCLXXXII*. Il piedistallo viene così ad assumere quasi la funzione di piccolo altare consacrato alla memoria del presule.

³⁰ Sulla parte posteriore della scultura si nota un anello in ferro che doveva servire ad ancorarla al muro retrostante. La statua, che è alta circa 160 cm, manca di buona parte della mano destra a causa di una rottura e della parte terminale della croce.

³¹ La statua di Cristo può essere accostata, per l'analogia delle misure, per lo stesso livello qualitativo non eccelso e per somiglianze a livello formale, alle due sculture poste nelle nicchie dell'atrio che collega il cortile al doppio scalone del Palazzo Ducale di Massa. Queste statue, innalzate su piedistalli occupati in precedenza da sculture di soggetto mitologico, raffigurano San Giovanni Battista (con una palese ripresa della rappresentazione del santo proposta da Tiziano nella meravigliosa tela delle Gallerie dell'Accademia di Venezia) e San Giovanni Evangelista. Probabilmente le due sculture provengono dalla distrutta collegiata di San Pietro, che si innalzava proprio di fronte al Palazzo Ducale. Si potrebbe dunque ipotizzare con cautela che il Cristo e i due San Giovanni formassero un terzetto (con Cristo al centro, additato dal Battista) posto nella principale chiesa massese. Può darsi che le tre sculture fossero esposte sulla facciata del tempio (non vi è tuttavia alcuna fonte o documento che, al momento, possa avvalorare questa ipotesi).

³² P. Bombardi, *Il Camposanto Monumentale*, cit., p. 91, da un documento datato 23 settembre 1877 relativo a lavori compiuti da Battista Della Bona: «1. Rimozione dal frontespizio del vecchio oratorio e riposizione in opera nel frontespizio della nuova camera mortuaria della statua in marmo rappresentante il Salvatore».

decenni del Settecento, in quel momento cruciale in cui, per opera di Giovanni Barrayta e dei suoi familiari e collaboratori, ma anche di figure esterne a quella bottega, a cominciare da Francesco Franchi, la produzione scultorea nella città del marmo si distacca dal provincialismo e dal modesto livello qualitativo che l'aveva sino ad allora, generalmente, caratterizzata, per avviarsi verso risultati ben più notevoli, capaci di imporsi sul mercato italiano ed europeo. Per valorizzare a pieno il *San Sebastiano* e il *San Rocco*, nonché il *San Pietro* di Pietro Aprile murato all'esterno dell'abside (in una collocazione, è chiaro, non certo ottimale per la conservazione dell'opera), è opportuno che questi marmi, posti in un contesto che non è quello originale e non ne favorisce la fruizione, vengano musealizzati, magari in una sala di quel museo civico di cui la città di Massa da troppo tempo attende la creazione.



Fig. 1. Cappella del cimitero di Mirteto, Massa, veduta frontale.



Fig. 2. Bottega carrarese, Vaso *fiammeggiante*, marmo, 1770 circa, Massa, Cimitero di Mirteto.



Fig. 3. Scultore carrarese, *Angelo*, marmo, fine XVII secolo-inizio XVIII secolo, Massa, Cappella del cimitero di Mirteto.



Fig. 4. Cappella del cimitero di Mirteto, Massa, veduta posteriore.



Fig. 5. Pietro Aprile, *San Pietro*, marmo, primi decenni del XVI secolo, Massa, Cappella del cimitero di Mirteto.



Fig. 6. Cappella del cimitero di Mirteto, Massa, interno.



Fig. 7. Cappella del cimitero di Mirteto, Massa, altare, 1707.



Fig. 8. Scultore carrarese, *Immacolata Concezione*, marmo, fine XVII secolo-inizio XVIII secolo, Massa, Cappella del cimitero di Mirteto.



Fig. 9. Francesco Franchi, *San Sebastiano*, marmo, 1721, Massa, Cappella del cimitero di Mirteto.



Fig. 10. Francesco Franchi, *San Sebastiano*, marmo, 1721, Massa, Cappella del cimitero di Mirteto, particolare.



Fig. 11. Francesco Franchi, *San Sebastiano*, marmo, 1721, Massa, Cappella del cimitero di Mirteto, particolare.



Fig. 12. Giovan Giacomo e Giuseppe Baratta, *San Rocco*, marmo, 1712, Massa, Cappella del cimitero di Mirteto.



Fig. 13. Giovan Giacomo e Giuseppe Baratta, *San Rocco*, marmo, 1712, Massa, Cappella del cimitero di Mirteto, veduta laterale.



Fig. 14. Bottega carrarese, *Altare della Madonna del Buon Consiglio*, marmo, prima metà del XVIII secolo, Massa, Chiesa della Madonna del Monte.



Fig. 15. Baldassarre Casoni (attr.), *Pala con Sant'Antonio e l'Angelo Custode*, marmo, prima metà del XVIII secolo, Massa, Chiesa della Madonna del Monte.



Fig. 16. Bottega carrarese, *Piedistallo*, marmo, XVII-XVIII secolo, Massa, Cappella del cimitero di Mirteto.



Fig. 17. Scultore carrarese, *Cristo risorto*, marmo, XVIII secolo, Massa, Cimitero di Mirteto.



PROFILO

Fabrizio Federici

Fabrizio Federici ha compiuto studi di storia dell'arte all'Università di Pisa e alla Scuola Normale Superiore, dove ha conseguito il diploma di perfezionamento discutendo una tesi sul collezionista seicentesco Francesco Gualdi. I suoi interessi comprendono temi di storia sociale dell'arte (mecenatismo, collezionismo), l'arte a Roma e in Toscana nel XVII secolo, la storia dell'erudizione e dell'antiquaria, la fortuna del Medioevo, l'antico e i luoghi dell'archeologia nella società contemporanea. È autore, con J. Garms, del volume "Tombs of illustrious italians at Rome". L'album di disegni RCIN 970334 della Royal Library di Windsor ("Bollettino d'Arte", volume speciale), Firenze, Olschki 2010. Dal 2008 al 2012 è stato coordinatore del progetto "Osservatorio Mostre e Musei" della Scuola Normale e, tra il 2016 e il 2018, borsista post-doc presso la Bibliotheca Hertziana di Roma.

Fabrizio Federici completed his studies in art history at the University of Pisa and at the Scuola Normale Superiore, where he obtained his postgraduate diploma with a thesis on the seventeenth-century collector Francesco Gualdi. His interests include issues of social history of art (patronage, collecting), art in Rome and Tuscany in the seventeenth century, the history of scholarship and antiquarianism, the fortunes of the Middle Ages, the ancient and the places of archeology in contemporary society. He is the author, with J. Garms, of the volume "Tombs of illustrious Italians at Rome". The album of drawings RCIN 970334 of the Royal Library of Windsor ("Art Bulletin", special volume), Florence, Olschki 2010. From 2008 to 2012 he was coordinator of the project "Osservatorio Mostre e Musei" of the Scuola Normale and, between 2016 and 2018, post-doc fellow at the Bibliotheca Hertziana in Rome.





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

