

Marmora et Lapidea

Rivista annuale del CISMAL

Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo

4 - 2023



FONDAZIONE FRANZONI ETS

Marmora et Lapidea



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.

© 2023, 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

- Sandra Berresford
Leonardo Bistolfi e Carrara pag. 9

Studia

- Luisa Passeggia
*Originale, variante, copia: dalla condizione dell'anonimato
al riconoscimento dell'identità. Tre casi di studio nella scultura apuana
tra Sette e Ottocento* » 105

Fragmenta

- Gaia Leandri
*Immagine e materia della città antica:
i lapidei nelle logge medievali genovesi* » 149

Marmor absconditum

- Arianna Magnani
*L'arte cinese delle pietre paesaggistiche:
quando la natura ritrae se stessa* » 177

Museum marmoris

- Carla Arcolao, Federica Cappelli, Angelita Mairani, Arianne Palla,
Paola Parodi, Francesca Passano, Anna Patera, Francesca Toso
*Un approccio interdisciplinare allo studio e al restauro di Grotta Pavese
a Genova. Analisi dei materiali e delle tecniche esecutive* » **209**
- Claudio Montagni
I lapidei del fronte occidentale della chiesa di San Lorenzo a Genova .. » **245**

Futura

- Le ville cinquecentesche di Sampierdarena e l'evoluzione urbanistica
del territorio (secoli XVI-XX)* » **269**



FONTES



Sandra Berresford

Leonardo Bistolfi e Carrara

Abstract ITA

Il saggio esamina i rapporti commerciali e artistici tra lo scultore Leonardo Bistolfi e Carrara nel periodo ca. 1877-1933. Considera le sue amicizie culturali ed artistiche nell'ambiente apuano. Dai primi fornitori, procede ad indagare i suoi collaboratori apuani con un'analisi approfondita del suo rapporto con il Laboratorio Nicoli e le importanti opere ivi eseguite per il mercato latino americano, giapponese e italiano. L'autrice, Curatrice dell'Archivio Bistolfi, facente parte di una importante donazione di opere e documenti donati dalla vedova del nipote dello scultore a Casale Monferrato (2021, 2023), si è basata prevalentemente sul materiale inedito proveniente da questa preziosa fonte.

Abstract ENG

This essay examines the commercial and artistic relations between the sculptor Leonardo Bistolfi and Carrara over the period ca. 1877 to 1933. It considers his cultural and artistic relations within the Apuan ambience. From his earliest suppliers, it proceeds to investigate his collaborators in the Apuan area, with an in-depth analysis of his relations with the Nicoli Laboratory and the important works executed there for markets in Latin America, Japan and Italy. The author, Curator of the Bistolfi Archive, part of an important donation, given by the widow of the sculptor's grandson to Casale Monferrato (2021, 2023), made ample use of unpublished material from this precious source.

Parole chiave

Bistolfi, Carrara, Casale Monferrato Archivio Bistolfi, marmo apuano tra '800 e '900, Laboratorio Nicoli

I primi riferimenti a rapporti tra Bistolfi ed alcuni commercianti lapidei di Massa Carrara risalgono ad un taccuino databile agli anni 1877-78¹, prima ancora che il giovane scultore si fosse trasferito da Milano, dove studiava all'Accademia di Brera, a Torino. Sono nominati Giuseppe Dorigo e Giovanni Fazzi, quest'ultimo, in particolare, un cognome conosciuto nel mondo lapideo a Carrara². Intorno al 1904, Bistolfi iniziò i rapporti commerciali con "Jacopo Musetti Scultore negoziante in marmo Carrara", per blocchi di marmo per un bassorilievo³. L'affare forse non andò a buon fine: Musetti tardò a consegnare il materiale e Bistolfi si rifiutò di pagare la tratta. Il rapporto continuò, sempre in modo insoddisfacente. Il 15 settembre 1906, la madre di Bistolfi, Angela Amezzana⁴, che aiutava a dirigere la bottega in assenza del figlio, lo aggiornava sugli affari con Musetti:

* L'autrice è Curatrice dell'Archivio Leonardo Bistolfi, donato nel 2021 al Museo e Gipsoteca di Casale Monferrato da Vanda Martelli in Bistolfi a nome del marito Andrea Bistolfi, nipote dello scultore. Il ricchissimo Archivio è tuttora in fase di ordinamento, ma si possono già ricavare molte notizie inedite che riguardano la vita e l'opera dell'artista che l'autrice ha registrato nel corso degli anni attraverso il lavoro svolto e che in questa sede vengono presentate. Se non diversamente segnalato tutte le lettere e le fotografie di seguito citate provengono da questo Archivio. Tutte le opere si trovano nel Museo e Gipsoteca di Casale Monferrato, se non diversamente specificato. Il riferimento [1984 No.] si riferisce al catalogo, *Bistolfi 1859-1933 Il percorso di uno scultore simbolista*, a cura di S. Berresford, R. Bossaglia, Casale Monferrato, Chiostro di S.Croce, maggio-giugno 1984. Ringrazia Elena Varvelli, Coordinatrice del Museo Civico di Casale Monferrato e Alessandra Montanera, Conservatrice Museo, per la loro gentile collaborazione. Ringrazia la Prof.ssa Rita Aliboni e Can. Claudio Paolucci per i loro utili suggerimenti e per la revisione del testo e il dott. Andrea Lavaggi per le varie migliorie apportate.

¹ Taccuino n. 2. I trentacinque taccuini, già schedati ed in attesa di pubblicazione, sono conservati nel Museo di Casale Monferrato.

² Romano e Silvio Fazzi, forse gli eredi di Giovanni, nel 1924 avevano un laboratorio marmi nella provincia di Massa Carrara. Un "E. Fazzi" scrisse al Maestro nei primi anni 1920 per offrire di sbizzare in cinque mesi la statua della *Vittoria* e di fornire il marmo di qualità Bianco Cava Gioia per Lire 3.800: dovrebbe trattarsi del *Monumento ai Caduti di Correggio*, eseguito dal Laboratorio Nicoli.

³ Taccuino n. 34, abbozzi di telegrammi riferiti ad una fornitura di marmi: «J. Musetti Carrara. Sua indifferente negligenza superò ogni tolleranza /impossibile aspettare oltre non provvedendo Ella disporrò subito altrimenti Bistolfi»: si tratta della ditta "Jacopo Musetti Scultore negoziante in marmo Carrara". Il 17 novembre 1904 Musetti scrisse a Bistolfi che attendeva «sempre l'ordinazione definitiva dei blocchi pel bassorilievo» e il 14 gennaio 1905 chiese il pagamento di una tratta che l'artista aveva rifiutato di pagare. Dal 1904, Antonio Caniparoli trattava l'acquisto di marmo dalla ditta Marchini e Musetti che aveva cave al C.(anal) Grande a Carrara.

⁴ Angela Amezzana (1836-1911) maestra, figura importantissima nella vita dello scultore, dirigeva spesso l'*atelier* in sua assenza. L'ortografia del cognome non è stabile: nei documenti d'epoca troviamo anche Amisano/ Amezzano/a *et al.*

Stamane appena avuta la tua carissima mi affrettai a comunicare quanto dici di Mussetti [sic] a Camilla⁵, ed egli pensò subito di telegrafare al suddetto il seguente tele.ma. che qui trascrivo: Marmi sono pronti e perché non sono spediti? Rispondete. Ed il Mussetti [sic] risponde oggi con questo che ti accludo ed il Camilla trovò conveniente partire domani: per vedere come stia la cosa e quindi telegraferà subito e dirà del perché di questo indugio e se comprenderà che le cose non siano come debbono essere egli si rivolgerà altrove e tu farai nel modo più conveniente per farti rimborsare i danni. Ed anzi Camilla mi lasciò dirti ch'egli gli parlerà proprio fuori dei denti e che tu stia tranquillo.

Forse queste delusioni lo indussero a cercare fornitori ed esecutori alternativi a Carrara, come avremo occasione di osservare più da vicino. Bistolfi, certo, a Carrara [fig. 1] si sentiva a casa, specialmente dopo l'inizio del rapporto privilegiato con il Laboratorio Nicoli, per l'esecuzione delle sue opere (e forse la fornitura dei marmi) e con la Ditta Walton, Gooddy & Cripps per la grossa fornitura di marmi⁶. Già nel primo quinquennio del Novecento, Bistolfi eseguì a Torino importanti sculture funebri in marmo bianco di Carrara: i monumenti *Pansa*, *Bauer*⁷, *Crovetto* (in

⁵ Pietro Camilla, nato a Mondovì nel 1864, entrò nella bottega di Bistolfi verso la fine degli anni 1880, e vi rimase, fedelissimo esecutore, sino alla morte avvenuta il 17 agosto 1925. A Torino lavorava per Gatti & Bosco e poi per Catella, eseguendo per Bistolfi la base decorativa del *Monumento ad Ottavi* a Casale per poi eseguire i fiori alla base della *Sfinge* della Tomba Pansa. Quando il fido Giacomo Cometti (Torino 1863-1938) lasciò l'atelier Bistolfi per dedicarsi all'attività di ebanista, venne sostituito da Camilla. Lavorò «in una nuova intimità spirituale con l'artista [...] La sua tecnica del marmo, scevra da ogni lenocinio di mestiere, pur quanto abilissimo ed agile, è così intensamente penetrata nei mezzi tecnici di cui lo scultore si vale nel modellare le sue statue, che l'opera d'arte pare eseguita direttamente nel marmo dallo scultore stesso, conservando tutta la personalità dei segni che lo caratterizzano. Così che il processo di riproduzione perde ogni sua natura di artificio professionale per diventare una vera e spontanea e intelligente collaborazione. Ed è sempre con un vivo e profondo senso di compiacenza che il Bistolfi addita a chi visita il suo studio, la piccola, ma salda e forte figura del suo compagno di lavoro, che è diventato una così gran parte dell'opera sua complessa e varia al quale egli si sente legato da vincoli d'affetti, che la gioia e i dolori del lavoro comune hanno oramai resi indissolubili»: «La Stella di Mondovì», XXI (1907), n. 51 del 21 dicembre.

⁶ Nel 1919, i Nicoli erano proprietari di cinque cave a Carrara e possono aver fornito anche loro dei marmi a Bistolfi: *Elenco delle cave e vie di lizza in esercizio*, datato 29 gennaio 1919: Archivio Storico di Massa, *Comune di Carrara, serie II, busta 609 (anno 1919)* citato in G. Vatteroni, *Sindacalismo, anarchismo e lotte sociali a Carrara dalla prima guerra mondiale all'avvento del fascismo*, Carrara, Edizioni Il Baffardello, 2006, p. 84.

⁷ Una fotografia di quest'opera *in situ* a Staglieno, appena finita, è conservata presso i Nicoli ma non possiamo desumere da questa che l'opera sia stata eseguita lì. Il *Monumento Bauer* è

statuario), *Orsini* e pure il monumento *La Patria* a Madonna di Campagna. Non siamo al corrente, però, dei fornitori del materiale e presumiamo, sino a prova contraria, che venissero eseguiti presso i suoi successivi studi a Torino.

Troveremo, ovviamente, sia nei taccuini, sia nella sua corrispondenza in uscita e quella di corrispondenti in ingresso, numerosi accenni a visite a Carrara per rifornimenti di marmi e per l'esecuzione di alcune sue opere. Non mancò, per citare solo un esempio, la sua presenza, il 14 luglio 1907, accanto a "l'invitato speciale" Gabriele D'Annunzio – e agli amici Luigi Campolongo, Ettore Cozzani, Carlo Fontana, Plinio Nomellini, Clemente Origo e Lorenzo Viani – allo spettacolare brillamento della mina più grande sino ad allora fatto esplodere nelle cave apuane⁸. Di recente, Massimo Bertozzi ha pubblicato una fotografia, che data al 1907, di Bistolfi e Nomellini (con altra compagnia) nel cortile di un laboratorio a Carrara⁹.

Di sue opere a Carrara – tranne quelle che appartengono al Laboratorio Nicoli – Bistolfi ne lasciò solo una: la lapide eseguita per l'*Associazione della Pubblica Assistenza*, conservata nell'ingresso del medesimo Palazzo in Via Roma. Bistolfi fu per molti anni simpatizzante del socialismo, socio della Società del Mutuo Soccorso casalese e quindi non sorprende la sua disponibilità a venire incontro alla richiesta dall'Associazione di Carrara, dove fu eletto, nel maggio del 1911, componente del Comitato d'Onore per la festa dell'inaugurazione del Palazzo Sociale della Pubblica Assistenza¹⁰.

A Bistolfi fu richiesta l'esecuzione di una medaglia per premiare negli anni i soci più attivi¹¹. I motivi iconografici della medaglia – ad oggi non rintracciata – sono

stato replicato in marmo (con qualche adattamento) nel 1908 per il *Monumento Funebre a Jole Moschini Biaggini* nel Cimitero di Padova.

⁸ A. Zollino, *D'Annunzio a Carrara: la buccina del cavatore e del "Tritone" alcionio* in *Le città di d'Annunzio. Erbe, parole, pietre*. 43° Convegno Nazionale di Studi (Pescara, 21-22 ottobre 2016), in «Rassegna Dannunziana», XXXIV (2018), n. 70, pp. 159-163: 159.

⁹ M. Bertozzi, *Novecento a Carrara. Una Storia complicata* in *Novecento a Carrara Avventure artistiche tra le due guerre*, catalogo a cura di M. Bertozzi, Palazzo Cucchiari, Carrara, 26 giugno-29 ottobre 2023, Carrara, Fondazione Giorgio Conti, p. 15: Nomellini, Bistolfi, in piedi a sinistra.

¹⁰ Bistolfi al Presidente del Comitato, in data Torino, 18 maggio 1911: la prima parte della lettera è riprodotta in B. Gemignani, *La Società di Pubblica Assistenza di Carrara 1896-1996. Cento Anni per la Vita*, Carrara, Aldus, 1996, p. 70. Ringrazio Massimo Bertozzi per il suo aiuto nella ricerca (purtroppo ad oggi senza esito) di giornali d'epoca della zona apuana che possono aver registrata l'inaugurazione della lapide.

¹¹ Non sono stati ancora reperiti esemplari della medaglia in questione anche se esisteva: una "medaglia Vittoria sulle Alpi" è elencato al n. 49 della Perizia effettuata negli studi di Bistolfi

presumibilmente quelli riportati in marmo sulla lapide commemorativa, ingranditi e posti ai lati, che porta l'iscrizione dei sette "Comandamenti" della Società [fig. 2]. A sinistra essa rappresenta una *Vittoria alata che poggia i piedi scalzi sul duro sasso nel maestoso scenario delle Apuane* e, a destra il "mazzuolo" avvolto nella spirale di un "canapo" da "lizza" con inciso il motto di Pascoli, dettato nel 1896: «La vita ci è data metà per noi e metà per gli altri». Il tondo in gesso della *Vittoria alata*, se coevo con l'inaugurazione del Palazzo, risulterebbe progenitrice, in chiave botticelliana, di tanti monumenti ai caduti della prima guerra mondiale; il gesso è stato donato a Casale Monferrato nel 2021 [figg. 3a-3b].

Collaboratori apuani

Sappiamo, d'altro canto, che Bistolfi impiegava diversi praticanti provenienti dalla zona apuana nei suoi laboratori, prima a Torino e poi anche a La Loggia. Fin dall'inizio del XX secolo furono presenti sia "Carlo" (Sergiampietri, detto "Carrara")¹², sia Spirito Luciano (Querceta 1866-1924): entrambi, infatti, ricevettero pagamenti regolari, registrati nei taccuini, in quel periodo. Quest'ultimo, collaboratore anche di Edoardo Rubino¹³, aprì un laboratorio in proprio nel suo paese natio intorno al 1915¹⁴. Il figlio di Spirito, Guido (1902-1948) eseguì nel Laboratorio di famiglia, i quattro rilievi in marmo bianco concepiti da Bistolfi per la *Cappella Omedé-Ricciardi* (Asti, Cimitero Urbano, ca. 1930),¹⁵ [fig. 4] che rappresentano le attività del defunto industriale tessile e benefattore Vincenzo Omedé; questi sono piuttosto "di maniera", così come lo è anche il disegno preparatorio delle donne che tessono [fig. 5].

a Torino e a La Loggia nel 1936 per il fallimento del figlio, Domenico Lorenzo (conservato nell'Archivio Bistolfi di Casale Monferrato). Per la lapide: B. Gemignani, *La Società*, cit., pp. 32-37, ill. p. 70.

¹² "Carlo", forse Sergiampietri, detto "Carrara" che lavorò come sbizzatore anche per Rubino. La paga è ridotta rispetto agli altri (L.5) il che suggerisce che si trattasse di un apprendista e/o di un lavoro meno specializzato. Comunque, Bistolfi paga anche un "quadratore" (4 agosto 1901; 24 agosto 1901).

¹³ W. Canavesio, *Per un profilo di Edoardo Rubino scultore e "poeta del sentimento"*, in «Studi piemontesi», XXXVII/2 (2008), pp. 485-494.

¹⁴ Per il rapporto tra Rubino e Luciano: S. Berresford, *Edoardo Rubino e il Laboratorio Luciano: storia di una collaborazione* in, *Gypsum silente*. Catalogo a cura di A. Audoli, S. Berresford, M. Tomiato, Torino, La Bottega di San Luca-Benappi, 2008, pp. 75-101.

¹⁵ L'Archivio contiene quattro ricevute da Lorenzo Bistolfi a Guido Luciano a proposito dei bassorilievi Omedé-Ricciardi tra 1929 e 1930 per un totale di Lire 10.500.

Laboratorio Tomagnini

Bistolfi intratteneva rapporti con il titolare di un altro importante laboratorio della Versilia: quello aperto a Madonnina Querceta nel 1914, da Arturo Tomagnini (detto "Artom", Vallecchia 1879-1957), nipote di quel Giuseppe Tomagnini, co-fondatore del primo laboratorio di marmi a Pietrasanta. Qui, nel gennaio del 1928, ricevette la gradita visita dell'«Amatissimo Maestro». Sappiamo che Bistolfi l'aveva già aiutato ad esporre alla Società Promotrice di Torino come dimostra il ringraziamento del 23 giugno 1927. I due rimasero in amichevoli rapporti: il 29 marzo 1928, Tomagnini ringraziò Bistolfi per la sua benevolenza e per le parole di conforto e di incoraggiamento in un momento di particolare difficoltà economica.

Le amicizie culturali

Negli anni di frequentazione dell'area apuana, Bistolfi riuscì, naturalmente, ad intrecciare rapporti con gli artisti, ma anche con letterati, giornalisti ed intellettuali. In una lettera datata 5 dicembre 1908 il "poeta delle Apuane", Ceccardo Roccatagliata Ceccardi (Genova 1871-1919)¹⁶ – servendosi del amico comune Luigi Campolonghi (Pontremoli 1876-Settimo Vittone 1944), giornalista e membro del Comitato per la statua di Garibaldi a San Remo – scrive al Maestro per chiedere un favore e gli annuncia che il Comune di Licciana Nardi vorrebbe fare un monumento all'eroe patriottico locale Anacarsi Nardi e fa presente che il Comitato aveva il marmo e i soldi per l'abbozzatura, ma non sufficienti fondi per pagare un artista. Si sarebbe trattato di un sarcofago con «una semplice figurazione eroica» e gli richiede «un segno pur semplicissimo del suo scalpello glorioso... qual gioia per tutto il popolo apuano». Bistolfi dovette rinunciare per i numerosi impegni, ma raccomandò al suo posto un suo giovane collaboratore, Angiolo Del Santo (La Spezia 1882-1938)¹⁷ che concluse l'accordo con il Comitato solamente nel 1915, e partecipò all'inaugurazione del monumento il 10 agosto 1919, assieme al suo Maestro. Nel 1910, Roccatagliata Ceccardi mandò una copia del suo volume intitolato *Sonetti e Poemi*

¹⁶ Poeta *maudit* e scrittore, collaborò a giornali carraresi quali il «Giornale della Democrazia» e «Lo Svegliarino». Frequentò ambienti artistici e letterari d'avanguardia a Genova e fu molto amico dei pittori Plinio Nomellini e Lorenzo Viani e del poeta Angiolo Silvio Novaro, tutti amici di Bistolfi. Creò il *Cenacolo d'Apua*, poi *Repubblica di Apua*, e raccolse intorno a sé intellettuali come Enrico Pea, lo storico e letterato Pietro Ferraris, e lo stesso Viani.

¹⁷ V. Cremolini, F. Mismas, M. Ratti, *Angiolo del Santo 1882-1938*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2022, pp. 10-12 e scheda S27 p. 128.

con dedica allo scultore¹⁸, opera tuttora conservata nella Biblioteca Bistolfi, facente parte della donazione del 2021 a Casale Monferrato. La copertina riproduce il ritratto in gesso in medaglione dell'autore, eseguito da Bistolfi; non c'è traccia, però, di questa fra le molte medaglie ivi conservate in Gipsoteca [fig. 6]. Anche il poeta Romeo Dell'Orto, dedicò al Maestro una copia del suo libro *Sonetti. Dal Poema degli Alpi Apuane* il 10 marzo 1913¹⁹.

Bistolfi conobbe un'altra figura di spicco nell'ambiente culturale di Carrara tal Michele Fiaschi, detto Vico (Carrara, 1875-1933), avvocato, insegnante e socialista²⁰. Forse ne aveva già sentito parlare perché Fiaschi subì un processo a Casale Monferrato per le sue attività anarchiche nel 1898. Questi frequentò i letterati liguri raccolti intorno alla «Rassegna Latina di lettere, arte, politica e scienza», edita negli anni 1907-1908, e al *Manipolo d'Apua*²¹ da lui fondato; diventò amico di Enrico Pea, Lorenzo Viani, Giuseppe Ungaretti e di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi che gli presentò il poeta Guido Gozzano (altro amico di Bistolfi) con il quale stabilì un'intensa amicizia. Il 19 gennaio 1918, Fiaschi scrive al «Carissimo» Bistolfi dalla Camera dei Deputati, dichiarando che «Ogetti... non può altro che ripetere a me quello che già espose a Discovolo» e cioè che il critico d'arte aveva pensato a Bistolfi – per una commissione o una giuria, si suppone – ma che «osta irrimediabilmente la classe!» Propose di vedersi a Viareggio e porge i

¹⁸ C. Roccatagliata Ceccardi, *Sonetti e Poemi (1898-1909)*, [Empoli], edito a cura del Comitato ligure-apuano, 1910. La dedica recita: «A Leonardo Bistolfi poeta della “forma” che fuor balza, arridendo dalla materia con un desiderio dell'infinito o.d.m. Ceccardo Roccatagliata Ceccardi Genova li 12 maggio 1910». La copertina è opera di Plinio Nomellini, all'interno le xilografie sono di Adolfo De Karolis. Il libro appartiene alla preziosa biblioteca personale dello scultore, donata dagli eredi a Casale Monferrato.

¹⁹ Il libro, edito dalla Tip. Artistica nel 1913, con una bella copertina stampata, è conservato nella Biblioteca Bistolfi a Casale Monferrato.

²⁰ Fiaschi, «avvocato e letterato carrarese, aderì al socialismo sin dal 1893 e fu uno dei fondatori del primo “Gruppo socialista” di Carrara (maggio 1896) e del successivo “Circolo elettorale socialista” (agosto 1896). Acquistò notorietà in seguito al processo di Casale Monferrato (marzo 1898), in cui il giovane Fiaschi, allora studente all'Università di Pisa, venne, assieme a numerosi altri imputati, sospettato di aver partecipato all'attentato contro il delegato di P.S. di Carrara Salsano, avvenuto il gennaio 1897. Iscritto al P.S.I. fino al 1913, nel 1914-15 divenne un fervente sostenitore delle tesi dell'interventismo democratico... il socialismo espresso dall'avvocato Fiaschi può essere accostato, in un certo senso, a quello riformista di Leonida Bissolati»: G. Vatteroni, *Sindacalismo, anarchismo*, cit., p. 84.

²¹ Di cui Ceccardi si autoproclamò “generale”, un gruppo di amici dedito ad avventure goliardiche, le “apuanate”: G. Tuccini, *Roccatagliata Ceccardi Ceccardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 88 (2017), pp. 38-41.

saluti della moglie, Lizetta. Acclude «un ritaglio da giornale che riguarda gli studi di Sartorio sulla guerra»²².

L'organizzazione di eventi artistici

Bistolfi, come il pittore Giulio Aristide Sartorio (Roma 1860-1932), collaborò all'organizzazione della sezione artistica della "fiera viaggiante" sulla nave *Italia*, detta la *Crociera in America Latina*, che fece diverse tappe in Sud America nel corso del 1924²³. A bordo, Bistolfi espose il *Monumento a Giuseppe Zanardelli* (un bozzetto?) ed un *Cocifisso Brayda*²⁴. Ad organizzare la "Sala dei Marmi" a bordo e ad accompagnare la crociera c'era Sergio Vatteroni (Carrara 1890-1975), scultore, incisore e artista per antonomasia delle cave. In quegli anni, l'artista di Carrara fece una caricatura spiritosa dello scultore [fig. 7]. La Biblioteca del Maestro contiene i doni di un catalogo con dedica di una mostra personale del giovane artista presso la Galleria Leonardo di Roma ed una copia di *Le Cave di Carrara. Pastelli di Sergio Vatteroni*.

²² Giulio Aristide Sartorio (Roma 1860-1932) pittore, incisore, scultore, critico d'arte e scrittore; Lizetta, la prima moglie Elisa Salvatori; Ugo Ojetti (Roma 1871-Fiesole 1946) critico d'arte; Antonio Discovolo (Bologna 1874-Bonassola 1956) pittore e incisore, frequentò l'ambiente di avanguardia di Ettore Cozzani a La Spezia. Il 13 luglio 1929, Discovolo scrisse una lettera all'«Illustre e caro Maestro» Bistolfi, in cui ringraziava per la visita passata in «squisita comunione spirituale», dichiarando di aver serbato un'«impressione profonda per le mirabili opere nate dal tuo genio ed ammirate nella santità del tuo tempio del lavoro» e dove ha ammirato anche la sua «deliziosa visione pittorica». Rimase incantato dal bozzetto per il *Monumento ai Caduti* di Torino: «una concezione... nata con tanto impeto di giovinezza e di potenza» e chiude con un invito a Bonassola dove viveva «solitario ed in silenzio operoso».

²³ S. Berresford, *La Promozione del Marmo nel primo trentennio del Novecento*, in *Carrara e il Mercato della Scultura II* a cura di S. Berresford, Carrara-Milano, 24ORE Motta Cultura, 2007, pp. 37-41. Bistolfi era membro del Comitato organizzativo e doveva partire assieme a Sartorio e Vatteroni, ma alla fine declinò, scusandosi per i troppi impegni. Vatteroni era accompagnato in crociera, fra gli altri, da Ruggero Nicoli: come vedremo, il Laboratorio Nicoli da lungo tempo aveva rapporti artistici e commerciali con il Sud America.

²⁴ Illustrato in *L'Album Ricordo della visita a Bahia Blanca della R. Nave Esposizione "Italia"*, giugno 1924, n. 5 (foglio sciolto nell'Archivio Bistolfi). L'opera sembrerebbe a grandezza naturale, ma non viene specificato il materiale. Il giornale di Buenos Aires, *La Razon* del 29 gennaio 1924, commenta la mostra e pubblica una piccola immagine del *Crocifisso Brayda*, dove sembrerebbe essere in bronzo, come l'originale. Dato che la nave *Italia* tornò vuota in Italia, si potrebbe immaginare che queste opere si trovino ancora in Sud America: S. Berresford, *Il Crocifisso Brayda e dintorni*, in *Leonardo Bistolfi e la fortuna della Croce Brayda*, ed. Palazzo Bricherasio Banca Patrimoni Sella & C., Libello n. 2, 2023, pp. 13-31: 31.

Amicizie con artisti sul territorio apuano

Altri rapporti da segnalare sono quelli con Leonello de' Nobili²⁵; con il pittore Giulio Marchetti (San Gennaro, Lucca 1891-1957), allora insegnante di figura disegnata all'Istituto d'Arte di Carrara, di cui, nel 1925, Bistolfi scrisse un articolo favorevole²⁶; con l'ingegnere pittore Aldo Scarzella (Savona 1890-Vignola Monferrato 1960)²⁷, e con l'architetto Enrico Del Debbio (Carrara 1891-1973)²⁸. Altrove abbiamo accennato all'importanza della presenza di Bistolfi a Carrara, ma anche delle sue maggiori opere, in esecuzione presso il Laboratorio Nicoli per almeno due decenni²⁹. Sicuramente altri scultori attivi a Carrara in quegli anni, come Arturo Dazzi (Carrara 1881-Pisa 1966), Carlo Fontana (Carrara 1865-Sarzana 1956) ed Alterige Giorgi (Codena 1885-Carrara 1970), hanno potuto prenderne visione ed ispirazione. Non è un caso che Fontana avesse almeno due opere del Maestro nella sua collezione³⁰.

²⁵ Una lettera di Leonello de' Nobili, scritta allo scultore da Marina di Carrara il 12 settembre 1905, esprime la sua ammirazione e spera che le sue parole abbiano potuto suscitare «un'immagine capace di consolare una madre, e tutte le madri disperate». Forse parente dell'omonimo pittore lucchese (1841-1995): <http://aal.fondazioneeragghianti.it/artisti_dettaglio.php?id_artista=8&np=6>; il 18 maggio 1906, Giuliano Pucci scrive a Bistolfi da S. Martino in Colle ed esprime il suo desiderio che lo scultore possa incontrare lì il conte De Nobili ed il pittore Garibaldo Cepparelli (S. Gemignano 1860-Firenze 1931).

²⁶ L.B., *Pittori di Cave: Giulio Marchetti*, in «Il Marmo» n. 3, maggio-giugno 1925, pp. 125-126, riportato in L. Bistolfi, *Il fez rosso. Scritti di un operaio della Bellezza*, a cura e con introduzione di W. Canavesio, 2014, pp. 246-247. Disponibile online: <https://www.academia.edu/30243019/Leonardo_Bistolfi_Il_Fez_rosso_Scritti_di_un_operaio_della_bellezza_a_cura_di_Walter_Canavesio_Torino_2014>.

²⁷ Scarzella scrive a Bistolfi da Carrara l'8 marzo 1928: Nicoli gli aveva riferito che l'artista era stato a Carrara per dare gli ultimi ritocchi al Carducci. Non era riuscito a vederlo; avrebbe voluto mostrargli *L'Aratura nel Monferrato, Vignole Monferrato*, un suo dipinto che voleva esporre alla «prossima mostra di Torino». Acclude foto (presente in Archivio Bistolfi). Oltre a scrivere una monografia, con Alfredo Bizzarri, *La Regia Accademia di Belle Arti di Apuania Carrara*, Firenze, Felice Le Monnier, 1941 è autore del manuale *Il Marmista*, Milano, U. Hoepli, 1923.

²⁸ Del Debbio scrive a Bistolfi da Roma il 18 agosto 1926 per ringraziarlo per l'opinione favorevole espressa nei confronti *del Monumento ai Caduti* di Capodistria, suo e dello scultore Attilio Selva.

²⁹ Per Bistolfi e Nicoli in Sudamerica: S. Berresford, *Bistolfi e lo Studio Nicoli in Argentina e Uruguay*, pp. 277-279 e C. Beltrami, *Carrara e l'Uruguay*, pp. 281-286; 282 in *Carrara e il Mercato II*, cit.

³⁰ Nello specifico un bozzetto della *Cappella Toscanini* e una targa per *Marco Praga*, esposti a Carrara a Palazzo Cucchiari nel 2023, M. Bertozzi, *Novecento a Carrara*, cit., pp. 70 e 71.

Un'altra indicazione del suo coinvolgimento nel tessuto artistico locale, è la partecipazione di Bistolfi alla Mostra di Beneficenza, presso Palazzo Podestà-Luciardi di Sarzana nel marzo-aprile 1916 promossa da «L'Eroica» di La Spezia ed organizzata a beneficio della Croce Rossa Italiana. Sempre generoso a sostenere iniziative a sostegno degli sforzi patriottici, all'iniziativa sarzanese regalò la targa in gesso dei *Genitori/Il Dolore*, rilievo per la *Cappella Toscanini* a Milano [fig. 8], e forse fu presente all'inaugurazione³¹. Di nuovo, nel 1919, lo scultore regalò un piccolo *Crocifisso Brayda* in bronzo alla Croce Rossa di Sarzana da vendere nella pubblica lotteria a beneficio degli orfani di guerra della Lunigiana³².

Arrivò anche il riconoscimento ufficiale: l'8 marzo 1923, il Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, Francesco Vivarelli, informa il senatore Bistolfi che il Consiglio, adunatosi il 23 febbraio 1923, lo ha nominato Professore Onorario «in considerazione dei meriti che Vi onorano». Nella sua bozza di risposta, Bistolfi ringrazia per l'onore da parte della «sacra anima della scultura di tutti i tempi e di tutto il mondo».

Le sedi di realizzazione delle sue opere

Da segnalare poi, il numero speciale dedicato al *Monumento Carducci di Bologna* da «Il Marmo. Rassegna Bimestrale illustrata della Federazione Nazionale Fascista dell'Industria del Marmo Granito-Pietre ed affine» del 1928, accompagnata

³¹ Gino Nicoli scrive al Maestro da Carrara il 2 marzo 1916 per informarlo che il prof. avv. Ferrarini e il sig. Lari – organizzatori della mostra sarzanese – lo avevano informato che intendeva venire a Sarzana per l'inaugurazione della mostra. Lo informa inoltre che molti artisti non hanno ancora inviato le loro opere. Di recente, Edoardo Fontana ha supposto che la targa esposta a Sarzana potesse essere la medesima ora collocata nel Museo Civico di Crema e del Cremasco con dedica ad Edina Altara, donatale dallo scultore per le nozze: *Catalogo della Mostra nazionale d'arte per il Posto di ristoro*, Palazzo Podestà-Luciardi (Sarzana, marzo-aprile 1916), La Spezia, Arti grafiche, 1916; il catalogo contiene un testo di Ettore Cozzani, direttore della rivista e curatore della mostra, ed è illustrato con le raffinate xilografie di Emilio Mantelli. Vedi anche F. Geraci, *L'arte a Sarzana*, in «Emporium», XLIV (1916), p. 156 ed E. Fontana, *I Genitori di Leonardo Bistolfi, un gesso ritrovato*: <https://www.comune.crema.cr.it/sites/default/files/genit_leonardo_bistolfi_gesso_ritrovato_if_1_2020_pag_303_311.pdf>. Fontana suppone, ragionevolmente, che Bistolfi conobbe lo sposo, l'illustratore casalese Vittorio Accornero de Testa (1896-1982). L'Archivio contiene una partecipazione alle nozze di Giovanni, figlio di Saffo Accornero, vedova del pittore divisionista Angelo Morbelli, forse parente di Vittorio.

³² F. Podestà, *Di un Crocifisso di Leonardo Bistolfi*, Milano, [s.e.], 1919. Bistolfi aveva già donato – come detto – un bassorilievo di *I Genitori* dall'*Edicola Toscanini* alla Mostra di Beneficenza sarzanese nel 1916.

da belle fotografie di Giuseppe e Alessandro Vettori di Bologna³³. Una copia con dedica, datata 3 dicembre 1928, dell'autore Serafino Ricci (1867-1943), numismatico, museologo ed accademico italiano, è conservata nella Biblioteca di Bistolfi. Un'altra copia dell'articolo, è conservata presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara: a pagina 25, sono annotati alcuni appunti autografi a matita: «Nota di Ezio Dini 1949», in cui lo stesso elenca alcune opere di Bistolfi eseguite a Carrara nel Laboratorio Nicoli:

Questo monumento [*Carducci a Bologna*] venne eseguito in marmo a Carrara nello studio di scultura Com. Carlo Nicoli Eredi – sotto la direzione del Prof. Gino Nicoli del fu Prof. Carlo.

Nello stesso studio vennero tradotte in marmo numerose altre opere del Bistolfi e fra queste:

Il Gruppo del *Sacrificio* del *Monumento a Vittorio Emanuele* in Roma

La *lunetta* del Teatro Nazionale del Mexico

Copia del bassorilievo del *Dolore Confortato dalla Fede* per il Museo in Tokio

Il monumento funerario della Famiglia... [Giorello o forse Massone?] a Montevideo;

Il Monumento ai Caduti di Casale Monferrato ecc ecc.

Ezio Dini (Carrara 1887-1966)³⁴, scultore, scrittore e storico locale, organizzò la Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Carrara tra 1945 e 1957 e la diresse fino al 1959. In quell'anno, pubblicò l'articolo *Carrara e la lavorazione artistica del Marmo* in un numero unico della rivista «Terra Nostra», frutto delle sue ricerche sulle attività degli artisti carraresi all'estero; i suoi appunti sono conservati nel Fondo Dini di detta Biblioteca. Abbiamo buoni motivi per credere che conoscesse personalmente Bistolfi: in una lettera del 27 gennaio 1913, l'architetto Augusto Baratta si congratula con Dini per aver potuto ricevere l'esimio scultore nella sua bottega a Carrara: «La visita del Bistolfi al tuo studio non può essere certamente non una vera vittoria»³⁵. Nel periodo precedente la Grande Guerra, l'opera plastica di Dini

³³ Luglio-agosto 1928, pp. 147-155.

³⁴ M. T. Bernardini Tonini, *Ezio Dini un concittadino da non dimenticare (22 febbraio 1887-11 novembre 1966)*, in «Atti e Memorie della Accademia Aruntica di Carrara», XI (2005), pp. 195-235.

³⁵ Lettera conservata nell'Archivio Dini, presso la Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Carrara.

sembra, fra l'altro, non immune dal "bistolfismo nell'aria"³⁶. Oltretutto, Dini avrebbe potuto ottenere notizie al riguardo direttamente dall'erede Nicoli, Ruggero, che dirigeva il Laboratorio omonimo in quegli anni. Grazie alla documentazione pervenutaci con il dono dell'Archivio Bistolfi a Casale Monferrato, siamo in grado non solo di verificare la collaborazione citata da Dini, ma di aggiungere altre opere.

Bisogna ricordare che Bistolfi, nell'arco della sua lunga carriera, eseguiva (o fece eseguire) le sue statue in marmo sia nello studio in Via Buonsignore a Torino, sia nello studio più grande a La Loggia, poco fuori Torino, entrambi attrezzati per la lavorazione del marmo. Tuttavia, è vero che molte, se non proprio "tutte", delle sue opere più importanti in marmo sono state eseguite interamente o parzialmente nel Laboratorio Nicoli a Carrara, fondato nel 1863 da Carlo (1845-1915), seguito dal figlio Gino (1873-1928), e poi dal nipote Ruggero (1898-1953). Molti dei modelli più grandi, che possiamo vedere nel Laboratorio Nicoli in fotografie d'epoca, sono andati distrutti. Attualmente a Carrara sono rimasti presso Nicoli solamente la statua in gesso del *Dolore del Monumento funebre Durio, Il Dolore Confortato dalla Fede*, a Torino; il timpano del *Teatro di Messico (L'Armonia ed i putti circostanti)* e il gruppo dell'*Amore della Natura del Monumento a Carducci di Bologna*. Inoltre, un calco del bozzetto per il *Sauro Destrier* dello stesso monumento, un calco del *Profumo/Primavera* ed un piccolo *Crocifisso Brayda* in bronzo, comperato o donato dallo scultore.

Il mercato latino americano

Uno dei motivi dell'avvicinamento di Bistolfi al Laboratorio Nicoli di Carrara potrebbe essere stata l'esperienza ed i contatti di quest'ultimo con il fiorentino e ricco mercato sudamericano³⁷. Due preziosi fogli, estrapolati da Ezio Dini da un registro commissioni del "Laboratorio del Proff. Carlo e Gino Nicoli Piazza XXVII in Carrara", per gli anni 1901-1909, comprendono tre ordini di opere di Carlo Nicoli per J. Azzarini a Montevideo: *Il Tempo: tomba Mangini, Il Tempo/Silenzio* (originale del 1875, *Tomba Cachon*) ed un *Dolore* «da eseguirsi in spessori. Scultura esclusa».

³⁶ Vedi, ad esempio, le opere riprodotte in fig. 2 e fig. 4 in M. T. Bernardini Tonini, *Ezio Dini*, cit., pp. 223-224.

³⁷ Il 5 aprile 1877 per Decreto di re Alfonso XII di Spagna venne conferito a Don Carlo Nicoli il titolo di Cavaliere del Distinto Ordine Spagnolo di Carlo III; è invece del 1882 il titolo di Comendatore dell'Ordine della Regina Isabella. Era pure Console a Carrara anche del Portogallo: F. Nicoli, *A Carrara di sicuro c'era un Consolato del Portogallo* in «Il Tirreno» del 4 gennaio 2020, <<https://www.iltirreno.it/massa/cronaca/2020/01/04/news/francesca-nicoli-a-carrara-di-sicuro-c-era-un-consolato-del-portogallo-1.38287529>>.

Un altro imponente monumento funebre, a Juan M. Martinez, venne eseguito per il Cimitero Central a Montevideo, nel 1906, dalla partnership Azzarini/Nicoli. Juan (Giovanni) Azzarini, infatti, a partire dagli anni 1880, ricopriva il ruolo di «supervisore dell'arredo scultoreo del Cimitero Central», proponendosi, «quale tramite tra il ricco mercato uruguayano e gli artefici italiani, in particolare liguri e carraresi», per importare opere già finite che Azzarini «si limitò a siglare col proprio nome»³⁸. Ci sono giunti due disegni per la messa in opera di due opere di Bistolfi, provenienti dal Laboratorio Nicoli: un disegno della figura del *Silenzio*, [fig. 9] per il *Monumento funebre Roverano* [fig. 10] (anche se questa grande figura, originariamente voluta in marmo, alla fine venne fusa in bronzo)³⁹ ed un altro disegno per la messa

³⁸ C. Beltrami, *Carrara e l'Uruguay*, cit., p. 282.

³⁹ Dalla corrispondenza tra Bistolfi ed il committente Angel Roverano, dai primi accordi (febbraio 1906; 28 marzo 1906; 1 e 6 aprile 1906) fino al contratto (21 gennaio 1909), sappiamo che per la statua in bronzo del *Silenzio* (conosciuta anche come *L'Anima* o *il Dolore*), alta circa 2,20 m., Roverano pagò L. 25.000, acquistando i diritti esclusivi dell'opera per cui la sua riproduzione fu vietata. Essa doveva essere completata entro 1910. Il disegno potrebbe trovarsi presso il laboratorio Nicoli perché la statua originariamente doveva essere scolpita in marmo.

Angel Roverano (1850-1921) ereditò dal padre Francisco, emigrato dalla Liguria verso la metà dell'Ottocento, un Caffè e pasticceria a Buenos Aires, evolvendosi poi nella *Confitería del Gas* che ebbe grande successo. Con il fratello Pascual (†1901), fu proprietario del passaggio commerciale più famoso della città, costruito tra 1863 e 1919. Davanti alla tomba di famiglia, nel Cimitero di Recoleta, è posta la figura in marmo di un povero emigrato, appena sbarcato in Argentina. Angelo viaggiava spesso tra il Sud America e l'Europa per affari ed acquistò un'importante collezione d'arte contemporanea europea che donò nel 1910 al Museo Nazionale di Belle Arti di Buenos Aires. La sua Villa a Saint-Raphael, progettata dall'architetto Henri Lacreusette, iniziata nel 1897 e demolita nel 1977, era uno straordinario esempio di eclettismo Liberty. Una serie di decessi ravvicinati tra i suoi famigliari fu il motivo che probabilmente spinse Angelo a commissionare una grande cripta sotterranea nel Cimitero di Chacarita, con mosaici d'oro. Dietro la statua, Roverano inizialmente proponeva di erigere una lastra in granito rosso ma, alla fine, commissionò il grande rilievo marmoreo allegorico, piuttosto classicheggiante, da un'altra artista di origine piemontese, Luigi Trincherò (Acqui Terme 1862-Buenos Aires 1944), già allievo di Tabacchi all'Accademia Albertina. La tomba venne completata nel 1919 e si dice che, complessivamente, costò un milione di pesos. Dopo la morte di Angelo, la cripta fu sigillata.

Per la famiglia Roverano ed i loro monumenti funebri:

<<https://encyclopedieraphaeloise.home.blog/2019/01/03/la-villa-argentine/>>; <<https://pulperiaquilapan.com/familia-roverano-oro-esta/>>; <https://data.bris.ac.uk/datasets/1k66c9sl7ag0a2pxkal4txbc1/02%20TML%20Exhibition%20Beyond%20Borders/02%20Guides/BB_guida_londra.pdf>; <https://es.wikipedia.org/wiki/Pasaje_Roverano>; <<http://coleccion.narod.ru/argentina/recleyendas/Recleyendas06esp.htm>>.

Angel Roverano agì da intermediario tra un «amico», probabilmente parente di Federico Augusto Rufino Leloir Bernal, morto nel 1906, e lo scultore per l'acquisto (per Lire 3000 nel 1906/1907) di un *Crocifisso Brayda* in marmo, collocato nella lussuosa Cappella di famiglia,

in opera di un *Cristo che Cammina sulle Acque*: «Projecto de Monumento para la sucesion de Don Manuel Martinez Cemeterio Central», firmato «Juan Azzarini y Hijo» [Amedeo] e «M. Martinez Silveira e Elida Martinez Silveira» [fig. 11]. Questi ultimi due sono sepolti nella tomba sormontata da una copia in bronzo del famoso *Cristo che cammina sulle acque* del conte Paolo Camerini a Piazzola sul Brenta, collocata, anch'essa, nel Cimitero Central a Montevideo, Uruguay [fig. 12]. Dalla corrispondenza tra Gino Nicoli e Bistolfi, sappiamo che la statua del Cristo eseguita per «Il nostro cliente Azzarini» doveva essere arrivata – «Carrara, 13 dicembre 1927» e che avevano ricevuto il pagamento per mezzo di un loro parente in Svizzera. Nicoli – sempre nella stessa – chiede a Bistolfi di trattenere il pagamento in conto per una parte «del notevole lavoro» per lui eseguito quell'anno.

Abbiamo presentato altrove il ruolo dello scultore franco-italiano Enrico Alciati quale tramite fra committenti messicani e scultori attivi a Torino come Edoardo Rubino, Cesare Reduzzi (Torino 1857- 1911), Luciano Spirito e probabilmente lo stesso Bistolfi⁴⁰. È verosimile che anche la presenza del diplomatico, il conte Oscar Hirschel (Trieste, 1838-1908), presso l'ambasciata italiana a Città del Messico (1897-1900) abbia potuto facilitare i contatti con gli artisti italiani. Bistolfi aveva eseguito a Belgirate la *Cappella funebre* della figlia, Emma Hirschel De Minerbi, morta in Messico nel 1898, che venne completata nel 1904.

Due opere importanti dello scultore casalese, una a Città del Messico e l'altra a Montevideo – che videro la partecipazione del Laboratorio Nicoli – furono commissionate intorno al 1907: *l'Armonia*, *La Musica* (o *L'Estasi*) e *l'Ispirazione* [fig. 13], decorazioni in marmo per la facciata del Teatro dell'Opera (ora Palazzo delle Belle Arti) di Città del Messico ed il *Monumento funebre Giorello*. Della prima, come richiamato, è rimasto il calco del modello del timpano, in scala ridotta, presso il Laboratorio a Carrara, assieme a numerose fotografie d'epoca che mostrano l'esecuzione in corso in quella sede⁴¹ [figg. 14-16]. Iniziato su progetto e con la direzione dell'architetto e ingegnere ferrarese Adamo Boari (1863-Roma 1928)⁴², l'imponente edificio fu completato da altri ed inaugurato solamente nel 1934.

anch'essa rivestita in mosaici d'oro, nel Cimitero di Recoleta a Buenos Aires: <<https://recoleta-cemetery.com/?p=1724>>.

⁴⁰ S. Berresford, *Edoardo Rubino*, cit., pp. 82-83.

⁴¹ Anche il fotografo Giulio Miniati di Massa scattò delle belle fotografie del complesso gruppo dal tetto del Laboratorio Nicoli a Carrara.

⁴² *Adamo Boari (1863-1928). Arquitecto entre America y Europa*, editado por M. Manuel Checa-Artasu, O. Niglio. Presentacion L. De Chiara; contribuciones de A. Ammirati, F.J. Navarro Jimenez, Roma, Aracne, 2021, 2 voll.

La commissione a Bistolfi della parte plastica della facciata del Teatro dovrebbe risalire agli inizi del 1907. Il 29 maggio di quell'anno Boari scrive da Budapest a Bistolfi che aveva intenzione di venire a Torino per vedere i bozzetti («già avanzati») verso l'8 giugno. Gli porgeva anche i saluti degli artisti ungheresi Geza Maroti ed Ede Telcs⁴³. Bistolfi conobbe probabilmente Telcs a Torino nel 1902 per l'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna, mentre l'architetto Geza Maroti «colpi molto» con il suo padiglione ungherese all'Esposizione Internazionale del Sempione a Milano nel 1906. Quest'ultimo fu anche coinvolto nella esecuzione del grande lucernario, raffigurante Apollo, per il Teatro messicano. Maroti regalò a Bistolfi una targa, ora pervenuta al Museo di Casale Monferrato con la donazione fatta dagli eredi dell'artista. Boari chiese a Rubino, anch'egli partecipe nel programma scultoreo del palazzo messicano, di essere ricordato⁴⁴. Il 4 novembre 1907, la signorina Adele Ponzano⁴⁵, cantante lirica di origine casalese, «reduce da Messico», consegnò a mano una lettera d'affare a Bistolfi: forse accordi economici con Boari. Nel dicembre del 1907, Boari spedì a Bistolfi un telegramma: «invio disegni misure per preventivo figura centrale due gruppi arco due fontane grande [sic] bassorilievo proscenio. Boari». Da questo si può presumere che forse Bistolfi dovesse occuparsi delle due fontane, progettate poi da Agustín Querol e da Edoardo Rubino, ai lati della facciata principale, ma mai eseguite.

Il 12 ottobre 1907, Noël Cripps, della Ditta Walton, Gooddy & Cripps di Carrara, di ritorno da un sopralluogo a Città del Messico, informò Bistolfi che aveva portato con sé una lettera di Adamo Boari da consegnargli e che intendeva andare a Torino nei successivi quindici giorni. Il 16 dello stesso mese fissò l'appuntamento a Torino per il 22 o 23 successivi. Gli erano giunte fotografie delle opere plastiche progettate, cioè la statua centrale dell'*Armonia* e la lunetta, che «se non danno che una pallida idea dell' [sic] capo lavoro artistico da Lei compiuto, sono sufficienti

⁴³ Geza Maroti (1875-1941), architetto, scultore ed artista; Ede Edouard Telcs (1872-1948) scultore, furono tra i maggiori esponenti del mondo artistico ungherese all'epoca.

⁴⁴ S. Berresford, *Edoardo Rubino*, cit., pp. 82-83.

⁴⁵ Adele Ponzano (Casale Monferrato 1876-Torino 1952) nell'ottobre del 1907 si trovava a Città del Messico per cantare nell'opera *Mefistofele* al Teatro Arheu. Secondo Boari non ebbe grande successo quella volta. La mezzosoprano cantava spesso nelle Americhe. Il 6 ottobre 1908, la stessa "artista", residente a Torino, s'imbarcò a Genova sulla nave S.S. Regina d'Italia per sbarcare a New York. A novembre e dicembre, cantò a Philadelphia e, nel 1914, a Buenos Aires e Rio de Janeiro: <<http://www.lavoceantica.it/Mezzosoprano/Ponzano%20Adele.htm>> e <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/busqueda/buscarPalabras?palabras=ponzano&strDespliegue=ficha&filtros=fecha%3A%25221902%2522&filtros=fecha%3A%25221907%2522&orden=titulo_sort-desc&offset=20&max=20>. Ringrazio Luis Gómez Mata per avermi segnalato queste notizie.

a dare a chi dovrà abbozzare il marmo, un concetto del lavoro. Ne saprò dire tra pochi giorni a chi i Signori Gondrand dovranno spedire le casse contenenti i suoi modelli». Ringraziò inoltre per l'offerta di un dono (forse un *Crocifisso Brayda*?). In questo caso si può presumere che il primo contatto per il lavoro avvenne attraverso la Ditta Walton, Gooddy & Cripps per la fornitura dei marmi, seguito poi dai contatti con il Laboratorio Nicoli per l'esecuzione dei marmi.

L'11 gennaio 1908, Gino Salvini, Direttore della Walton, Gooddy & Cripps, annunciò l'arrivo presso lo scultore a Torino di un loro incaricato, Vittorio E. Vigo: un primo incontro per «trovare la formula adatta per inviare a Mexico il progetto richiesto». La collaborazione fra la Walton, Gooddy & Cripps (per la fornitura dei marmi) ed il Laboratorio Nicoli (per l'esecuzione in marmo delle sculture) non era peraltro nuova, specialmente per grandi lavori⁴⁶ [fig. 17].

Il 12 novembre 1908, Cripps sollecitava una risposta da Bistolfi perché «abbiamo già i marmi nello Studio e gli uomini pronti per mettervi sopra i compassi nell'attesa che mandi a vedere i modelli per trovare una soluzione alla differenza accennatavi o autorizzarci di adottare il rimedio suggerito dal Comm. Nicoli nella sua lettera». Il 26 novembre 1908, lo stesso telegrafò allo scultore: «Ci siamo attenuti alla proposta del Prof. Nicoli come da sua autorizzazione telegrafica».

Il 26 febbraio 1909, Boari scrisse in risposta ad una lettera del 3 febbraio dello scultore nella quale aveva accennato a voler eliminare «los mascarones sobre el arco central», per far meglio dominare i suoi gruppi de «l'Idea, el Sonido y l'Armonia», e commenta: «A Usted lo llamaron el poeta del marmo». Boari condivise il suggerimento di Bistolfi e lo informò di aver telegrafato alla Walton, Gooddy & Cripps per sospendere i marmi per «los mascarones» da sostituire con «florones», se ancora in tempo. Inviò fotografie di opere (maschere, cornici e capitelli) di Fiorentino Giannetti⁴⁷. Ed infine chiese a Bistolfi di mandare fotografie della lunetta e dei gruppi laterali per poterle mostrare al Governo.

Boari fece avere a Bistolfi non solo una fotografia del modello del Teatro ed un magnifico disegno cianografico della facciata, oltre ad una copia con dedica del libro, edito da Danesi a Roma nel 1918 che ampiamente illustra il progetto⁴⁸: materiali

⁴⁶ Per la storia della Walton, Gooddy & Cripps: S. Berresford, *Sognando il Marmo Cultura e Commercio del marmo tra Carrara, Gran Bretagna e Impero (1820-1920 circa)*, Pisa, Pacini Editore, 2009, pp. 28-33.

⁴⁷ Fiorentino Giannetti (Torino 1877-1939), formatosi all'Accademia Albertina di Torino, fu l'autore di molte delle fantasiose maschere di animali che decorano il Teatro.

⁴⁸ *La costruzione di un teatro*, Roma, Danesi-Arti Fotomeccaniche, 1918, 34 c. di tavv. ill. [Fogli sciolti in cartella].

anche questi confluiti nella donazione fatta dagli eredi al Museo di Casale Monferrato. Come per tanti altri lavori, l'esecuzione dell'ordine per Messico si trascinò negli anni: le sculture dovettero essere pronte per spedizione entro la fine del 1910 e l'inizio del 1911 perché, il 5 marzo 1911, «L'Illustrazione Italiana»⁴⁹ pubblicò una fotografia del Teatro in costruzione con le sculture del Maestro già montate sulla facciata [fig. 18].

La prima opera funebre importante di Bistolfi ad essere collocata in Sudamerica fu *L'Olocausto. Monumento funebre Crovetto*, inaugurato nel Cimitero di Buceo in Uruguay nel 1904. Rappresentava, con il suo simbolismo, una novità per il pubblico uruguayano e venne largamente acclamata dalla stampa locale nonché celebrata nella stampa artistica europea. Essa venne eseguita in marmo, con ogni probabilità, nel laboratorio dell'artista a Torino.

Con la commissione, da parte degli eredi di Angelo Giorello, di un imponente monumento funebre dedicato al padre, possiamo testimoniare la collaborazione tra lo scultore piemontese ed il Laboratorio di Carrara. Giorello, un imprenditore di mobili e tappezzerie, attivo a Montevideo dal 1866, morì durante un viaggio d'affari in Italia e, al suo rientro, i suoi devoti operai formarono un corteo funebre per accompagnare la bara in spalla sino al Cimitero di Buceo a Montevideo⁵⁰. In una specie di pre-contratto, in data 18 giugno 1907, gli eredi Giorello da Montevideo scrivono al "Poeta della Morte" per esprimere la loro approvazione del bozzetto del monumento, visto in fotografia, e s'impegnano a pagare allo scultore Lire 120.000 – l'equivalente odierno di oltre € 480.000 – versando un primo acconto di Lire 25.000. Seguono le «Condivisioni di Contratto» in cui Bistolfi spiega le sue ispirazioni:

lo mi sono ispirato nel comporre il bozzetto di cui mando le fotografie alla breve biografia speditami e soprattutto al commovente episodio degli operai che, accorsi a ricevere la salma del loro padrone lo sottraggono al dolore della famiglia per circondarla di tutti i segni del loro affetto,

⁴⁹ Anno XXXVIII, n. 10.

⁵⁰ Angel Giorello, ligure di origine, emigrò a Montevideo quattordicenne nel 1861. Iniziò a lavorare come ebanista per poi aprire bottega come carpentiere e, alla fine, stabilire una grande azienda che, si vanterà essere «il più grande produttore di mobili in sud America»: E. Franzina, *Culture territoriali italiane dal vecchio al nuovo mondo Immigranti, arti e mestieri alle origini dell'industrializzazione in Brasile, Uruguay e Argentina fra Otto e Novecento* in «Encuentros Latinoamericanos», VIII/1 (2014), pp. 11-38: 28. Un catalogo "muebles y tapices" di Angel Giorello, in vendita su Internet, illustra la fabbrica e la sala d'esposizione (più di 2500 mq.), con alcuni esempi della sua merce (sito consultato 14/12/2022): <https://articulo.mercadolibre.com.uy/MLU-455480868-catalogo-muebles-y-tapices-1866-angel-giorello-e-hijos-_JM>.

perciò sul dado massiccio della base è scolpita in una fascia che l'avvolge interamente tutta la storia della vita di lavoro dell'Uomo e del padre amato e venerato. E dalla base in una teoria continua e varia si eleva il grande gruppo della folla appassionata che trasporta come in un trionfo di devozione e d'amore il corpo del defunto che fu la sua guida e il suo maestro. Gli uomini forti e possenti si curvano sotto il caro peso sollevandolo nel sole; e le donne, le fanciulle e le madri recano l'omaggio delle loro lacrime e delle loro invocazioni e i bimbi soccorrono a trascinare le ghirlande di fiori e di veli ondeggianti; tutti sospinti da un impeto unico di riconoscenza e di fede. E il corpo inerte dell'Uomo sulla pesante bara appare tra i fiori e i drappi immobile nella fatalità della morte ma come trasfigurato dall'entusiasmo dei suoi e come animato dalla forza che ne esaltano la memoria. Così il poema di amore e di dolore si manifesta in tutta la sua possanza, colla possanza stessa della materia nella grande massa di marmo in cui la visione è scolpita compatta e forte come in un unico pezzo di montagna.

Tutte le figure devono essere un po' più grandi del vero e il monumento avrà circa due metri di larghezza per tre e mezzo di lunghezza e quattro di altezza tutto dello stesso marmo statuario di Carrara. Io avrò bisogno per far modellare e scolpire il monumento di due anni e mezzo o tre di lavoro all'incirca.

L'entusiasmo che mi suscita l'idea mi ha spinto assai oltre la sua espressione, ed ora la mole del lavoro a cui dovrò accingermi è certamente enorme. Tuttavia non voglio abusare della buona volontà de'miei committenti; e per il grande desiderio che ho di eseguire quest'opera che mi pare una delle più significanti e complete del mio pensiero, io mi impegnerò di compiere il lavoro e di consegnarlo convenientemente imballato nel porto di Genova per la somma di L. 125000 (centoventicinquemila) lire italiane; che si potrebbe dividere così: 25000 appena ordinato il lavoro, 25000 all'acquisto del marmo, 25000 a marmo abbozzato e il resto ad opera compiuta.

Leonardo Bistolfi Torino, 13 marzo 1907.

Il primo documento del sodalizio Bistolfi/Nicoli, riguardante il *Monumento Giorello* [figg. 19-20] risale ad una bozza autografa presente nell'Archivio in data Torino 10 marzo 1909⁵¹:

⁵¹ La risposta abbozzata indirizzata a: «Egr. Signore», in risposta ad una lettera del 6 marzo 1909 da Roma, non è presente nell'Archivio. Il riferimento alla «statua coricata» dovrebbe corrispondere alla figura giacente del defunto Giorello.

Sto in questi giorni effettuando la spedizione del monumento a Zanardelli a Maderno⁵² e per l'immediato collocamento che deve seguire occorrerà ch'io mandi sul posto il Sig Camilla. Perciò credo conveniente attendere a mandarlo costà ed a venire con lui io pure fino a che sia pronta la statua centrale. A ciò mi induce inoltre il proposito di vedere insieme con loro quando parecchi pezzi siano preparati per l'esecuzione o almeno inoltrati nell'abbozzatura quale sia veramente il mezzo migliore per sollecitare l'opera di finitura e anche il più conveniente, dato il desiderio ch'io ho di limitare il più possibile la loro spesa. Certo, molte difficoltà si semplificherebbero se qualcuno dei pezzi – dei meno gravi e meno difficili a maneggiarsi – potesse essere spedito qui nel mio studio. Non ci sarebbe da considerare che la spesa di trasporto. Ma in compenso non ci sarebbero le spese di residenza a Carrara. Del resto, su tutto ciò, vedendo col Camilla potremmo discorrere e combinare pel modo migliore. In ogni caso, quello che fin d'ora posso quasi affermare, è che preparerò modelli dei due gruppi in modo che possano, almeno in parte considerare – essere finiti dagli (“*praticiens*”) “scultori” di Carrara. Così che sia possibile avere in quel lavoro in marmo i vantaggi che sul lavoro attuale sono troppo limitati. La statua del gruppo – quella coricata – è quasi finita. Avrò completato il modello per la fine del corrente mese. Gradisca i miei saluti vivissimi e i miei ossequi

da L Bistolfi

Il tono ed i contenuti della lettera indubbiamente testimoniano un rapporto di fiducia e di collaborazione. È interessante la correzione del termine “*praticiens*”, sostituito con il più qualificante “scultori”. Già vediamo l'ipotesi di dividere l'esecuzione fra i due studi: a Torino ed a Carrara.

L'imponente monumento fu eseguito in sette blocchi di marmo di Carrara, per un peso totale di 45 tonnellate⁵³. L'esecuzione nel laboratorio di Carrara, di almeno parte del gruppo, è ampiamente documentata in foto d'epoca [figg. 21-22], nonché nel contratto dattiloscritto in data 13 ottobre 1911, in cui Gino Nicoli, reduce con lo zio Gualtiero da una visita presso Bistolfi a Torino, riassumeva i lavori eseguiti fino a quel punto, o in corso d'opera, per lo scultore loro cliente:

Monumento funebre Giorello:

lo m'impegno eseguirle i tre pezzi che ancora mancano al compimento

⁵² *Il Desiderio della Riva Lontana. Monumento a Giuseppe Zanardelli a Maderno sul Garda fu inaugurato il 18 aprile 1909.*

⁵³ S. Berresford, *Bistolfi e lo Studio Nicoli*, cit., nota 881 p. 278.

e cioè: il morto: la parte posteriore: il pezzo al lato sinistra (di chi guarda il Monumento) e cioè:

fornitura dei marmi necessari per la esecuzione di questi tre pezzi, della stessa tinta e colore di quello che già Lei scolpì i due pezzi nel suo studio.

a) abbozzatura completa dei tre pezzi, precisissima ed accurata, con facoltà di segnare tutti i punti che Lei ed il Signor Camilla crederanno necessari.

b) finitura pure completa dei tre pezzi, colle relative tagliate, ed il tutto di suo completo soddisfazione.

c) Incassatura dei singoli pezzi con casse robustissime ed atte a sopportare il viaggio di mare.

d) Trasporto dei pezzi sino a bordo Genova.

Insomma Lei non avrebbe che rimettermi i modelli, ed io le consegnerei tutto a Genova, ma sempre con suo piena soddisfazione e niente sarà fatto senza il suo consenso, per la somma di Lire 15500=Quindicimilacinquecento.

Nel corso degli anni, incontreremo spesso il sopracitato Camilla nel Laboratorio Nicoli, affaccendato a sovrintendere e a finire le opere del Maestro: sarà lui che, a Carrara, dovrà occuparsi, ad esempio, della statua di Carducci per Bologna.

Il 15 luglio 1912, i clienti, soddisfatti dalle fotografie dell'opera e del suo impegno di «terminar la obra dentro de poco tiempo», ancora pazientemente aspettarono la consegna del loro monumento che venne inaugurato nel 1913.

Monumenti in Italia

Secondo Dini, anche il grande gruppo del *Sacrificio* per il *Monumento a Vittorio Emanuele II* a Roma, venne eseguito nel Laboratorio Nicoli a Carrara. Una fotografia dello studio a La Loggia, pubblicata da G. Varale il 19 dicembre 1909⁵⁴, fa vedere il modello del *Sacrificio* (alto più di 4 metri) già in stato avanzato nello studio di La Loggia, con il Maestro e il suo fedele collaboratore, Guido Bianconi, sopra l'alta impalcatura; vicino a loro, si vedono i modelli in carne e ossa. Entro la fine di luglio 1910, «dopo una terribile fatica e molti mesi», il modello fu terminato.

Il 16 agosto 1910, i grandi blocchi (4 più uno successivamente spedito) di botticino, forniti dalla ditta Davide Lombardi (Rezzato 1841-1923), arrivarono a Carrara direttamente dalle cave a Brescia. Il 29 settembre, Nicoli informò Bistolfi (probabilmen-

⁵⁴ G. Varale, *Lo Studio di Leonardo Bistolfi*, in «La Gazzetta del Popolo della Domenica», 19 dicembre 1909.

te già messo al corrente da Camilla, che doveva trovarsi a Carrara), che i modelli furono arrivati per ferrovia, sorprendentemente sani e salvi, nonostante il fatto che non fossero incassati. I modelli (ossia, presumiamo i calchi dei modelli) arrivarono da Nicoli, quindi, già sezionati e devono essere stati successivamente distrutti. Nicoli chiese allo scultore se fosse il caso di aspettare l'arrivo di tutti i modelli per «scandagliare i diversi pezzi» ma, nel contempo, lo informò che avrebbe già potuto cominciare con il blocco più grande, «per il pezzo del modello pure ricevuto (con Ara) poiché come consigliò il sig. Camilla è d'uopo tagliarne a mezzo filo elicoidale, un pezzo, che servirà per lo scudo che dovrà essere riportato davanti. Io credo che questa sia la via più giusta per cominciare i lavori, ad ogni modo desidererei il suo consiglio». ⁵⁵ Il 17 ottobre 1911, il gruppo venne sottoposto al collaudo provvisorio e al collaudo definitivo dell'opera in situ e, approvato, a Bistolfi venne completato il pagamento, per un totale di Lire 30.000. ⁵⁶ Il modello in gesso, invece, è stato esposto alla Xa Esposizione Internazionale di Venezia, dove, Bistolfi confessò al Segretario Generale, Antonio Fradeletto, «Avrei assai caro che vi si potesse vedere da vicino ciò che la grande altezza a cui è stato innalzato non consente forse di godere.» ⁵⁷ Tale modello rimase a lungo presso lo scultore ma è stato distrutto durante il trasloco a Casale Monferrato, nel 1959 [fig. 23].

Anche i marmi per la *Cappella Toscanini* nel Cimitero Monumentale di Milano [fig. 24] furono forniti da Carrara, sebbene il Maestro sembra aver scolpito i rilievi nella propria bottega. Dalla corrispondenza con l'architetto Mario Labò (Genova 1864-1961), sappiamo che questi collaborò per la parte architettonica della *Cappella Toscanini*, ordinata da Arturo Toscanini nel 1909 per seppellire il figlio Giorgio, morto a Buenos Aires a quasi cinque anni. Il 3 marzo 1910, Bistolfi invia a Labò un disegno della Cappella e indica particolari tecnici per la costruzione. Il 7 marzo 1910, Bistolfi precisa a Labò che aspettava da Carrara i marmi tagliati per poter eseguire i rilievi nella sua bottega ⁵⁸.

Secondo Caterina Olcese Bistolfi in una lettera indirizzata a Labò, il 7 marzo 1910, «Precisa che parte dei marmi vanno lavorati a Carrara, altri devono venire inviati

⁵⁵ La corrispondenza fra Nicoli e Bistolfi si trova nell'Archivio di Stato a Roma ma è citata in P. Coen, *Il Recupero del Rinascimento Arte, politica e mercato nei primi decenni di Roma capitale (1870-1911)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editore, 2020, pp. 270-271.

⁵⁶ *Ivi*, p. 271. Ringrazio Paolo Coen per la segnalazione. La corrispondenza testimonia ulteriormente il rapporto di collaborazione e fiducia fra le parti.

⁵⁷ Lettere da La Loggia, datata 17.X.'13, ASAC Dati Venezia, SN 38 (1912-1914).

⁵⁸ C. Olcese, *Corrispondenza in Bistolfi 1869-1933. Il percorso di uno scultore simbolista (Casale Monferrato 5 maggio-17 giugno 1984)*, a cura di S. Berresford e R. Bossaglia, Casale Monferrato, Piemme, 1984, pp. 167-173: 168. e scheda di R. Bossaglia, pp. 115-116.

a Torino»⁵⁹. Rossana Bossaglia, però, cita una lettera del 13 marzo 1910, in cui il Maestro specifica a Labò che intendeva eseguire i bassorilievi nel suo studio⁶⁰. Il 22 agosto 1911, lo scultore annuncia a Labò che la Cappella è finalmente in montaggio nel Cimitero di Milano, ma l'architetto continuerà a lavorare sulla copertura e gli interni sino all'ottobre di quell'anno. La Cappella venne inaugurata il giorno dei Morti del 1911, ma fu completata definitivamente nei mesi seguenti.

Proposta per un'opera a Cuba

Il 18 settembre del 1911, Bistolfi abbozza una lunga lettera al Sig. Nicoli dalla quale possiamo dedurre che Carlo Nicoli, di nuovo sfruttando i propri rapporti con il Sudamerica, aveva incoraggiato il Maestro a partecipare ad un concorso per un prestigioso monumento a Havana, Cuba. Bistolfi rifiutò:

La ringrazio prima di tutto della fiducia ch'ella mi dimostra per quanto costretto ad esigenze e condizioni e gusti locali l'idea d'impegnarmi alla creazione di un Mon. al Gen. Maceo per la lontana terra di Cuba mi attrae e mi sospinga. La natura eroica del soggetto, anche attraverso ad un'espressione di fedele realtà può assumere una grande e alata? impronta di bellezza e di poesia. Sarei quindi ben lieto di poter dare al compito grandioso tutte le mie più vivaci facoltà di creatore e di artefice. Ma bisognerebbe assolutamente sottrarmi al troppo grave sacrificio di tempo che mi imporrebbe il viaggio sia pur dilettevole e interessante. Io, Ella lo sa, mentre sto completando altri lavori urgenti e importanti, sto ora componendo le parti dettagliati del Monumento a Carducci e il fervore in cui sono riuscito ad esaltare tutta la mia volontà e le mie energie per riaccenderlo dopo un tempo considerevole mi sarebbe oltre che di grave danno dolorosissimo. Farà quindi d'uopo di eliminare in qualunque modo tale difficoltà. Certo, per la coscienza ch'io ho dato ad oggi opera mia e che mi par abbastanza riconosciuta, dovrebbe forse essere sufficiente l'impegno ch'io mi assumerei di compiere un'opera d'arte risplendente all'amor e alla devozione ch'io all'arte conservo e alla mia personale aspirazione, pur ispirandomi perfettamente e scrupolosamente a tutti i desideri dell'On. Commissione per ciò che il Mon. deve rappresentare. Ma sarebbe più che bastevole le fotografie ben fatte e abbondanti dei luoghi e delle cose che si devono riprodurre e quelle particolari del sito a cui il Mon. è destinato. La Commissione dovrebbe mandarmi insieme una estesa e dettagliata relazione -prospetto dei suoi concetti e delle sue

⁵⁹ *Ivi*, p. 168.

⁶⁰ *Ivi*, p. 115.

intenzioni fondamentali. Ed io con questi elementi comporrei il bozzetto di cui manderemmo un calco a Cuba come garanzia morale e formale dell'opera da eseguirsi: disponendomi ad accogliere le modificazioni eventuali che le esigenze e le ragioni d'armonia estetica consentirebbero. È certo superfluo ch'io tenti di dimostrare quanto più serena ed alta e completa e quindi più espressiva possa l'opera essere concepita nell'ambiente che la consuetudine del lavoro ci rende comodo e caro in cui le cose son già sature del nostro pensiero. Mentre non è possibile non pensare alle imprevedibili difficoltà derivanti da imponderabili circostanze di luoghi e di clima, di persone che potrebbero alterare le facoltà dell'artista e compromettere il suo sforzo ma se proprio fosse indispensabile andare nel posto a far fare quello che farei tanto volentieri io stesso avrò vicino a me tra i miei allievi l'artista indicatissimo allo scopo. Ma se è pur necessario ch'egli sia un uomo decorativamente interessante allora dovrei senz'altro scartarlo! Il valore e l'abilità grandissima dell'artista son chiusi in un povero corpo magro ed esile su due gambe che s'intrecciano camminando e che gli tolgono certo ogni imponenza – Un piccolo senese⁶¹, parlante un meraviglioso italiano spesso incomprensibile – ma un lavoratore d'una tenacia e d'una forza veramente sorprendente. Egli è autore per concorso del Mon.to a C. A. [Carlo Alberto] a Vercelli, ed ora ha avuto il 2° premio di 6000 Lire nel concorso interno(?) per Mont. all'Unione postelegrafi in Berna vinto dall'altro mio seguace Romagnoli⁶². E se questo non servisse allora dovrei tentare di mandare in vece mia il Rubino⁶³. Ma non so se dato il lavoro a cui già attende egli accetterebbe. In ogni modo prima di parlare all'uno o all'altro aspetterò che Ella mi dice qualche cosa. Tengo pronto lo zoccolo lavorato secondo il bozzetto per Bergamo⁶⁴ l'avvertirò io quando debba spedirlo. Venga Ella quando può. Io spero di non dovermi muovere prima dell'ottobre. Mi avverta però un po' prima perché io possa in ogni caso informarla.

⁶¹ Guido Bianconi (Siena 1874-?) a lungo collaboratore nell'atelier di Bistolfi. Vinse per concorso l'esecuzione del *Monumento a Carlo Alberto* a Vercelli. Il complesso monumento, d'ispirazione bistolfiana, fu inaugurato a Vercelli il 30 maggio 1909. In seguito, su proposta del Duca di Genova, il Re gli assegnò *motu proprio* il titolo di Cavaliere.

⁶² Giuseppe Romagnoli (Bologna 1872-1966). Il Concorso per il *Monumento Postelegrafi* di Berna, per commemorare il 50° anniversario della fondazione dell'Unione Telegrafica Internazionale nel 1915, fu vinto da Romagnoli nel 1909, ma inaugurato soltanto nel 1922, dopo l'interruzione della prima guerra mondiale.

⁶³ Edoardo Rubino (Torino 1871-1954). Egli in questo periodo, stava già lavorando con Davide Calandra ad un imponente *Monumento al Generale Mitre* a Buenos Aires.

⁶⁴ Si tratta del *Monumento a Cavour* di Bistolfi, inaugurato a Bergamo nel 1913.

Il *Monumento ad Antonio Maceo Grajales* (1845-1896), eroe cubano nella lotta per l'indipendenza dell'isola dalla Spagna, fu inaugurato a Cacatual in Provincia di Habana, Cuba il 20 maggio del 1916. Il vincitore del concorso "mondiale", indetto nel 1911, al quale parteciparono 26 concorrenti, fu lo scultore carrarese Domenico Boni (1886-1917?), fidato aiutante dello scultore spagnolo Agustín Querol. Boni si trovava a Cuba già dal 1910. A Carrara fu capo studio del Laboratorio Triscornia, uno dei più antichi della città, e la parte in marmo dell'imponente monumento fu realizzata in quella sede.

Bistolfi, comunque aveva scartato Bianconi e Rubino, troppo occupati, e coinvolse un altro giovane scultore che lavorava per lui a Torino (dal 1909 al 1917), il già nominato Angiolo del Santo. Di recente, è stata pubblicata una fotografia, proveniente dall'Archivio Del Santo, di un abbozzo in plastilina (o creta?), attribuito all'artista ed identificato erroneamente in un bozzetto per il *Monumento a Giorello* di Bistolfi⁶⁵ [fig. 25]. L'8 febbraio 1910, Del Santo scrive all'amico Augusto Magli da Torino: «Qui ho composto per lui [Bistolfi] un bozzetto grandioso per un monumento funebre a un generale americano. Adesso lo svolgerò in grande». Il bozzetto è sicuramente stato eseguito per il Concorso Maceo e non per il Monumento Giorello, al quale assomiglia nell'idea generale della composizione – una bara innalzata da molte persone – ma non nei particolari.

Il monumento a Carducci

L'ultimo accenno, allo zoccolo per il *Monumento a Cavour* a Bergamo – inaugurato il 22 settembre 1913 – documenta il coinvolgimento dei Nicoli anche in questa scultura, anche se non è possibile affermare con certezza che abbiano eseguito la figura femminile in marmo per lo scultore.

Il lavoro più impegnativo e duraturo intrapreso dal sodalizio Bistolfi-Nicoli è sicuramente il *Monumento a Carducci* di Bologna. Molto è stato scritto su quest'opera e sulla sua lunga gestazione (1907-1928): qui ci si limita a fornire nuovi dati emersi dall'Archivio⁶⁶. Bistolfi fu chiamato, non per concorso ma per chiara fama, ad eseguire detto monumento nel marzo del 1908. Glielo aveva preannunciato Giuseppe

⁶⁵ F. Mismas scheda S5 p. 123, in *Angiolo Del Santo*, cit.

⁶⁶ Citiamo, fra i molti, la tesi di laurea specialistica in Storia dell'Arte di Laura Simbula, *Leonardo Bistolfi e il Monumento a Giosuè Carducci (1908-1928)*, Università di Bologna, a.a. 2006/2007, per la ricchezza della documentazione originale e della bibliografia. Una copia è stata depositata nella biblioteca Bistolfi a Casale.

Tanari⁶⁷, sindaco di Bologna dal 1905 al 1911⁶⁸, in una lettera del 22 febbraio 1908, sul verso della quale Bistolfi stese in brutta la sua risposta, accettando l'incarico con estremo entusiasmo: «Ed è con fiamma d'artista e d'italiano ch'io accolgo il voto che Bologna per mezzo suo mi vuole esprimere. Lo accolgo con tutto il fervore con cui s'accetta di compiere il dovere sacro e con tutta gioia animatrice e consolatrice con cui si riceve il più eletto premio che la nostra fede e la nostra buona volontà avrebbero potuto desiderare». Lo scultore vedeva tale commissione come una ricompensa per «tutte le lotte e tutti i dolori» che aveva subito nel passato.

Il 21 maggio 1909, il Sindaco di Bologna – con sua missiva, protocollo 19113 – informa Bistolfi che la sua idea di sistemare il monumento in una piazza da costruire accanto a Casa Carducci, è stata approvata e gli chiede di presentare i disegni che illustrano il progetto. Sul verso, Bistolfi compone una risposta affermativa, e promette di mettersi al lavoro appena liberatosi dai suoi onerosi precedenti impegni.

Il 10 novembre 1909, Bistolfi motiva l'inserimento del monumento accanto a Casa Carducci, e spiega le sue scelte iconografiche in una lunga relazione presentata al Committente; il contratto vero e proprio venne registrato con l'Amministrazione bolognese il 25 luglio del 1910.

Il 13 ottobre 1911, Gino Nicoli scrive al Maestro per il già citato *Monumento Gioiello*, ma anche per stabilire gli accordi riguardo al *Monumento Carducci*: Nicoli s'impegna a fornire il materiale e ad eseguire in marmo tutti i componenti, tranne la statua del Poeta che veniva invece affidata al fido Camilla [fig. 26], per la quale, però, Nicoli avrebbe comunque fornito il blocco occorrente:

a) tutto il fregio m 12 x 2, 70 (h media) spessore 80cm. medio [fig. 27]

b) tutta la gradinata in massello

c) i due gruppi laterali

e inoltre di fornire:

il blocco per il Poeta;

⁶⁷ R. Balzani, *Tanari Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 94 (2019): <[https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-tanari_\(Dizionario-Biografico\)>](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-tanari_(Dizionario-Biografico)>).

⁶⁸ Bistolfi dialogò con ben nove amministrazioni diversi durante l'esecuzione del Monumento: Giuseppe Tanari, appartenente alla Destra storica 30 gennaio 1905- 28 luglio 1911; Ettore Nadalini, Sinistra storica 28 luglio 1911- 28 dicembre 1913; Angelo Bianchi di Roascio, Regio Commissario 28 dicembre 1913-15 luglio 1914; Francesco Zanardi, Partito socialista italiano 15 luglio 1914-20 ottobre 1919; Nino Bixio Scota 20 ottobre 1919-20 novembre 1920; Ennio Gnudi, Partito Socialista italiana 21 novembre 1920-24 novembre 1920; Vittorio Ferrero, Commissario Prefettizio 27 novembre 1920-4 marzo 1923; Umberto Puppini, PN Fascista 4 marzo 1923-25 dicembre 1926; Leandro Arpinati, Podestà PBF 20 dicembre 1926-21 settembre 1929.

più la fornitura dei marmi: che saranno di qualità buona ma un po' più scuro (però unito)

Le gradinate: in massello di qualità un po' più andante ma sempre blocchi sani e privi di difetto

L'abbozzatura, finitura, incassatura il tutto incassato sul vagone stazione Carrara, la fornitura del blocco per la statua di Carducci: per Lire 45.000 (nonostante, secondo Gino Nicoli, aumenti nel costo del materiale e della manodopera ed i necessari scarti nell'abbozzatura del *Trittico* N. d. A.).

La gradinata peserà almeno 38 tonnellate

Ella è padronissimo venire, correggere, modificare ecc. ecc. come pure non cambierò il prezzo se Le convenisse fare in parte i modelli una metà del vero; per il tempo: decida Lei.

Nell'Archivio segue una serie di ricevute per somme di denaro pagate dallo scultore al Laboratorio Nicoli⁶⁹.

Il 2 novembre 1915 morì Carlo Nicoli e la gestione del Laboratorio passò al figlio Gino che diventò principale interlocutore del Maestro. Da Carrara, il 2 marzo 1916, questi ringrazia per le Lit. 3.500 ricevute e aggiunge: «Lessi ai miei operai il brano del suo biglietto che li riguardava e mi hanno confermato, che già avevano comprese le spiegazioni che volle dargli a voce, completate ora con queste scritte. Assicuro assieme a loro che sarà fatto tutto il possibile per contentarlo, come speriamo aver fatto sin qui».

Sostanzialmente, i lavori progredirono ben poco durante la prima guerra mondiale per mancanza di manodopera, nelle cave così come nei laboratori. Furono anni d'impegno per la Guerra, ma pure di sofferenza condivisa: sia Nicoli, sia Bistolfi avevano un figlio arruolato nell'aviazione come pilota sui biplani S.V.A. Il 15 gennaio 1918 Bistolfi scrive al suo secondogenito Lorenzo che Gino Nicoli, conoscendo l'onorevole Eugenio Chiesa (Milano 1863-Giverny 1930), Commissario Generale per l'aeronautica del Regno d'Italia ed essendo intimo amico del suo segretario personale, si era offerto di intermediare qualora Lorenzo ne avesse avuto bisogno.

Il 3 aprile 1919, a guerra terminata e «alla vigilia di riprendere il lavoro del Monumento a Carducci», Gino Nicoli scrive a Bistolfi un'importante lettera per chiarire i rapporti intercorsi sino a quel punto e per pianificare nuove azioni. Intanto gli

⁶⁹ Carrara 24 marzo 1915 L. 3.000 in conto Monumento a Giosué Carducci f. Carlo Nicoli; Carrara 29 feb 1916 L 3.500 (a tre mesi 29 febbraio 1916 per lavoro non specificato) f. Gino Nicoli; Carrara 24 marzo 1915 L3.000 in conto Monumento a Giosué Carducci f. Carlo Nicoli; Carrara 29 feb 1916 L 3.500 (a tre mesi 29 febbraio 1916 per lavoro non specificato) f. Gino Nicoli.

occorrevano disegni e misure più chiare, non avendo che qualche appunto preso durante la visita presso lo scultore a Torino nel 1911 assieme allo zio Gualtiero. Fa riferimento alla lettera in data 13 novembre 1911, di cui sopra, ma specifica che per il prezzo globale si era basato sulla visione «del piccolo bozzettino»; avendo visto i modelli, Nicoli aveva avvertito lo scultore di aspettarsi una «instabilità» nel prezzo. Ora, annuncia: «tutto è cambiato di sana pianta». Allora il prezzo medio per il marmo – fra architetture e sculture – era Lit. 300 a mq. e la paga di un operaio era mediamente Lit. 5 al giorno. Ora, il prezzo del marmo s'aggirava intorno al Lit.6/700 al mq., la paga degli operai era raddoppiata ed il prezzo del trasporto dei marmi dalla cava era aumentato da Lit. 6 a Lit. 11 la tonnellata per non parlare degli aumenti nell'elettricità per l'aria compressa e nel costo del filo elicoidale (da Lit. 70 al quintale al Lit. 450, arrivando anche a Lit.700); infine, il prezzo della legna per l'incassatura era salita da Lit. 43 al mc. a Lit. 230. Nicoli si dichiara costretto a raddoppiare i prezzi e fu più che convinto che, in base alle sue dichiarazioni, Bistolfi sarebbe riuscito a convincere il Comune di Bologna ad aumentare proporzionalmente la sua ricompensa. Dichiarò che ha già quasi finito di abbozzare in marmo il gruppo col cavallo [*Il Sauro Destrier* N. d.A.] [fig. 28] e che, quindi, questo pezzo sarebbe stato detratto dagli aumenti. Chiede se il suo *Crocifisso* è pronto e se può mandare i denari: con ogni probabilità si tratta della copia ridotta in bronzo del *Crocifisso Brayda* che tuttora si trova nella collezione Nicoli a Carrara.

Nell'Archivio si trovano parecchie somme ed alcuni appunti dello scultore scarabocchiati sopra una busta vuota di Carlo Nicoli (purtroppo il timbro postale è illeggibile) ed un primo accenno (si crede riferito al *Monumento a Carducci*) ad una divisione dei lavori, probabilmente subentrata per ridurre i costi: «una parte da finire dai miei operai inviati da Carrara. Una parte da finire a Carrara col concorso dei miei collaboratori inviati da Torino, l'altra da abbozzare e finire nel mio studio». In un lungo appunto – senza data, ma successivo alla lettera di Nicoli del 3 aprile 1919 e senza destinatario, comunque destinato al sindaco di Bologna, Francesco Zanardi – il Maestro annuncia che ha ripreso «con passione» il suo lavoro e riassume la situazione:

Prima di lasciare Bologna dopo aver raccolto dagli spiriti e dalle cose che attendono l'opera a cui ho dato e do per [...] da Bologna affidatomi tutte le mie forze più intime tutti gli elementi che quest'opera devono condurre al suo fine, mi è grato soddisfare al cortese desiderio ch'Ella mi espresse, dicendole come, date le nuove condizioni create dalle vicende che arrestarono il mio lavoro, io potrò riprendere e compiere il mio appassionante assunto. Il contratto coi miei fornitori e scultori di Carrara li impegnava a fornirmi tutti i marmi per i gruppi per la statua del Carducci e il grande trittico e per le basi e gli zoccoli che devono sostenerli e ricongiungerli secondo il progetto, e si impegnavano ad abbozzare e finire a Carrara una parte dell'opera col concorso dei miei collaboratori di Torino

che si debbono recare colà. Per l'altra parte devo provvedere io stesso al trasporto dei marmi a Torino e ad abbozzarli e finirli nel mio studio. Le spese complessive per tali lavori sarebbero ammontate ad una somma di 110 o 120 mila Lire. Il resto doveva bastarmi a tutte le spese materiali occorrenti agli studi e al lavoro del personale e modellare tutto il monumento. Il gravissimo rincaro attuale dei marmi e della mano d'opera e di tutto quanto è necessario all'esecuzione dell'opera imporrebbero ora una spesa complessiva certo assai maggiore del doppio. Ma, come fin dal principio, preoccupato della spesa che il Comune s'è imposto a realizzare il mio concetto, e nel proposito di risparmiare per quanto mi è possibile troppi alti sacrifici, ho attenuto, col soccorso delle buone volontà dei miei provveditori e collaboratori di Carrara e di Torino, di ridurre nettamente le spese al [...] della somma prima stabilita, e cioè a 220 mila Lire. Così del doppio almeno dovrebbe essere portata la somma per la mia opera personale. Mi risolvo, invece, tenendo conto di quanto già ho potuto compiere di restringere invece la somma mia limitata a quella che già m'era riservata, presumibilmente dai calcoli del primo contratto, e cioè 80000 lire. Cioché posso impegnarmi a terminare il compito mio chiedendo al Comune l'aggiunta di 100 mila lire alle 200 già stabilite dal contratto attuale. A tali condizioni io mi propongo di dare tutte le parti del monumento in tempo perché esso possa essere collocato e inaugurato fra due anni entro il 1921. M'impegno inoltre di mandare fra poco all'Ufficio Tecnico del Comune il disegno per la cancellata che dovrà chiudere e difendere il monumento e il giardino e quello per il riparo da costruirvi a sostegno del fianco della collinetta sul filo del Corso Dante che lo determina. Nella profonda speranza di veder accolti i miei propositi di cui l'Amministrazione da Lei diretta mi ha dato così confortanti segni io rinnovo a Lei e tutti il mio più vivo e più riconoscente saluto.

Il 21 dicembre 1921, Gino Nicoli informa il Maestro: «I lavori del Monumento progrediscono e fra pochi giorni sarà ultimata l'abbozzatura dell'ultimo pezzo del Cavallo. Menchini finisce questa settimana il ritocco al bassorilievo del *Dolore* e si metterà subito intorno ad una statua del Gruppo. Ad evitare ogni arresto di continuità dei lavori stessi, mi occorrerebbe sapere, press'a poco, quando potrò attendere l'arrivo del primo pezzo del grande bassorilievo e della Statua del Poeta, anche per poter dare ai Sigg. Faggioni⁷⁰, che me ne fanno premurose richieste, le misure dei blocchi occorrenti» [fig. 29]. Invia inoltre «ossequi dal Valli».

⁷⁰ Cesare Faggioni smodellava per Nicoli e la famiglia Faggioni era proprietaria della Cava Torrione a Carrara (fig.27): I. Rosini, *Carrara: un territorio irripetibile ad alto potenziale turistico*, Università degli Studi di Pisa, Laurea specialistica in Geografia, Dip. Civiltà e Forme del Sapere, a.a. 2013-2014, p. 150.

Aristide Menchini e Andrea Valli⁷¹, lavoravano da tempo con i Nicoli. Del primo, sappiamo poco; di Andrea Valli, invece, di più. Questi nacque a Carrara il 19 dicembre 1870, figlio di Enrico, anch'egli scultore, e di Teresa Sanguinetti, e lì morì il 7 dicembre del 1948. L'artista si era formato presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara. Nel 1894 partecipò al premio per il Pensionato Artistico a Roma e ne risultò vincitore, realizzando per quell'occasione l'opera *Il delfino Luigi XVII* conservata presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara. Nel 1900, Valli partecipò di nuovo al Concorso per il Pensionato a Roma con un altorilievo *Le Tre Marie al Sepolcro di Gesù*, del quale ne presentò una foto con dedica al «Prof. Comm. Carlo Nicoli»⁷². Valli si trasferì in Sardegna dove lavorò tra l'inizio del '900 ed il 1915 circa, lasciando diverse opere nel Cimitero di Bonaria a Cagliari, compresa la bella *Cappella Zedda* (1905-1908).

Dopo il 1906, eseguì alcune sculture decorative per il Palazzo Civico a Cagliari e nel 1913 partecipò alla decorazione plastico-scultorea del Salone del Consiglio. Ben inserito nella vita artistica cagliaritano, i suoi ultimi lavori in Sardegna, tuttavia, risalgono all'anno 1915 ed il suo rientro a Carrara fu probabilmente dovuto a disguidi con il Comune per un progetto mai realizzato.

Con un *curriculum*, quindi, di tutto riguardo, Valli probabilmente iniziò la sua collaborazione con i Nicoli negli anni post-bellici. Il 26 dicembre 1919 venne nominato Professore Ordinario di Ornato presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara, di cui era anche Socio onorario.

Il 16 gennaio 1923, Bistolfi era di ritorno da Carrara dove era stato «a rivedere di consueto, e a guidare il procedere dei lavori ai marmi del Carducci» ed informa il destinatario «Ill.mo Sig. Comm.» [Vittorio Ferrero, Commissario Prefettizio di Bologna dal 27 novembre 1920 al 4 marzo 1923]:

Ancora, per il mio desiderio di raggiungere nel marmo l'intensità di esecuzione corrispondente ai miei modelli in gesso, si stà laggiù nello studio Nicoli, dai miei buoni e pazienti collaboratori lavorando al gruppo del

⁷¹ *Ibidem*, e *Il ricordo degli studenti sardi: il caso delle lapidi dell'Istituto Tecnico Pietro Martini. La memoria della Grande Guerra in Sardegna attraverso i monumenti ai caduti e le Lapidi commemorative di Rita Salis*, Progetto "Grande Guerra"/Programma "500 Giovani per la Cultura": <<http://www.iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=5348>> La Lapide, ivi riprodotta, che Valli dedica a Francesco Raimondo Fadda, raffigurante l'*Eroe morente*, sorretto da una figura alata alle spalle, in marmo bianco, è molto "bistolfiano" (Fig. 2). È sormontata da «the old lie» di cui ci parla il poeta inglese Wilfrid Owen: "DULCE ET DECORUM EST PRO PATRIA MORI". Si presume che la lapide sia stata eseguita dopo il rientro di Valli a Carrara.

⁷² Proprietà Nicoli, Carrara.

“Sauro destrier della canzone” mentre si abbozza la parte centrale del “Trittico”: per il quale il Nicoli ha già cercato e provveduto il marmo occorrente.

Purtroppo l’offerta di qualche proprietario delle grandi cave di fornire il marmo al prezzo della sola spesa andò sfumata, date le difficoltà economiche degli industriali del marmo. Il modello del *Poeta* era già avanzato nello studio a La Loggia e contava di mandarlo presto a Carrara. Rimaneva soltanto l’*Amore della Natura* [fig. 46], di cui era già pronto il bozzetto e che pensava di modellare a Torino mentre le altre parti erano in esecuzione in marmo a Carrara⁷³. Il fatto, però, che il gesso dell’*Amore della Natura* si trovi ora nel Laboratorio Nicoli, farebbe pensare che anch’esso fosse eseguito in marmo a Carrara.

Il 23 giugno 1923, Gino Nicoli invia a Bistolfi la seguente fattura complessiva, compresi il lavoro sul monumento a Carducci:

1922 Mag° 4: Inviato il conto generale del Gruppo eseguito calcolate le pure spese sino a quella data, comprendente: Gruppo Mon° Carducci: Dolore confortato dalle memorie: base Mon° Oropa:	
Stele Lucca:	Lire 73999,00
Da aggiungere spese provatura e finitura Gruppo Carducci	5650,00
Marmo bassorilievo eseguito a Torino	3500,00
Esecuzione a oggi della parte centrale Trittico	8500,00
1922 Mag° 4 Acconti avuti sino a quell’epoca	Lr 70.000
1922 Agos.6 Acconto ricevuto	“ 30.000
	Totale Lr.100.000
Lavori e marmi forniti come nota sopra	91.649
A suo favore ad oggi	Lire 8.351

TRITTICO

Parte sinistra del Trittico eseguita in buon Marmo Bianco Chiaro: secondo le sue istruzioni ed fedele copia dei modelli: cornice e base comprese

Lir. 63.000

PARTE CENTRALE: quasi ultimata nella sua traduzione in marmo; cornice e base comprese

Lir. 12.000

⁷³ Lettera di Bistolfi da Torino, 16 gennaio 1923: Archivio Storico Comunale Bologna 1923 Tit. IV rubrica 6, indirizzata al «Ill.mo Sig. Comm.», trascritta in L. Simbula, *Leonardo Bistolfi e il Monumento*, cit., p. 86.

PARTE DESTRA: pure eseguita in buon Marmo Bianco Chiaro come le altre parti; cornice base comprese

Lir .60.000

Per inciso si annota che, in questo periodo, almeno la base del monumento *La Famiglia*, per l'onorevole Serralunga nella Cappella famigliare ad Oropa, provenne dai Nicoli a Carrara⁷⁴ [fig. 30]. In una lettera del 22 ottobre 1921, Bistolfi precisa al committente che, mentre aspettavano i marmi della base, «vado, frattanto, ritoccano il marmo del gruppo»⁷⁵ e, in una lettera al cliente Giuseppe Serralunga, datata 22 aprile 1922, esprime il suo dispiacere di essere stato assente durante una visita a Torino di costui, perché gli sarebbe piaciuto «farle vedere il gruppo e combinare il prossimo collocamento»⁷⁶. Questo farebbe concludere che il gruppo della *Famiglia* fosse stato eseguito a Torino e la base fosse eseguita a Carrara, senza l'epigrafe che lo scultore stava ancora pensando. Pure la stele in marmo, con tre bassorilievi, eseguita per *Benedetto e Giulia Bertini* (1917-1920 ca.) nel Famedio del Cimitero di Sant'Anna di Lucca, viene fatturata dai Nicoli [fig. 31].

Ma, torniamo al *Carducci*. Una *Convenzione* (n. 18271) viene stipulata in data primo febbraio 1924 fra il Sindaco di Bologna Umberto Puppini e lo scultore Leonardo Bistolfi per l'ultimazione del *Monumento a Carducci*. Impossibilitato a completare il Monumento *casus belli*, Bistolfi aveva ricevuto, fino a quel punto, un acconto di Lire 185.500. Un nuovo accordo – del 1 febbraio 1924, ratificato il 23 febbraio 1924

⁷⁴ In una lettera di Bistolfi alla signora Costanza Borello, vedova di Giovanni Battista Serralunga del primo novembre 1921, lo scultore informa che «i miei fornitori di Carrara con cui [sic] avvertono che i marmi della base [6 casse]... sono partiti da Carrara... soltanto verso il 20 ottobre». Una fotografia del modello in gesso della *Famiglia* è conservata nel Laboratorio Nicoli, ma in questa ci sembra di individuare dietro la tenda un busto che figura anche nella fotografia dello studio a La Loggia [fig. 23]. La serie di lettere appartiene alla Famiglia Serralunga ma è stata gentilmente messa a disposizione in fotocopie ad Andrea Bistolfi dalla sig.ra Anna Serralunga e queste fanno parte del suo lascito a Casale.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*. Il Maestro spiega che si era trattenuto ad «intensificarne l'esecuzione (e) per trarne dal marmo tutta la possibile efficacia. E ancora mi compiacio di insistere a definire e a rendere sempre più espressivo ogni particolare anche secondario». Il critico Sem Benelli, l'aveva visto ed apprezzato «nello studio» due mesi prima. Avendo rifiutato di esporre il gruppo a Firenze ed a Venezia, Bistolfi chiedeva il consenso dei committenti di esporre il marmo all'Esposizione della Società Promotrice a Torino, data anche la breve distanza dallo studio alla sede espositiva al Valentino dove, in effetti, venne esposto nell'estate del 1922. Di lì fu trasportato al santuario di Oropa. L'epigrafe venne proposta a G.B. Serralunga il 28 luglio 1922. L'opera fu pagata Lit.100.000 come risulta dalla lettera a Giuseppe Serralunga del 12.10.1922.

– stipulò che Bistolfi, da parte sua, doveva consegnare immediatamente la statua in marmo de *La Libertà* [Il *Sauro Destrier*] [fig. 32], e le parti pure già in marmo del *Trittico* [fig. 33], con l'impegno di consegnare le altre parti appena finite e di completare l'opera entro, e non oltre, il mese di ottobre 1925; i tipi per la sistemazione dell'opera nel luogo scelto, dovevano invece essere presentati entro il 31 maggio 1924. Il Comune aumentò il compenso per l'esecuzione dell'opera dall'originale somma di Lire 200.000 a Lire 420.000 (detratte le Lit. 187.500 già versate). Venivano debitamente aggiustati anche gli acconti da versare periodicamente.

Il 10 luglio 1924, Puppini chiede di nuovo allo scultore delucidazioni sull'avanzamento dell'opera per poter giustificare il versamento di un altro acconto. Da quanto si può desumere da notizie fornite sia da Bistolfi, sia da Nicoli, le casse già a Bologna contenevano: «tutti i pezzi del gruppo de *La Libertà*; il *Trittico* era già stato tradotto in marmo e si trovava ancora a Carrara «mentre le due cariatidi e la parte di sinistra del *Trittico* si troverebbero ancora in gesso a Torino per essere passate a Carrara entro il corrente mese. Nell'agosto prossimo sarebbe completo il gesso della statua del *Poeta* ed in autunno il gesso dell'ultimo pannello del *Trittico*». Richiede, inoltre, che una persona di fiducia [che poi sarà Mario Labò o Valli] seguisse lo scarico ed il trasporto delle casse una volta arrivate a Bologna. In una bozza di risposta – scritta a matita e difficile da decifrare – Bistolfi si scusa per il ritardo nel rispondere – causa dell'intenso lavoro, di un problema agli occhi e dei numerosi viaggi tra Firenze, Carrara e La Loggia – ma precisa che necessitano altri fondi anche per poter pagare i suoi collaboratori.

Il 22 dicembre 1924, Gino Nicoli informa Bistolfi che, dopo cinquanta giorni di sciopero, i lavori erano stati ripresi; si prega di scusarlo col figlio Lorenzo, ma «l'esecuzione de *La Vita e la Morte* ha subito una pausa, come del resto tutti i suoi lavori». Lo sciopero, fomentato dal rais Renato Ricci e promosso dalla Federazione Provinciale delle Corporazioni fasciste, ma combattuto dall'Associazione degli Esportatori, fu dichiarato il 31 ottobre 1924 e si concluse il 18 dicembre dello stesso anno dopo una cinquantina di giorni in cui, con lo sciopero esteso anche ai dipendenti dei servizi pubblici, la città di Carrara era paralizzata. I lavoratori dei laboratori e delle segherie ottennero un modesto aumento del 10%, ma la paga dei cavaatori restò invariata.

Il 9 marzo 1925, Puppini chiede allo scultore di precisare quali parti del monumento – sia in marmo, sia in gesso – intende farsi pagare con le Lit. 187.500 già versate e di elencare le parti rimanenti e quali altre parti «parimenti già finite anche soltanto nel modello in gesso» richiedono il correlativo versamento da parte del Comune. Intorno alla fine di settembre 1925, Bistolfi prospettò di andare a Bologna per sovrintendere il collocamento del monumento, come risulta dalla lettera di Puppini a Bistolfi del 26 settembre 1925.

Il 7 ottobre 1925, Gino Nicoli inoltra un telegramma, arrivato a Carrara e indiriz-

zato a Bistolfi, da poco partito da lì. Avvisa che aveva già annunciato al sindaco di Bologna l'arrivo di Valli, il quale doveva mettersi d'accordo in merito alla collocazione del gruppo. La cassa con il modello del *Poeta* era arrivata in ottime condizioni, e «ci daremo premura di iniziare l'esecuzione in marmo». Valli ricordò a Bistolfi di mandare il «disegno bleu» [cianografico N. d. A.] dell'architettura del «monumento [ai caduti] di Casale: stiamo attivamente cercando i bardigli per le cariatidi»⁷⁷.

Il 12 ottobre 1925, Gino Nicoli manda al Maestro una raccomandazione, per mano del raccomandato, il giovane Carlo Andrei (Carrara 1905-1994), più tardi sindaco di Carrara, «figlio del nostro abbozzatore che Lei ben conosce», con la speranza di trovare lavoro per lui come abbozzatore e «per lavori in marmo» nel suo studio. Il 21 ottobre 1925, Gino Nicoli scrive al Maestro sperando che Valli, durante la sua recente visita a Carrara, abbia spiegato tutto ciò che avevano fatto per il collocamento del «Gruppo in marmo». Precisa che «tre dei nostri migliori operai» erano partiti per Bologna per sovrintendere al trasporto «dei pezzi che compongono il Gruppo». Ribadisce che il modello del *Poeta* era arrivato «in ottime condizioni» e che erano in attesa del blocco per cominciare il lavoro in marmo. Fra poco dovevano arrivare i blocchi «in marmo scuro unito per scolpirvi due cariatidi colle rispettive ali». Dato che il *Trittico* era presumibilmente finito, le cariatidi in questione dovrebbero riferirsi al *Monumento ai caduti* di Casale Monferrato, da poco commissionato al Maestro dal suo paese natio. Le cariatidi per quest'ultimo monumento, però, sono quattro e furono eseguite in marmo bianco, non in marmo scuro: due angeli/cariatidi sono visibili montate in fase di esecuzione in una foto d'epoca, scattata a Carrara [fig. 34]. Chiede inoltre allo scultore se può aiutarlo ad ottenere una lunga licenza per «il giovane bersagliere» [Carlo Andrei] perché era «indispensabile» la sua manodopera, essendo questi «un bravo e forte abbozzatore che si è fatto tale coi di Lei lavori». Chiede se Bistolfi può rivolgersi «al suo Colonello» che non dovrebbe negarglielo, dato che Andrei sarebbe venuto a lavorare «nel suo monumento ai Caduti di Casale». Da Carrara, Menchini ed Andrei trasmisero i loro saluti.

⁷⁷ Il *Monumento ai caduti di Casale* venne commissionato allo scultore casalese nel 1925 ed inaugurato il 25 maggio 1928. I due principali protagonisti – *Il Fante* e la *Primavera italiana* – vennero fusi in bronzo, ma l'edicola contornante, con i suoi quattro angeli/cariatidi fu eseguita in marmo di Carrara nel Laboratorio Nicoli dove fotografie d'epoca illustrano il montaggio di prova. Il 6 ottobre 1927, il Podestà di Casale, avv. Giovanni Caire, chiese a Bistolfi di sollecitare Nicoli a non procrastinare oltre la consegna della parte architettonica e di farla pervenire entro la fine di quel mese.

Commissioni giapponesi

Il 23 novembre 1927, Bistolfi scrive alla moglie Maria che pensava di fermarsi a Carrara, con il figlio cadetto Lorenzo, rientrando a Torino da Roma via Bologna, «tanto più che mi è necessario vedere, prima di essere a Bologna, lo stato dei marmi dei miei lavori». Nel frattempo, altri grossi lavori tenevano occupati l'atelier Bistolfi ed i collaboratori Nicoli nel periodo post-bellico.

La commissione di un discreto numero di riproduzioni delle sue opere in marmo e bronzo da parte dell'imprenditore giapponese Kōjirō Matsukata (1865-1950) doveva cadere come manna dal cielo su Bistolfi, in grande difficoltà economica durante la prima guerra mondiale e nel successivo periodo⁷⁸. Infatti, oltre al *Monumento a Carducci*, lo scultore aveva altre due grandi opere da completare – il *Monumento a Garibaldi* a Savona e il *Monumento ai Caduti* di Casale Monferrato – e, ancora da cominciare, l'esecuzione in marmo del *Monumento ai Caduti* di Torino.

Tuttavia, anche in questo caso, Bistolfi fu sfortunato perché sicuramente i valori dei prezzi originariamente concordati calarono a causa delle valute fluttuanti e, negli anni 1920, come Gino Nicoli accennò, il settore lapideo vide sostanziali aumenti nel costo del materiale, della manodopera e del trasporto via terra e via mare.

Matsukata fu educato negli Stati Uniti poi divenne Presidente della *Kawasaki Shipping Company* nel 1896 e, infine, del cantiere Kawasaki tra 1916 e 1923. Arricchitosi dalla vendita di armamenti durante la prima guerra mondiale, l'imprenditore giapponese sognò di poter fondare un museo d'arte contemporanea europeo a Tokyo per istruire ed aggiornare il popolo giapponese.

Erano anni in cui il rapporto italo-nipponico andava stringendosi: non è pleonastico, forse, ricordare qui lo storico volo del «Raid Roma-Tokyo», fortemente sostenuto da Gabriele D'Annunzio e Harukichi Shimoj, compiuto tra il 14 febbraio e il 31 maggio 1920 da Arturo Ferrarin e, in parte, da Guido Masiero. L'evento suscitò molto entusiasmo sia in Italia, sia in Giappone all'epoca. Nel corso di pochi anni, Matsukata riuscì ad accumulare una collezione strepitosa, acquistata prevalentemente

⁷⁸ A. Takahashi, *Rediscovered Sculptures by Leonardo Bistolfi (1859-1933), A Preliminary Report on Italian Masterpieces in the ex-Matsukata Collection*, in «Journal of the National Museum of Western Art», V (2001), pp. 35-41; Idem, *A Rediscovered Group of Sculptures by Leonardo Bistolfi from the Former Matsukata Collection* in «Journal of the National Museum of Western Art», VI (2002), pp. 33-44, [with English Abstract]; «Annual Bulletin of the National Museum of Western Art» 2002, n. 36 [ma 2003]: *List of New Acquisitions*, p. 38; *The Matsukata Collection: Complete Catalogue of the European Art*, K. Masako; J. Megumi, eds. vol. 2: *Sculpture, Drawings, Prints and Decorative Arts and Other Works*, Tokyo, The National Museum of Western Art, 2019, cat. nn. 1209-1215.

mente a Parigi, che comprendeva notevoli dipinti impressionisti: diciotto acquistati dal suo amico Monet e cinquantatré opere di Rodin, fuse dai gessi originali. Nonostante i suoi successivi guai economici, Matsukata riuscì a conservare gran parte della sua collezione ma, restio a pagare le tasse d'importazione – che in Giappone erano del 100% – ne depositò una parte a Londra dove furono bombardate durante la seconda guerra mondiale; anche altre opere depositate a Tokyo subirono la stessa sorte. La parte rimanente della sua collezione, comunque, fornì la base per il *National Museum of Western Art* di Tokyo, aperto finalmente nel 1959. Le opere di Bistolfi, quattro di marmo e quattro di bronzo, sono catalogate adesso nel Museo, come segue:

Monument to Segantini: Beauty Freed from Material

L'Alpe o La Bellezza delle Montagne (Monumento a Segantini), con i tre bassorilievi
Marmo, 350x154x156 cm; f in basso a destra (L'Alpe) 90 x 154 x 156
S.2001-0001, Cat. 2019 n. 1209

Funerary Monument for the Durio Family: Sorrow Healed by Memories

Il Dolore confortato dalle Memorie (Monumento funebre Durio)
Marmo, 245 x 509 x 130 cm: (180 altezza del "Dolore")
S.2001-0002, Cat. 2019 n. 1210

Funerary Monument for Abegg: Life and Death; Onward to Light; Life kept by Fascination of Death

Monumento funebre Abegg
Bronzo, Alt 195cm (la Morte); alt 170 cm (la Vita) in bronzo (con alto %le di piombo) con basamenti in pietra arenaria?
S.2001-0003, Cat. 2019 n. 1211

Brides of Death

Le Spose della Morte - Monumento funebre Vochieri
Bronzo 271 x 100 cm; sulla sinistra in verticale "Le Spose della Morte"
S.2001-0004, Cat. 2019 n. 1212

Funerary Monument for Angelo Giorello: The Burial of the Labour Hero

Monumento funebre Giorello
Marmo, 78 x 40.7 x 60.5 cm
S.2001-0005, Cat. 2019 n. 1208

Lovers

Gli Amanti
Marmo, 57 x 58 x 104.5 cm
S.2001-0006, Cat. 2019 n. 1213

Study for “Life and Death”

Bozzetto per la Vita e la Morte

Bronzo, senza misure

S.2001-0007, Cat. 2019 n. 1214

Study for “Sacrifice” of the Monument to Vittorio Emanuele II, Rome

Bozzetto del “Sacrificio” (Mon. V.E.II, Roma)

Bronzo, senza misure

S.2001-0008, Cat. 2019 n. 1215

Ad oggi, si sono potute recuperare diverse notizie riguardo a dette opere. Un articolo apparso sul «Corriere della Sera» del 15 settembre 1923, *Notizie d'Arte. Opere di Bistolfi e Segantini distrutte dal Terremoto in Giappone*, informa:

Nella primavera del '18 [Matsukata] venne espressamente in Italia dove il Brangwyn lo aveva consigliato di cercare opere di Segantini, del Michetti e del Bistolfi. [...] a Torino il Matsukata poté acquistare parecchie cose di Leonardo Bistolfi e altre ordinare [...]. Gli acquisti fatti dal Matsukata in Italia rimasero a lungo impaccati a Genova presso quel Consolato e di là furono poi spediti a Tokio appena finita la Guerra.

La seconda fonte, l'edizione *Kobe dell'Osaka Asahi Shimbun*, dell'8 giugno 1932, informa che Matsukata aveva acquistato le opere in Italia nel 1918, e che furono poi spedite a Kobe nel 1921 o 1922. L'autore nota anche che Matsukata intendeva originariamente esporre ben venti opere del Maestro piemontese. Dopo, a seguito del suo crollo finanziario avvenuto intorno al 1927, Matsukata cedette le opere ad «un Signore di Kobe». Nel 1932, appunto, dopo una decennale custodia nei depositi della Dogana Kawasaki a Kobe, le sculture di Bistolfi («dieci opere», tutti in marmo, tranne due «minori» in bronzo) furono acquistate in blocco da «un Signore di Kobe» e trasportate nel suo giardino. Trovate, in stato di abbandono nel 1998, queste opere – risultate otto, una volta assemblate⁷⁹ – furono donate al Museo da Shigeo Eguchi e trasferite nel 2001 al *Museum of Western Art* di Tokyo. Anne Pingeot⁸⁰ ha individuato nella figura di Léonce Bénédicté, (1859-1925), l'intermediario tra il collezionista giapponese ed il Maestro. Bénédicté fu Conservatore della collezione di Arte contemporanea presso il Musée de Luxembourg, ma anche

⁷⁹ In un primo sopralluogo del 1998, i membri dell'Accademia, accludevano due *Motivo con fiori*, frammenti in marmo di basamento con motivo decorativo (35,5 x 117,5 x 64 e 32 x 151 x 67 cm).

⁸⁰ A. Pingeot, *Bistolfi, au loin de son pays*, in *Gipsoteca Leonardo Bistolfi. Catalogo delle Opere esposte*, a cura di G. Mazza, Casale Monferrato, L'Artistica Savigliano, 2001, pp. 38-44.

Conservatore del Musée Rodin dalla sua apertura nel 1919. Venne presentato a Matsukata dal collezionista inglese Edmund Davis (1862-1939) e divenne di questi «acheteur». La studiosa francese ipotizza che Bénédite accluse una riproduzione del *Dolore Confortato dalle Memorie* nel suo rapporto ufficiale sulla giuria dell'Esposizione Universale di Parigi del 1900, anche se l'opera non vi fu esposta, con l'esplicito motivo di «promouvoir à tout prix cet artiste». Detto rapporto uscì nel 1904. La loro conoscenza poteva risalire almeno al 1905 quando Bénédite fu Presidente della Giuria di Premiazione alla Sesta Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, occasione in cui Bistolfi fu onorato con una esposizione individuale. Nel 1916, pare che Bistolfi stesse pensando addirittura ad una visita a Parigi presso Bénédite, ma l'assistente di quest'ultimo al Musée de Luxembourg, lo informò – in una lettera datata il 20 aprile – che il Direttore era assente da Parigi per Pasqua e lo pregò di rimandare la visita⁸¹. D'altronde, argomenta la Pingeot, anche il soprannominato artista inglese Frank Brangwyn – autore del ritratto di Matsukata attualmente nel *Museum of Western Art* di Tokyo – fu «protégé di Bénédite». Inoltre, Brangwyn progettò il «Palace of Sheer Pleasure», destinato ad ospitare la collezione di Matsukata, ma mai realizzato.

Intanto, Bistolfi avrebbe avuto più occasioni per conoscere il pittore, illustratore ed incisore Frank Brangwyn (Bruges 1867-Ditchling GB 1957): forse già a Torino nel 1902 dove l'artista anglo-belga aveva esposto alla Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna. Dal 1897 al 1914 era solito esporre ad ogni edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte Moderna di Venezia, ove, nel 1905, sia Brangwyn sia Bistolfi ebbero mostre individuali e furono entrambi insigniti con la medaglia d'oro. Una cartolina illustrata di Bruges – città natia di Brangwyn, spedita da quella città, da un comune amico – comunica a Bistolfi che «Brangwyn fu molto contento di aver visto un bel monumento anzi solo la foto di un bel monumento»⁸². Sembra, dunque, che Brangwyn seguisse la carriera dello scultore.

Grazie alla donazione di nuova documentazione conservata ora nell'Archivio Bistolfi, possiamo gettare ulteriore luce su questa importante commissione.

Forse il primo accenno all'affare è la registrazione, in mano del Maestro, di vari contatti: «Matsukata c/o Tekata & C° 57 Bishopsgate London» e «Sunayama Kobe Japan» e «Eiirio Yanaghi [Eichiro Yanagi] Cantiere Kawasaki Kobe Giappone Via Balbo 41 Torino Tel 61-63 à sua Exelance» [sic]. Un *terminus post quem* ci è fornito

⁸¹ Le Mancel [?] lettera su carta intestata Musée National du Luxembourg in data 20 aprile 1916.

⁸² Cartolina postale illustrata da Bruges, s.d. e t.p. illeggibili, f. «Buratti»? Forse Domenico Buratti (Nolo Canavese, TO 1881-Torino 1860), pittore che frequentò l'Accademia Albertina dove si legò in amicizia con Cesare Ferro e Felice Carena.

dal *recto* della nota, l'invito all'Inaugurazione della XIX Esposizione della Società degli Amici dell'Arte presso il Salone della Borsa l'11 maggio del 1917.

La prima lettera pertinente di Bistolfi, di cui la brutta copia è conservata in Archivio, riguarda solamente le quattro opere originariamente commissionate. Essa risale a luglio 1918 e nomina Brangwyn come intermediario, anche se il destinatario è presumibilmente Bénédite, ed è a quest'ultimo che Bistolfi attribuì la paternità dell'iniziativa:

La Loggia

26.VII 18

Egr. e caro Signore

Ho avuto la lettera di Brangwyn: il proposito ch'egli mi esprimeva di mandare a Tokio quattro delle opere mie, andava così oltre ogni mia ~~previsione~~ ~~preconcezione~~ che temevo di non aver capito bene. Le parole di Lei vengono oggi a confermare la cosa bella e buona.

E io sono da questo segno di stima e d'amicizia ~~venuto~~ ~~mi~~ rivoltomi dal collega grande [Brangwyn] così consolato, che non esiterò punto a secondare ogni suo desiderio anche facendo tutto il maggiore sacrificio possibile materiale dei miei modesti guadagni sulle spese ora gravissime. Le somme da me indicate sono certo assai più gravi di quanto non sarebbero in condizioni normali e se per gli sgominanti difficoltà create essenzialmente a noi, scultori, dalle attuali circostanze per ottenere le materie prima (i marmi e il bronzo) e per i trasporti, le nostre spese più comuni non fossero almeno triplicate. ~~In ogni modo~~, dunque ridurrò le somme così:

"Il Dolore confortato dalle memorie" da 60.000 a 50.000 franchi
(in marmo o bronzo)

"La Morte e la Vita" pure da franchi 60.000 a 50.000 (in bronzo)

"Le spose della Morte" (bronzo) da 20.000 a 15.000: e il

"Monumento a Segantini da 40.000 a 35.000

(in marmo): per cui la somma totale di 180.000 fr. si riduce a 150.000.

Come il Signore giapponese desidera [Matsukata], io mi assumo l'impegno di compiere tutte le quattro riproduzioni in quattro anni: e, assai probabilmente, in un termine più breve.

Farò eseguire per lui in bronzo qualcuno dei miei "studi" o dei miei bozzetti e per il prezzo mi rimetterò interamente all'amico Brangwyn. Ed Ella dica, infine, all'Amico che sarò felice di eseguire la sua medaglia⁸³ e che

⁸³ Offre di fare un ritratto in medaglia dell'«amico» [Brangwyn]. La foto ritratto inviata a Bistolfi da

mi mandi subito il suo ritratto.

Mi è di grande sollievo il poter confidare a Lei la conclusione di questa gentile e animatrice impresa da Lei [Bénédite] iniziata. E, frattanto, accolga tutta la mia cordiale riconoscenza, e il mio più vivo saluto

Il suo L. Bistolfi⁸⁴.

In una lettera da Brangwyn a Bistolfi, datata "Sep. 29 1918", l'artista anglo-belga si congratula per la commissione da parte di Matsukata, «it will do much good, and will help to bring the East and West more in sympathy». Lo ringrazia anche per l'offerta di eseguire il suo ritratto in medaglia e spera che la fotografia/ritratto di Brangwyn, inviata allo scultore, sia adeguata a tal scopo.

In un abbozzo di lettera datato 14 aprile 1919 a destinatario sconosciuto, Bistolfi accennò ad «una statuetta» non più sua «ma destinata al Museo di Tokio», specificando che «la scelta venisse da loro». Le quattro opere originariamente commissionate, ben presto divennero undici come risulta da un appunto per il contratto, accluso con la seguente bozza di lettera, qui riportata con le cancellature originali:

Mr Kojira Matsukata

Per vostro cortese desiderio in seguito alle intese fra noi scambiate io mi assumo l'impegno di eseguire nel termine non maggiore di anni quattro e possibilmente in un tempo più breve, le riproduzioni delle seguenti mie opere che voi intendete destinare al Museo di Tokio nel vostro nome:

1 La Morte e la Vita in marmo per	Lire 50.000
2 Il Dolore confortato dalle memorie in marmo	55.000
3 Monumento a Segantini in marmo	35.000
4 Le Spose della Morte in bronzo	15.000
5 Gli Amanti rip. in marmo già compiuto	15.000
6 Ripr. in marmo un poco ingrandito del bozzetto per il Mon. Giorello a Montevideo	15.000

Brangwyn forse per questo scopo (spedita poco prima della lettera) è conservata nell'Archivio a Casale Monferrato. Mentre Brangwyn eseguì il ritratto del collezionista giapponese nel 1916 (Museo Nazionale d'Arte Occidentale, Tokyo) non si è potuto rintracciare un suo ritratto in medaglia di Bistolfi. Interpellata Elizabeth Horner, massima esperta di Brangwyn, conferma che la foto risale a quel periodo e afferma che la medaglia potrebbe effettivamente esistere, anche se, per ora, non è stata localizzata. Bistolfi donò a Brangwyn, in segno d'amicizia, un bel disegno del verso della Targa Florio (1907), ora al British Museum [1943, 1211.618].

⁸⁴ Segue a matita una serie di cifre di difficile interpretazione ma che potrebbero riferire ai prezzi delle opere.

7	Bozzetto del Sacrificio in bronzo	3.500
8	Figurina di fanciulla in marmo	4.000
9	Statuetta il Profumo dei fiori (marmo)	5.000
10	Il crepuscolo. Bronzo	5.500
11	Bozzetto della Morte e della Vita (bronzo)	2.000

Per questo mio compito mi verrà così da voi retribuita la somma complessiva di Lire 205.000 che voi mi verserete in quattro rate la 1a di 55.000 come anticipo immediato: la seconda quando i marmi dei tre primi monumenti siano provveduti dai miei fornitori di Carrara nei miei studi di Torino e di Carrara; la terza quando siano abbozzati in marmo; l'ultima quando tutti i lavori siano completati. A queste opere io unirò qualcuno dei miei bozzetti in gesso originali e un disegno già da voi prescelto⁸⁵. Nell'esprimere la mia profonda riconoscenza per la grande prova di fiducia che voi mi date e che mi onora io mi dichiaro vostro dev.mo.

Nella seguente bozza di lettera, senza data – ma databile forse verso il 1918/19 – visto che doveva ancora procurarsi i marmi per i lavori commissionati, [trascritta fedelmente, con eventuali errori], lo scultore s'impegna personalmente ad eseguire la maggior parte delle opere. Era in partenza per Carrara per procurare i marmi necessari. Purtroppo, i due non erano riusciti a vedersi a Torino. Sul verso è abbozzata la ricevuta per un acconto di Lire 37.000: «Je reçois de Mr K.M. [Kōjirō Matsukata] la somme de Lires 37.000 (trentseptmille) en compte du travail du quel il m'a chargé pour reproduire 11 de mes oeuvres dédiées au musée [sic] d'art de Tokio»⁸⁶.

Cher M. et ami

C'est avec le plus grand regret que j'ai su aujourd'hui de votre nouvelle présence à Turin, et votre bonne visite sans avoir eu le plaisir de vous recevoir.

⁸⁵ Tre di queste undici opere *La fanciulla* (non identificata), il *Profumo dei fiori* [1984, VI.13] e il *Crepuscolo* [1984, I.26] non risultano ora a Tokyo. Del *Profumo*, però lo Studio Nicoli conserva un calco in gesso che potrebbe essere servito per una riproduzione in marmo. Non si sa a quale disegno si riferisse ma, comunque, sembra che sia stato selezionato da Matsukata (o Bénédite per lui?) personalmente. L'appunto, trovato nella lettera datata primo settembre 1921 ma forse fuori posto, dato che, nella citata lettera, le opere sono dette «toutes... presque finies».

⁸⁶ È difficile calcolare il valore in moneta corrente, dato che il valore del franco francese oscillava e calava drasticamente dopo la prima guerra mondiale. La cifra di Lire 205.000, se concordata nel 1917 valeva in Euro circa 427.620, calando, anno per anno (306.669; 302.093; 229.893 fino ai 194.317 del 1921. Il pagamento di un acconto di L. 35.000 nell'agosto del 1921, valeva € 39.250.

Quand on me l'ha dit j'ai toute de suit telephoné a l'Hotel mais vous êtes parti dans le moment même. Pourquoi ne m'avez vous pas averti? J'aurais été bien heureux de passer encore quelques heures avec vous! Le desir de vous revoir restera tout vif et profond en moi.

Entre peu de jours j'irai à Carrara pour me pourvoir des marbres pour mon travail et je travaillerai moi même le plus possible pourque mes oeuvres soient le plus possible dignes temoigager de l'estime et du sympathie que vous m'avez donné. Donnez moi quelques fois de vos nouvelles et croiez (du ?) mon amitié.

Si nota che il destinatario – forse Bénédite – era già stato a visitare lo studio del Maestro a Torino ed era, da poco, tornato a visitare la città.

Una lettera dalla Banca Suzuki di Londra in data 25 Agosto 1920 indirizzata al Commendatore Leonardo Bistolfi, Sculptor, Via Bonsignore 3, Torino (firma illeggibile) lo informa che Mr. K. Matsukata a Kobe, aveva cablato Lire 35.000 per mezzo di Barclay's Bank alla Banca Italiana di Sconto in pagamento. Richiede duplice copia di ricevuta. Bistolfi abbozzò sopra la sua risposta di ricevuta: «Ricevute Lire 35.000 per acconto dei lavori [che] per incarico del Sig. Matsukata sto eseguendo».

Si può affermare con assoluta sicurezza che solamente uno – o forse due – dei marmi sia stato eseguito nel Laboratorio Nicoli, ma questo non esclude che anche le altre siano state eseguite a Carrara⁸⁷. Una fotografia dell'*Alpe* in marmo, con il bozzetto del *Monumento Giorello* in marmo sullo sfondo, conservata nell'Archivio a Casale, deve risalire a questo periodo, ma non si riesce, purtroppo, ad individuare con sicurezza il luogo. Il 21 dicembre 1921, come abbiamo già constatato, Gino Nicoli avvisò Bistolfi che Menchini avrebbe finito quella settimana di ritoccare il rilievo del *Dolore* e poi «si metterà intorno ad una statua del Gruppo». In una fotografia del Laboratorio, gestito allora da Gino Nicoli, possiamo individuare Bistolfi sulla sinistra, la figura in marmo del *Dolore*, con il rilievo delle *Memorie* alle sue spalle e sullo sfondo uno dei modelli dei rilievi in gesso del *Monumento funebre Durio (il Dolore confortato dalle memorie)*, di cui l'originale è in bronzo nel Cimitero Monu-

⁸⁷ Per scrupolo, citiamo anche un elenco di opere con prezzi molto alti, espressi in franchi, che risultano nel Taccuino n. 27 dello scultore, anche se pone più domande che risposte. L'elenco include cinque dei monumenti finiti a Tokyo, ma altri quattro sono assenti. Il fatto che i prezzi siano espressi in franchi potrebbe collegare l'elenco con le opere commissionate allo scultore dal collezionista giapponese Matsukata (e appunto stimati in franchi francesi), ma non spiegherebbe i numeri "2" o "3" scritti accanto alle opere. Inoltre, la cronologia del taccuino sembrerebbe anticipare la commissione ma, dato che lo scultore riprendeva i taccuini in mano a volte successivamente, non è del tutto da escludere.

mentale di Torino [fig. 35]. Il 4 maggio 1922, Gino Nicoli include l'esecuzione di quest'opera e fornitura «marmo bassorilievo» in una nota allo scultore. Il calco del modello del *Dolore* è ancora conservato nel Laboratorio Nicoli ed è stato adoperato, dopo la morte di Bistolfi, per la mesta figura in marmo collocata sulla *Tomba Cioli* nel Cimitero di La Spezia⁸⁸.

In una lettera successiva, datata 24 dicembre 1924 – come già accennato – Gino Nicoli prega Bistolfi di avvisare il figlio Lorenzo, che *La Vita e la Morte* aveva subito un ritardo (dovuto ai cinquanta giorni di sciopero) come «tutti i suoi lavori».

L'originale, per la *Famiglia Abegg* situato nel *Freidhof Enzenbühl* a Zurigo, fu collocato nel 1913. Forse il Maestro, che aveva già seri disturbi agli occhi, aveva affidato al figlio minore la gestione della grande commissione per Tokyo, non ancora del tutto terminata? È da segnalare che ci sono due riproduzioni in marmo della *Tomba Abegg*, una parziale, una intera, entrambe in Sud America. La prima – il busto marmoreo de *la Morte* – si trova nel Museo d'Arte Italiana a Lima nel Perù⁸⁹. Concepito all'inizio degli anni 1920, progettato dall'architetto milanese Gaetano Moretti (Milano 1860-1938), la Galleria – un regalo dalla comunità italiana in Perù alla nazione nel centesimo anniversario della sua indipendenza – fu inaugurata l'11 novembre 1923.

Ad occuparsi dell'acquisto di più di duecento opere per il Museo, tra 1921 e 1922, fu Mario Vannini Parenti in collaborazione col noto critico d'arte Ugo Ojetti⁹⁰.

⁸⁸ La statua, in bronzo, appare anche sulla tomba *Agostino De Stefani* nel Cimitero Monumentale di Milano e – recentemente scoperta da Gabriele De Giovanni – in marmo sulla tomba *Airoldi Fonio* nel Cimitero di Galliate ed ora sul sito dedicato alle opere di Bistolfi nel mondo: <https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=1Z6aTWdVCa-Ue_fcLHVbsSeHj17lhxICq&ll=3.81666561775622e-14%2C20.317304800000045&z=1>.

⁸⁹ A. Annoni, *La Galleria d'Arte italiana in Lima* in «Le Vie dell'Italia e dell'America Latina», XXX/1 (1924); *La Galeria de Arte Italiana en Lima Obsequiada por la Colonia italiana con Motivo del Centenario de la Independencia del Perú*, con prefazione di U. Ojetti, Milano, Bestetti e Tumminelli, 1922; M. Quesada, *Museo d'Arte italiana di Lima*, Milano, Marsilio, 1994: prefazione e scheda 23 pp. 53-54; ill. p. 55.

⁹⁰ Mario Vannini Parenti (Fiesole 1887-Firenze 1963), collezionista d'arte. Dal 1913 al 1924, visse a Buenos Aires. Nel 1920 chiese ed ottenne l'appoggio di Giovanni Rosadi, Sottosegretario di Stato per le Belle Arti, e Arduino Colasanti, Direttore Generale delle Belle Arti, per il progetto di creare un Museo di Arte italiana a Lima, Perù, finanziato con fondi raccolti tra gli emigrati italiani di spicco. Vannini Parenti giunse Roma nell'aprile del 1921 ed affiancato dal critico d'arte Ugo Ojetti, iniziò ad acquistare opere o direttamente dagli artisti o da esposizioni organizzate a Firenze, Roma e Napoli tra 1921 e 1922. L'artista Camillo Innocenti, l'architetto Moretti e lo scultore Pietro Canonica parteciparono alla Commissione consultiva per la formazione del Museo. Vannini Parenti allestì la collezione e, l'anno seguente, organizzò l'Esposizione d'Arte Italiana a Buenos Aires: E. Greco, *Un Collezionista fiorentino*, in «L'Artista», XXV (2013), pp. 166-171,

Un particolare della *Morte* venne riprodotto in un articolo del gennaio 1924, dedicato alla nuova Galleria⁹¹.

La seconda copia che si trova nel Cimitero di El Salvador, Rosario di Santa Fé in Argentina, per la *Tomba di Pablo Santiago Recagno*, è stato comunque commissionata più tardi, nel 1927⁹². Una fotografia nell'Archivio Bistolfi mostra il monumento funebre in loco e possiamo individuare a sinistra sulla base la firma di "L Bistolfi" ma anche, a lettere cubitali, l'iscrizione "FONTANA Y SCARABELLI"⁹³ [fig. 36]. Il laboratorio di scultura di Luigi Fontana (1865-1946, padre del famoso artista Lucio Fontana), e di Giovanni/Juan Scarabelli (Molinella 1874-Rosario 1940) era il più rinomato nel campo della scultura funeraria a Rosario di Santa Fé⁹⁴. Varie foto de *La Vita e La Morte* all'esterno dello studio a La Loggia e la descrizione di una visita a codesto studio nel 1922 farebbe pensare che forse almeno una delle copie fosse eseguita là, anche se non è da escludere che si tratti dei modelli in gesso⁹⁵.

L'amicizia con Pascoli

Un'altra opera a lunga gestazione è stata il *sarcofago funebre per Giovanni Pascoli* (San Mauro di Romagna 1855 –Bologna 1912) a Castelveccchio Pascoli. Il coin-

<<https://flore.unifi.it/handle/2158/1216073>>. Ringrazio Emanuele Greco per i chiarimenti a proposito della creazione del Museo di Lima.

⁹¹ Certe opere furono acquistate alla Mostra Fiorentina Primaveraile del 1921 (ma Bistolfi aveva declinato l'invito di esporre), ed altre da visite presso gli studi degli artisti. E. Greco, *La Mostra Fiorentina Primaveraile del 1922*, Firenze, University Press, 2019, pp. 217-218 e 261: <<https://books.fupress.it/catalogue/la-mostra-fiorentina-primaveraile-del-1922/4406>>.

⁹² Si può osservare una parte de *La Morte* di questa tomba al minuto 9'11" del video: <<https://www.youtube.com/watch?v=b5FBBiJEMMM>>.

⁹³ Per Fontana y Scarabelli: <http://www.duecaffè.it/index.php?option=com_content&view=article&id=13097&catid=61&Itemid=238>, e D. Sbaraglia, *Il Cavaliere Luigi Fontana. Scultore* in «L'Uomo nero», XII/11-12, 2015 pp. 216-239: 232: <https://www.academia.edu/34142156/_Cavalier_Luigi_Fontana_Scultore_>.

⁹⁴ Il Cimitero di El Salvador a Rosario di Santa Fé è stato fondato nel 1856; evidentemente il *Monumento Recagno* inaugurò un reparto (<https://www.academia.edu/34142156/_Cavalier_Luigi_Fontana_Scultore_>) nuovo del Cimitero. In fondo a destra, la foto reca l'iscrizione "Fontana Scarabelli & Gautero a QA". Vedi anche *Leonardo Bistolfi. Simbolista visionario*, catalogo della mostra (Galleria Silva Milano, 20 ottobre-18 novembre 2023), a cura di A. Audoli, scheda n. 8, *La Morte*, pp. 52-53.

⁹⁵ Non sempre è possibile dalla fotografia individuare se si tratti delle sculture in marmo o in gesso ma, essendo all'esterno, si può prediligere il primo: F. Stinchi, *Elevazione. Dopo una visita allo studio di Leonardo Bistolfi* in «La Campana delle Valle», (Susa) 30 dicembre 1922. Essendo più piccola, la sola testa della *Morte* in marmo può essere stata eseguita a Torino piuttosto che a Carrara.

volgimento del Laboratorio Nicoli – non registrato da Dini – probabilmente avvenne solamente verso la fine della lunga storia del monumento.

Pascoli e Bistolfi si conobbero intorno al 1905 e ben presto si strinse fra lo scultore ed il poeta un'amicizia nutrita da ideali condivisi e da reciproca stima⁹⁶. Per Pascoli, con un affettuoso gioco di parole, Bistolfi divenne il suo amato «Leonangiolo» o «Lionangiolo», unendo, in un unico soprannome, i due artisti italiani più grandi di sempre⁹⁷. L'amicizia rimase, forse un po' incrinata, dopo la mancata promessa da parte di Pascoli di fare un discorso per l'inaugurazione del *Monumento a Garibaldi* a San Remo⁹⁸. Comunque, la loro collaborazione continuava: Pascoli dettò l'iscrizione per la targa premio per le gare sportive indette dal giornale «Il Secolo» nel 1910 e, l'anno seguente, Bistolfi scrisse la prefazione per una antologia delle poesie di Pascoli⁹⁹.

Il ruolo di padre Giovanni Semeria¹⁰⁰ nel far conoscere Poeta e Scultore e nel

⁹⁶ Per la corrispondenza fra Bistolfi e Pascoli (1906-1914): *Giovanni Pascoli nello specchio delle sue carte. L'archivio e la casa di Giovanni e Maria Pascoli a Castelvecchio*: <<http://www.pascoli.archivi.beniculturali.it>>. Ventitre lettere di Bistolfi a Pascoli, e una a Maria Pascoli sono pubblicate in M. Migliorini, *Strofe di Bronzo. Lettere da uno scultore a un poeta simbolista. Il carteggio Bistolfi-Pascoli*, Nuoro, Ilisso, 1992, pp. 57-85. Le lettere citate nel testo riportano le segnature tra parentesi quadre [...].

⁹⁷ L'Archivio Bistolfi di Casale Monferrato contiene dodici missive di Pascoli, due di Maria Pascoli, quattro di Caselli e cinque di padre Giovanni Semeria che costituiscono un interessante fascicolo inedito, di prossima pubblicazione. Alfredo Caselli (Lucca 1865-1921) era proprietario del "Caffè Carluccio" (ora Caffè Di Simo) a Lucca, centro di vita artistica, intellettuale e musicale (era amico intimo di Puccini).

⁹⁸ Pascoli lo tenne sulle spine fino all'ultimo, tant'è che la cerimonia fu rimandata per lui e il suo nome figura sul manifesto di Plinio Nomellini che annuncia il suo discorso all'inaugurazione. Anche D'Annunzio diede *forfait* e, alla fine, ad aprire le festività il 25 aprile fu il poeta Giovanni Marradi (Livorno 1851-1922). Pascoli aveva già promesso, ma mancato, di fornire a Bistolfi una poesia e/o un discorso dedicati al monumento *La Patria*, inaugurato a Madonna di Campagna nel settembre del 1906.

⁹⁹ *Albo Pascoliano. Canti di Giovanni Pascoli*. Acqueforti di Vico Viganò, edizione numerata in 500 esemplari, Bologna, Zanichelli, 1911. Prefazione di Leonardo Bistolfi, pp. 9-10.

¹⁰⁰ Lettera di Bistolfi al sindaco di S. Mauro in Romagna, del 10 settembre 1910 in cui, lo stesso racconta che, intorno al 1904, per mezzo del padre Semeria, egli aveva offerto a Pascoli i suoi servizi prima ancora di andare a Bologna per conoscerlo personalmente. A lungo il Comune di San Mauro in Romagna, paese natio di Pascoli, si considerò custode delle memorie del suo illustre concittadino e voleva incaricare Bistolfi dell'esecuzione, quantomeno, di un'opera commemorativa. Ringrazio la dott.ssa Rosita Boschetti della Direzione Museo Pascoli di San Mauro Pascoli per aver messa a mia disposizione la corrispondenza fra Bistolfi e le autorità di San Mauro a questo riguardo. Dall'Archivio Bistolfi risulta che il sindaco del paese incaricò Bistolfi di un busto commemorativo del Poeta in marmo a grandezza naturale, mai, però, realizzato: Il

coinvolgere quest'ultimo nell'esecuzione di una tomba, originariamente voluta per i genitori del Pascoli nel suo paese nativo di San Mauro Romagna, è riconosciuto da Bistolfi stesso in una lettera al Sindaco di quel paese, datata 10 settembre 1912. Con dispiacere del Sindaco, Pascoli si convinse sempre più nel voler creare una cappella di famiglia, anche per la propria sepoltura, a Castelvecchio, sua ultima dimora¹⁰¹. Tuttavia, nel 1912, il piccolo Comune di San Mauro commissionò a Bistolfi un busto commemorativo del poeta, a grandezza naturale in marmo, da collocare nella Sala delle Adunanze. Una volta acquistata la casa natale del poeta da parte del Comune – il 10 settembre 1912 – Bistolfi suggerì invece di collocare «un monumento di piccola mole» nel giardino antistante. Come d'abitudine, si era recato (il giorno della commemorazione, il 28 luglio 1912), a vedere il sito di persona. L'importo convenuto era di L.10.000 ma né busto, né monumento videro mai la luce¹⁰². Il 15 luglio 1905, Pascoli scrive da Castelvecchio (ora Castelvecchio Pascoli) a padre Giovanni Semeria¹⁰³ ed illustra la sua prima idea per una scultura nella sognata cappella di famiglia: una rappresentazione realista, già abbozzata in terracotta, «che figura la mia madre che interroga la cavalla storna intorno all'assassinio di mio padre». La lettera contiene una pianta della cappella esistente e, forse per questo motivo, si trova nell'Archivio Bistolfi **[fig. 37]**. Ma avendo ricevuto una proposta da parte di Bistolfi¹⁰⁴ Pascoli rinuncia alla sua idea: «meglio che Bistolfi segua la sua ispirazione e faccia quel che creda» e «sarebbe meglio che Bistolfi facesse ciò che il suo grande cuore gli detta dentro». Acclude un disegno ed alcune misure della cappella e segna l'altare sopra uno scalino. Prevedeva una statua della Madonna Addolorata ed una di S. Giovannino col favo di miele in mano nel deserto, in terracotta, da collocare in due nicchie. Pascoli immaginava anche un Cristo Buon Pastore seguito dal suo gregge, ma la proposta dello scultore era, inizialmente almeno, molto più semplice: un rilievo con una croce centrale, circondata da spine e, in basso a destra, un nido di uccellini, ispirato dalla famosa poesia X

Sindaco di S. Mauro a Bistolfi del 24 aprile 1912.

¹⁰¹ Per un racconto esauriente della nascita della Cappella voluta da Pascoli: F. Galluzzi, *Modesti Sogni Simbolisti La Cappella Pascoli a Castelvecchio*, in *I Segni Incrociati II. Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa*, a cura di M. Ciccutto, Lucca, Mauro Baroni ed., 2002, pp. 7-24.

¹⁰² Archivio Bistolfi, il Sindaco di San Mauro Romagna a Bistolfi 10 settembre 1912.

¹⁰³ *Giovanni Pascoli nello Specchio delle sue carte...*, [G.25.27.18]. Giovanni Semeria, barnabita (1867-1931), fu cappellano di Cadorna e amico di Pascoli, Fogazzaro, De Amicis, Salvatori, Gallarati Scotti, Casati, don Bosco, Tedeschi, Bistolfi, padre Gemelli e Tolstoj. Dopo la prima guerra mondiale, Semeria, con Don Giovanni Minozzi, fondò l'Opera Nazionale per il Mezzogiorno d'Italia con centinaia di scuole, orfanotrofi e colonie sparsi in tutta Italia.

¹⁰⁴ Archivi Bistolfi, Lettera 23 giugno 1905 [G.25.27.2].

agosto che paragona la morte di una rondine, (che torna a casa dai suoi piccoli e, uccisa, cadde tra le spine), con quella del padre, (assassinato da un colpo di fucile mentre tornava a casa con bambole per le sue bambine). Ad ogni lato una lucerna e fogliame decorativo lungo tutto il rilievo. Aveva un «sogno infinitamente grande e bello, d'averne un'opera del Bistolfi, nella più nobile materia» ma era a corto di fondi. Chiede a padre Semeria: «Mandatemi una riproduzione – incisa, s'intende, o fotografia – della Croce di lui. Che grande poeta...»¹⁰⁵.

Il 21 ottobre 1905, Bistolfi scrive a Pascoli che intende venire a Castelvecchio per ispezionare «la nostra cappelletta alla quale io penso con amore perché povera e modesta»¹⁰⁶. Altrove scrive che vuole mantenere la cappella «umile e verginale qual è»¹⁰⁷. In effetti, verso fine giugno 1906, come suo consuetudine, Bistolfi va a visitare il sito della sua futura opera in quello che Pascoli chiamò il suo «misero sacellum»¹⁰⁸, con Alfredo Caselli, uno dei promotori dell'idea. Il 10 ottobre 1910, Bistolfi è ospite di questi a Lucca¹⁰⁹.

Pascoli morì a Bologna il 6 aprile 1912 e, trascorsi un paio d'anni, un gruppo di amici ed ammiratori, a capo il giornalista del «Corriere della Sera» Augusto Guido Bianchi (Torino 1868-Milano 1951), e Caselli, organizzarono una colletta per erigere un monumento al defunto poeta a Castelvecchio.

Maria Pascoli, detta Mariù, divenne l'interlocutrice principale di Bistolfi per quanto riguarda la sepoltura di suo fratello. In una toccante lettera allo scultore, esprime la sua disperazione che, in qualche modo, spera di lenire mediante il tributo di Bistolfi al fratello:

Il Lunedì Santo 1913 [24 marzo 1913]

Gentile amico di Lui e soavissimo sovrano di un'arte che Santo io desidero; perché le scrivo? Non lo so. Ho una malinconia che mi consuma e non mi uccide. Sono giorno tremendi questi per me in cui risalgo passo passo, ora per ora il doloroso calvario dell'anno scorso. Come oggi, lunedì santo, egli credeva d'essere guarito, e c'era una grande serenità

¹⁰⁵ Forse intende il *Crocifisso Brayda* oppure la *Croce Orsini* – nel cimitero monumentale di Staglieno a Genova – esposta alla VI Esposizione internazionale d'arte di Venezia nel 1905 e molto discussa sulla stampa dell'epoca: lettera di Giovanni Pascoli a padre Semeria, Castelvecchio, 15 luglio 1905.

¹⁰⁶ *Giovanni Pascoli nello Specchio delle sue Carte*, cit. [G.25.27.4].

¹⁰⁷ *Ivi*, [G.25.27.7].

¹⁰⁸ Giovanni Pascoli a padre Semeria, Castelvecchio, 15 luglio 1905.

¹⁰⁹ *Giovanni Pascoli nello Specchio delle sue Carte*, cit., [9.27.15.66].

ne' nostri due anime. Ma nella notte si produsse il peggioramento che a lui tolse, capisco bene ora, ogni speranza. Ma io non ne capì tutta la gravità; e mentre egli il Sabato Santo chiudeva gli occhi per sempre, io credevo che stesse per aprirli migliorato e guarito. Chi potrà mai capire il mio dolore? Chi potrà mai capire la bontà di quel cuore?

Perché le scrivo? Non lo so. Mi pare d'attendere da lei un ristoro. Ma non voglio essere importuna. So che ha tanto da fare! Quando potrà avere un po' di tempo per il mio Giovannino?

Non le dico (?) altro: ella capisce a che cosa alludo.¹¹⁰ Sia felice! Goda tutte le delizie della famiglia, e i trionfi dell'arte sua grande.

E si ricorda di noi due.

Sua Maria Pascoli¹¹¹.

A questa lettera, Bistolfi risponde:

La Loggia il sabato santo 1913:

Cara Signora

Il mio cuore desiderava intensamente le sue parole. In esse io risento la voce di Giovannino e con Lei mi pare che anch'egli mi dia un poco del bene che non abbiamo, insieme, abbastanza goduto...Ecco perché Ella mi scrive! Dicendomi la sua malinconia, in cui il suo dolore non si consuma ma s'accresce anche l'amore, Ella conforta me del conforto che procura a se stessa: ed Ella m'ajuterà a compiere il fraterno voto, a cui mi accingerò appena avrò potuto, fra qualche giorno, vedere l'amico Bianchi a Milano. In questo primo sabato santo – così santo per le sue memorie—(...?) La mia devozione e il mio affetto

L Bistolfi¹¹².

Il 9 ottobre 1913, Bistolfi scrive a Mariù che aveva fatto un bozzetto per la tomba ma non aveva ricevuto risposta dai membri del Comitato.¹¹³ Continua a rimandare la visita a Castelvechio, a causa dei numerosi impegni, e nel frattempo, emerge un'idea aggiuntiva e nuova, meno «semplice», per celebrare il defunto amico. In alcuni appunti di un diario, scritto tra luglio e metà settembre del 1917, e custo-

¹¹⁰ Maria Pascoli riferisce al suo desiderio di far eseguire la tomba dell'amato fratello Giovanni.

¹¹¹ Anche se le date delle due lettere non corrispondono – quella di Bistolfi (22/3) anticipa quella di Maria (24/3) – quella domanda «perché le scrivo?», ripetuta, sembrerebbe trovare la risposta nella lettera di Bistolfi, nel «ecco perché Ella mi scrive!».

¹¹² *Giovanni Pascoli nello Specchio delle sue Carte*, cit. [M 2. 2. 79].

¹¹³ *Ivi*, [M2.3.56].

dito dall'amica Egle Pucci¹¹⁴, Bistolfi racconta l'evoluzione della sua nuova idea per la Cappella Pascoli:

Il motivo dell'immagine della sua poesia [di Pascoli] s'è andato in fondo all'anima, come sempre, inconsapevolmente trasformando. La figura che vi descrissi altra volta nel bassorilievo, conducente la commossa teoria delle umili creature dei suoi canti, è andata concentrando in sé tutti gli elementi che devono esprimerla e si è fatta UNA STATUA che poggerà in mezzo alla porta della Cripta ove il Poeta dorme.

Ho abbozzato la massa di plastilina come lasciando che la materia si atteggi al ritmo della concezione ancora chiusa nell'alveo misterioso della sua genitura. Ma mi domina e mi governa uno strano senso come di PAURA, la paura con cui si attenderebbe l'apparire di un fantasma. Vorrei già conoscerla, la mia creatura, e soffro quasi di vederla uscire dal sacro mistero che la custodisce e la fa SOLTANTO MIA. Non assomigli questo un poco al sentimento che voi, madri, provate per l'essere che portate in grembo? Sarà essa bella come le nostre viscere la vorrebbero? Sarà essa degna del nostro amore e del nostro dolore?¹¹⁵

Mentre Bistolfi dava gratuitamente la prestazione del suo ingegno, altri amici avrebbero concorso per la parte dei marmi. Rimase alla sorella Mariù dover sollecitare lo scultore a terminare la tomba. In particolare, Mariù desiderava che il corpo del fratello fosse sepolto in un sarcofago, fuori terra¹¹⁶. Bistolfi continuava a tergiversare, rischiando persino di farsi togliere la commissione. Subentrò la guerra e le grandi commissioni ed il fatto che Castelvecchio fosse fuorimano: i lavori si fermarono e vennero ripresi solamente a guerra terminata.

Il 2 settembre 1918, Bistolfi scrisse a Mariù che era andato a casa sua – ma lei era assente – per farle vedere delle fotografie del sarcofago e la informò che «potrebbe essere pronto entro novembre». Il 15 dello stesso mese, la informò che aveva ricevuto le misure da Caselli per completare il sarcofago e perciò, «fra pochi giorni potrò mandare questi modelli a Carrara dove saranno subito tradotti nel marmo». Aggiunse che stava «preparando la statua che dovrà esprimere il nostro voto» e

¹¹⁴ Moglie di Giuliano Pucci e madre del piccolo bimbo, morto bruciato, per il quale Bistolfi eseguì il bellissimo bassorilievo marmoreo *I Ceri*, collocato nella Cappella accanto alla loro villa a San Martino in Colle, Lucca. Bistolfi frequentava la coppia (amici di Alfredo Caselli e Pascoli) ed eseguì un bellissimo ritratto di Egle in terra cruda, ancora custodita dalla famiglia.

¹¹⁵ Il brano del diario è riportato in E. Grasso, *Leonardo Bistolfi*, Milano, Oberdan Zucchi, 1940, p. 99 (serie *La Centuria di Ferro*, 45).

¹¹⁶ Maria Pascoli a Bistolfi da Castelvecchio Pascoli, 16 novembre 1914.

promise di «venire tra poco a completare il nostro lavoro»¹¹⁷. Si dichiarò disposto persino a pitturare la cappella «con umile arte gli umili simboli che Giovanni sognava».

Il 3 aprile 1919, Gino Nicoli scrisse a Bistolfi un appunto sui lavori in corso, e tra questi il *Sarcofago* pascoliano, non ancora iniziato nell'esecuzione in marmo:

Rammento quello che mi disse nell'ultima sua venuta circa l'esecuzione di questo Ricordo, che si potrebbe senz'altro cominciare l'esecuzione in marmo, solo desidererei m'indicasse le precise dimensioni, poiché le misure dei dettagli non corrispondono col modello d'assieme, ed inoltre è bene sappia dove debbo scolpire quella corona traforata¹¹⁸ che non vedo indicato nel modello d'assieme. Mi dia insomma quelle spiegazioni o meglio mi mandi i disegni o misure ed io metterò subito mano al lavoro.

In un articolo del 1924, A.G. Bianchi racconta la storia e le ultime vicissitudini del monumento voluto a Castelvechio¹¹⁹. Bianchi data all'inizio del 1920 la traslazione del corpo del defunto poeta nel sarcofago marmoreo di Bistolfi e la pavimentazione della Cappella in marmo; annuncia anche che, con la metà dei soldi raccolti e avanzati, il Comitato e Bistolfi, pensavano di abbellire ulteriormente la Cappella con una statua in marmo «la quale avrebbe dovuto rappresentare la poesia pascoliana»¹²⁰ e che doveva stare «in mezzo alla porta della Cripta ove il poeta dorme»¹²¹.

Due anni prima dell'articolo [1922], Bistolfi aveva inviato a Bianchi una fotografia del bozzetto in plastilina della statua della *Poesia*, conservata fra le carte del giornalista¹²² [fig. 38a]. Nel 1924, Bistolfi scrisse a Bianchi che ancora sperava di completare l'opera ma la Cappella venne inaugurata ufficialmente soltanto nel maggio 1926, priva della statua della *Poesia* in marmo¹²³ [fig. 39]. Il bozzetto in gesso,

¹¹⁷ *Giovanni Pascoli nello Specchio delle sue carte*, cit., [M5.2.32]. Aveva mancato di nuovo ad un appuntamento a Castelvechio, causa la visita a Torino di Lorenzo, il figlio pilota in licenza.

¹¹⁸ Si riferisce al rilievo marmoreo con i temi della poesia di Pascoli: «il libro, la lampada, la cetra, motivi floreali e il nido di farlotti posato sulla corona di spine che circonda la croce, ulteriore congiunzione tra sofferenza privata e Passione all'origine della poesia»: F. Galluzzi, *Modesti sogni simbolisti*, cit., p. 21.

¹¹⁹ A.G. Bianchi, *La Tomba*, cit., pp. 105-109.

¹²⁰ *Ivi*, p. 108.

¹²¹ Da una pagina del diario di Bistolfi dell'estate 1917, citato in F. Galluzzi, *Modesti sogni simbolisti*, cit., p. 21.

¹²² Milano, biblioteca Braidense, *Raccolta Pascoliana. Album fotografico*, Misc. IIIb2 n.25, citato in F. Galluzzi, *Modesti sogni simbolisti*, cit., p. 22 nota 58.

¹²³ M. Migliorini, *Strofe di Bronzo*, cit., p. 36.

però, è sopravvissuto e fa parte della recente donazione degli eredi Bistolfi a Casale Monferrato [fig. 38b (Inv.7912)]: rappresenta una sensuale figura femminile – imparentata con *La Bellezza della Montagna* del *Monumento Segantini a St. Moritz*, e simile a quella della *Libertà* del *Monumento a Cavour di Bergamo* del 1913 – con il languido corpo più svelato e gli occhi chiusi in estasi: a dir la verità, femmina più confacente ad una tomba per D’Annunzio che per Pascoli, e mai realizzata.

Altre opere per l’Italia e per l’estero

Un’opera non menzionata da Dini, ma sicuramente eseguita nel Laboratorio Bistolfi, è la statua della *Vittoria* per il *Monumento ai Caduti di Correggio* in Reggio Emilia [fig. 40]¹²⁴. Dalla corrispondenza intercorsa fra Bistolfi e l’amico di lunga data, il pittore Anton Maria Mucchi (Parma 1871- Salò 1945)¹²⁵, possiamo constatare che quest’ultimo, pur non più residente a Correggio – dove si era rifugiato con la famiglia nella casa materna durante gli anni di guerra – fungeva da tramite fra lo scultore e il Comitato per il Monumento ai Caduti di quella città. Da questa corrispondenza, inventariata con brevi commenti da Walter Canavesio¹²⁶, possiamo sapere che lo scultore inizialmente esitò ad accettare una nuova commissione (Natale 1922 [74]), dato il gravoso carico di lavoro già in corso. Tuttavia, il 28 febbraio 1923, informa l’amico che «da Carrara il Nicoli mi scrive accogliendo con molto ben volere l’incarico di tradurre in grande la mia *Vittoria*»; accenna ai problemi tecnici della realizzazione e acclude un foglietto con uno schizzo della statua [75]. Mucchi scrisse ancora allo scultore da Salò, Lago di Garda, il 23 marzo 1923:

Carissimo

Sabato sera fui a Correggio per abbracciarmi col sindaco, con l’ing. comunale e con il comitato i quali tutti concordano nel confermare come posto più adatto per l’erezione del monumento il grande pilastro che divide due arcato (sic) del portico di casa Cattini prospiciente la piazza principale di Correggio.

¹²⁴ Il bozzetto in gesso dipinto fa parte della donazione del 2021 ed è ora esposto nella Sala Deposito della Gipsoteca [Inv. 7843].

¹²⁵ M. Valotti, *Anton Maria Mucchi (1871-1945)*, San Zeno Naviglio, Officine Grafiche Staged, 2022.

¹²⁶ Città Metropolitana di Torino Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte “G. Grosso”, Archivio Antoni Maria Mucchi; Fondo Mucchi, Faldone I, fasc. 3, Bistolfi Leonardo (1859-1933), a cura di W. Canavesio: <<http://www.cittametropolitana.torino.it/cms/patrimonio-artistico-culturale-storico/biblioteca-storica/fondi-archivistici/il-fondo-mucchi-una-corrispondenza-di-artisti-e-intellettuali>>. I numeri citati nel testo in parentesi quadrati si riferiscono alla schedatura Canavesio.

Avrei preferito il locale raccolto e chiuso di cui s'era ventilata la scelta ma ragioni di economia e di tempo resero necessario l'abbandono.

Unisco un rilievo del pilastro e del portico e due schizzi che ho fatti (*sic*) sul posto seguendo i suggerimenti che l'architettura e la località mi davano. Per l'amor di Dio non credere che con ciò io voglio darti suggerimenti e consigli: più tosto è una distribuzione di misure e masse che guardano da lontano il portico si sente la necessità di adattare. Il N° 1 è più semplice ma, visto da lontano, immagino che si appiattisca eccessivamente; perciò pensai che si potesse dare più importanza al basamento con un gioco di ombre più forte. Anche il fianco mi pare se ne avvantaggi nel N° 2 –

Fa tutte le modificazioni che ti parranno necessarie e dami i suggerimenti che la tua esperienza renderà preziosi. E con la scorta di essi tradurrò in scala più grande il nuovo progetto e te lo rimanderò per le modifiche definitive. Sempre che tu voglia affidarmi questo compito al quale volentieri mi accingo non senza trepidazioni.

I patti conclusi con il comitato sono i seguenti: tu fornirai la statua in marmo dell'altezza di m. 3 dallo zoccolo alla sommità delle ali franca a Correggio per il prezzo di L 40000 (quaranta mila). Tutte le altre spese di messa in opera, architettura, basamento, lapide con iscrizione ecc saranno a carico del Comitato e del Comune. Resta però a tuo carico l'obbligo di darmi i piani per l'esecuzione delle altre opere.

Parliamo ora del materiale da adoperare per la grande lapide di fondo e per quella su cui poggerebbe la statua e pel basamento.

Sentirei la necessità di usare di un marmo prezioso colorato (giallo e nero o verde o rosso e nero) solo per il piccolo basamento che sorreggerà la statua. Sarebbe l'unica nota di color fino che mett(iamo).

Basamento e lastroni dietro la statua li sentirei o di pietra di sarnico o di quella pietra verde che ora il Catelli¹²⁷ cava, mi pare, in quel di Cuneo.

A dir la verità sentirei tutto in macigno grigio chiaro lavorato al gradino—salvo lo zoccolo della statua. Ma anche su ciò dimmi il tuo parere perché il mio deve servire solo come stimolo per decidere il tuo. I nomi da incidere saranno circa 270 e possano, anzi debbano, trova posto nella seconda lapide.

Sono due colonne di m 3.75 per 0.50 capaci di 188 nomi, e quattro di 0.60 x 0.50 capaci di altri 62. Bisognerà occupare più spazio in alto per i mancanti; circa 30—

A Correggio forse potrebbe farsi eseguire l'opera se si trattasse di lavorare del macigno ma non vi è marmorino abile né per scrivere i marmi

¹²⁷ Forse intendeva Oreste Pompeo Catella, proprietario con il fratello di cave e laboratorio di lunga data a Viggiù. Torino e Milano: <<https://catellamarmi.com/tradizione/>>.

né per lavorare marmo più fino. Bisognerà scegliere una pietra relativamente poco costosa per non sorpassare la spesa che dovrà agirarsi, per l'opera completa senza la statua, intorno alle 10 o 15 mila lire.

Potremo far eseguire anche a Torino se il trasporto non costerà eccessivamente. In tutto questo cose [sic] io attendo consiglio e ordini mentre ritengo opportuno che tu mandi un regolare contratto, se credi di farlo (più, anzi solo a tua garanzia) indicando anche le condizioni di pagamento ecc.

Frattanto puoi dar ordine a Carrara di cominciare il lavoro tenendo sospesa la forma dello zoccolo della statua che, a secondo dell'architettura che sceglierai, potrà essere rettangolare o esagonale o meglio ottagono. E per oggi basta. Rimandami schizzi e rilievi se vuoi che ti aiuti; se invece disponi costi di qualche altro aiuto, tieni e mandami poi i piani di esecuzione che io farò eseguire, oppure i piani di montaggio (?) se farai eseguire a Torino i pezzi pronti per la messa in opera.

Non ti parlai della Quadriennale e del contributo emiliano che non è brillante. Ma dove si trovano cose buone al giorno d'oggi? All'ultimo momento, di ritorno da Correggio passai a Reggio e vidi due buoni quadri dell'Ottorino Davoli¹²⁸. Scrisi per farli invitare. Il Davoli è veramente un pittore ed è giovane e merita incoraggiamento. Ti abbraccio—Quanto tempo prezioso ti ho tolto

Tuo

AM Mucchi¹²⁹

Il 5 aprile 1923, Bistolfi continua ad informare l'amico sull'andamento de la *Vittoria* [76]. Il 26 aprile, annuncia che, in corso d'opera, gli è venuta l'idea di aggiungere un'ara: «Nel tradurre in plastica il progetto del monumento, si è affacciata quasi da sé, spontaneamente, l'idea dell'ara su cui giace la fiaccola che la Vittoria raccoglie e che fa della statua e dell'ara un complesso di concetto e di forma e anche di materia...» [77]. Confida, da La Loggia, il 13 maggio 1923, che «Per la buona volontà dei miei collaboratori di Carrara io confido di far stare l'esecuzione dell'ara sulle 40 mila Lire messe a mia disposizione ...» [79]. Il 31 maggio, accenna alla collocazione del monumento [80]. Scrive da Carrara il 27 giugno 1923: «Sono venuto ora quassù per definire le esigenze del lavoro a cui questi miei collaboratori attendono alacremenente (sempre la *Vittoria*)» [82]. Il 16 ottobre 1923, annuncia a Mucchi: «La *Vittoria* è compiuta nel marmo, laggiù a Carrara e si lavora giorno e notte a finire anche l'ara di base. E fra pochi giorni spediranno tutto a Correggio» [83].

¹²⁸ Ottorino Davoli pittore (Reggio Emilia 1888-Venezia 1945).

¹²⁹ Anton Maria Mucchi a LB da Salò 23 marzo 1923 Archivio Bistolfi.

Fra le spese presentate al Comitato, Bistolfi elenca i servizi del suddetto Menchini, probabilmente inviato a Correggio da Nicoli per la messa in opera¹³⁰. Possiamo completare queste notizie con una lettera di Mucchi, anch'essa tratta dall'Archivio Bistolfi:

Via S.Stefano 63

Telef 918 Bologna 25.5.923

Mio carissimo

Comunicai a Correggio la tua buona e generosa lettera in seno al Comitato; e la tua concessione di comprendere il piedistallo nel prezzo delle L40000 fu accolto con animo lieto e grato da quei signori che vedevano l'impresa, così ben avviata per bontà tua, divenire incerta e rischiosa in seguito all'esiguo gettito della sottoscrizione.

L'ing. Comunale, al quale consegnai i lucidi da te inviati, si è messo all'opera per cominciare le fondazioni; per scegliere il marmo del fondo o far eseguire le opere che restano di pertinenza del Comitato.

Io avrei dovuto esprimerli assai prima il mio personale compiacimento e la gratitudine che ti debbo per aver accolto una proposta che, sinceramente, io non pensavo potesse aver seguito. Reputo che il monumento riuscirà una delle opere più significative eretto alla memoria degli eroi emiliani e sono certo che quando sarà eseguito tu stesso sarai sorpreso di trovartelo così veementemente proteso, nella sua perfezione formale, verso l'avvenire. (...) Avrai ricevuto l'assegno bancario di L 15000 – e quando sarà tempo di versare le altre L15000, scriverai o a me, o al Gen. Rossi o al Segret. Avv. Finzi di Correggio.

Il *Monumento ai Caduti Correggio R.E.* venne inaugurato il 25 novembre 1923 [fig. 41].

Per Camburzano, luogo di molti suoi soggiorni estivi, Bistolfi eseguì una copia della *Vittoria* di Correggio in scala ridotta, fusa nel bronzo, per il tributo ai ventiquattro camburzesi caduti in guerra. L'Archivio contiene una fotografia dell'inaugurazione, alla quale era presente Bistolfi con la moglie, ed un fascicolo pubblicato in memoria dei caduti. Sia in questa copia sia in un'altra, sempre ridotta e in bronzo, pre-

¹³⁰ Archivio Storico Comunale Correggio, anno 1924, categoria 8, classe 2, fascicolo 6 ("Monumento caduti in guerra"): "Comitato per il monumento ai caduti di Correggio Emilia. Rendiconto al 31 dicembre 1923" (protocollato il 22.1.'24). Allegato A: Spese: «24 nov. Viaggio scultore Menchini e operai £ 150 e 220». Ringrazio Valter Pratissoli per quest'informazione; è di prossima pubblicazione un suo articolo sulla *Vittoria* di Correggio, negli *Atti della Società di Studi Storici di Correggio* (ottobre 2023).

sentata al Duca D'Aosta, la *Vittoria* si china per raccogliere una sciabola-baionetta, non una fiaccola come nell'originale.

Negli anni 1920, a Bistolfi è stata commissionata la decorazione scultorea dell'esterno di una grande cappella funebre nel Cimitero di Recoleta a Buenos Aires: è forse quella a cui si riferiva Dini nell'elenco di opere del Maestro eseguite presso Nicoli, ma omise il nome. Attilio Massone (1853-1920) emigrò da Genova a La Boca in Argentina nel 1889 e si creò una fortuna nell'industria chimica, seguita poi dagli eredi Arnaldo e Attilio jr. La commissione della sua Cappella Funeraria [fig. 42], da parte dei figli, fa parte di quella serie di opere importanti eseguite per il Sud America che risultavano redditizie per lui in un momento di ristrettezze economiche.

La commissione degli altorilievi marmorei che adornano l'esterno dell'imponente Cappella deve risalire a poco dopo la morte del Massone, se un giornalista riporta di aver visto il bozzetto della Cappella nello studio del Maestro intorno all'aprile del 1923¹³¹. Il 12 giugno del 1924, Bistolfi scrive ad un «Caro Collega»¹³² che si era occupato «con molto cordiale fervore» presso la famiglia Massone, ed anche per conto suo, nel fornire delucidazioni sui desideri della stessa. Il destinatario aveva anche offerto suggerimenti per l'iconografia dei bassorilievi: invece di riprodurre Massone e rappresentare il suo rapporto con la scienza, aveva raccomandato, nelle parole del Maestro, di raffigurare «essenzialmente lo spirito mazziniano nell'atto di avvicinare i popoli e lenirne le sofferenze» e di fornire «l'immagine della sua anima di bontà e di amore e di fede nella vita, simboleggiata dalla figura femminile centrale che, come Ella proponeva, protegge i deboli e conforta e sospinge anche gli uomini di regioni e di razze diverse alla umana fratellanza».

In effetti, il progetto subì vari cambiamenti: una fotografia di un bozzetto in creta (o plastilina?) rappresenta un dotto (filosofo o scienziato) seduto tra varie figure che lo omaggiano [fig. 43]. Forse la figura centrale ritrae Massone ma, nell'opera finita, come appunto Bistolfi sottolinea nella lettera sopracitata, il defunto non è raffigurato e l'iconografia rimane allegorica. Una piccola testa in plastilina a Casale assomiglia al suddetto disegno di Massone e forse venne eseguita per la prima idea del programma plastico, come anche un disegno preparatorio. L'Archivio contiene diverse fotografie dei modelli in gesso, preziosi perché gli originali sono

¹³¹ A. Gigliotti D'Andrea, *Leonardo Bistolfi nelle sue ultime concezioni artistiche*, in «Emporium», LVII (1923), n. 340, pp. 240-248: 242; l'autore visita lo studio del Maestro, nota il bozzetto per la Cappella Massone e pubblica due vedute del bozzetto: *ivi*, p. 243.

¹³² Forse l'architetto della Cappella, oppure Fontana o Scarabella, cfr. *infra*, comunque un intermediario presente a Buenos Aires.

andati distrutti [figg. 44-46]¹³³. Nel chiedere a che punto fosse la costruzione della Cappella, Bistolfi informa il destinatario che «Tutti i rilievi sono composti nei grandi modelli in gesso [...] E il lavoro continuerà a procedere senza tregua perché presto posso iniziare la traduzione nel marmo».

Il 16 febbraio 1927, Arnaldo Massone scrive a Bistolfi da Genova e lo informa che il celebre prof. Alessandro Mazzucotelli (Lodi 1865-Milano 1938), maestro ferraio assoluto protagonista del Liberty, aveva acconsentito di occuparsi della porta della Cappella e chiede allo scultore di collaborare. Massone lo informa inoltre che suo cognato, prof. Franco Piccalunga, si sarebbe recato allo studio, fra due o tre mesi, per vedere i lavori della Cappella, prima di ripartire per Buenos Aires. Mazzucotelli scrisse a Lorenzo Bistolfi il 22 agosto 1927 per informare il padre che il lavoro sul cancello della Cappella procedeva bene.

Il 13 dicembre 1928, Arnaldo Massone informò Bistolfi, da Parigi, che, purtroppo, non poteva tornare a vedere l'opera funeraria commissionata «in progresso» ma che, a breve, sua sorella e suo cognato sarebbero andati a Torino da Roma per prenderne visione. Si augurò che Bistolfi avesse gradito l'interno della Cappella, visibile in fotografie consegnate al figlio dello scultore.

Dalla corrispondenza proveniente dal Laboratorio Nicoli a Bistolfi, si può constatare, però, che al dicembre del 1928 l'esecuzione in marmo dei bassorilievi tardava. Ancora nel luglio del 1929, il Laboratorio carrarese attendeva l'arrivo dell'ultimo modello di un bassorilievo: «Gli altri bassorilievi proseguono nella lavorazione ed attendiamo l'ultimo pezzo dei bassorilievi per la cappella Massone in maniera di spedirli tutti insieme fra qualche mese (com'Ella ci disse)».

Solamente il 30 aprile del 1930 arriva la fattura per i lavori eseguiti:

Aprile 30 2 grandi bassorilievi per la Cappella Massone (V.ns preventivo marzo 1928) cad. Lit. 17.500	Lit. 35.000
---	-------------

30 aprile 2 bassorilievi piccoli per la stessa cappella (v. ns. preventivo del marzo 1928) cad. Lit. 11.500	Lit 23.000 ¹³⁴ .
---	-----------------------------

Verso la fine degli anni 1920, Bistolfi e Nicoli collaborarono di nuovo nell'esecuzione del bassorilievo per commemorare la marchesa Teresa Massel di Caresana in Bricherasio, deceduta il 3 gennaio 1923: Esso è collocato nella Cappella funeraria dove, quasi vent'anni prima, lo scultore aveva eseguito una drammatica scena in marmo bianco per il sepolcro del figlio, il conte Emanuele [fig. 47].

¹³³ Una delle foto (45) è stata stampata a rovescio rispetto al rilievo eseguito sulla Cappella.

¹³⁴ La somma totale vale con i valori odierni circa € 55.000.

Il 3 dicembre 1928, Ruggero Nicoli ringraziò Bistolfi per il suo interessamento alla loro fornitura dei marmi per *l'Ara dell'Aviatore d'Italia* dello scultore Soro.

Lo informa, inoltre, che avevano cominciato quel giorno stesso l'esecuzione «del Suo bassorilievo per la Cappella Bricherasio e ci fa lieti il pensiero di presto ricevere i modelli per la cappella di Buenos-Ayres [Massone]. La promessa ch'Ella ci fa di tornare presto fra noi, dopo tanto tempo, ci apre il cuore di gioia».

Il grande bassorilievo in marmo, che corre lungo il lato sinistra della cripta, rappresenta una schiera di angeli inginocchiati oranti a sinistra con due angeli, dalle grandi ali piegate indietro, che accompagnano la defunta, a braccia stese, verso destra¹³⁵.

Il 15 luglio 1929, da Carrara, Ruggero informa Bistolfi: «Scorsa settimana terminate le correzioni al bassorilievo per la Cappella Bricherasio. Dove e a chi spedirlo?». Al suo arrivo a Fubine, il rilievo incontrò alcune difficoltà ad entrare nella Cappella ma, alla fine, tutto venne sistemato.

Il *Monumento ai caduti* di Casale Monferrato fu commissionato allo scultore casalese nel 1925 ed inaugurato il 25 maggio 1928. I due principali protagonisti (*Il Fante* e la *Primavera italica*) sono fusi in bronzo ma l'edera contornante, con i suoi quattro angiolì/cariatidi, fu eseguita in marmo di Carrara nel Laboratorio Nicoli dove fotografie d'epoca illustrano il montaggio di prova [fig. 34]. Il 6 ottobre 1927, il Podestà di Casale, avv. Giovanni Caire, chiede a Bistolfi di sollecitare Nicoli a non procrastinare oltre per la consegna della parte architettonica e di farla pervenire entro la fine di quel mese.

L'ultimo, travagliato, periodo

Sono anni difficili per lo scultore. All'inizio del 1925, Bistolfi è colpito da un'infezione oftalmica e non può lavorare per diversi mesi. Nell'agosto di quell'anno morì il suo fedelissimo collaboratore Pietro Camilla a cui era stata affidata l'esecuzione della statua di Carducci per Bologna. Il 6 agosto del 1928, morì il titolare del Laboratorio Nicoli, Gino, ed il figlio Ruggero – imprenditore ma non scultore – gli succedette. Gli ultimi anni probabilmente videro sempre più il coinvolgimento dei collaboratori e sempre meno l'intervento diretto del Maestro come abbiamo già constatato nei rilievi per la *Cappella Omedé-Ricciardi* ad Asti [fig. 4], o quello per la Contessa Bricherasio [fig. 45]. Già all'inizio degli anni 1930, Bistolfi cominciò a dare segni di demenza senile, sorvolata rispettosamente da molti, ma descritta con chirurgica precisione in un articolo, uscito il giorno dopo la morte su «La Gazzetta del Popolo»: «Perduta completamente la memoria. Balbuziente come un piccolo fantolino,

¹³⁵ Per una visita virtuale della Cappella: <<https://www.youtube.com/watch?v=i45vRz0kTik>> Arte & Memoria - Fubine Cappella Bricherasio / Bricherasio Chapel (Piemonte/ Piedmont) Italia.

più non riconosceva neppure gli amici che si recavano, in angoscia, a visitarlo nel suo romitaggio di La Loggia»¹³⁶.

Negli ultimi anni della vita, infatti, lo scultore non era in grado di amministrare i suoi affari finanziari e questo arduo compito toccò al figlio Lorenzo. Possiamo constatare – anche attraverso diversi cambiali rinegoziate e prolungate nel tempo – una grande difficoltà economica nel rispettare gli accordi; i pagamenti a Nicoli si trascinarono fino ad almeno 1932¹³⁷.

Il Maestro, comunque, riuscì a terminare le sue grandi ultime opere che vengono inaugurate nel 1928, a breve distanza l'una dall'altra: il *Monumento ai Caduti* di Casale Monferrato il 26 maggio 1928; il *Monumento a Carducci* a Bologna il 12 giugno 1928 [fig. 48]; il *Monumento a Garibaldi* a Savona l'11 novembre 1928. Bistolfi rimase molto deluso dall'accoglienza della critica di ciò che considerava il suo *magnum opus*, il *Monumento a Carducci*. Non porterà mai a termini il grandioso progetto per il *Monumento ai Caduti* a Torino anche se, nel marzo del 1932, uno dei gruppi, un terzo del monumento, era pronto per la riproduzione¹³⁸. Infatti l'avv. Bardanzella, nella sua relazione del 22 dicembre 1932 sullo stato attuale dell'opera, specifica che: «Riproduzioni in marmo non sono state iniziate, ma al fornitore dei marmi di Carrara furono a suo tempo inviati i bozzetti in scala per la scelta dei marmi»¹³⁹. Possiamo ben immaginare che, se fosse vissuto, alla luce della lunga e fidata collaborazione, Bistolfi avrebbe portato anche quest'imponente ed impegnativa opera al Laboratorio Nicoli a Carrara per l'esecuzione in marmo.

¹³⁶ [Anonimo], *La morte di Leonardo Bistolfi. L'Uomo e l'Artista. Cronaca della Città*, in «La Gazzetta del Popolo», Torino, 3 settembre 1933.

¹³⁷ Il 9 maggio 1930 lo scultore Andrea Valli firma una ricevuta per conto del Laboratorio Nicoli per la somma di Lire 10.000 e due cambiali per la somma complessiva di Lire 30.000. Il 10 maggio 1930 un cambiale di Lire 15.000 viene posticipata di due mesi da Lorenzo in pagamento a Ruggero Nicoli, prolungata al 17 maggio 1930, e di nuovo fino al 10 settembre 1930. Il 19 maggio 1931 Lorenzo emette una cambiale a quattro mesi a favore del Laboratorio Nicoli, riscossa da Ruggero il 19 giugno 1931. Il 19 aprile 1932, Lorenzo emette una cambiale di Lire 10.000 a tre mesi, pagata il 9 luglio di quell'anno.

¹³⁸ Lorenzo Bistolfi al Podestà di Torino, La Loggia 1.3.32, citata in F. De Caria, D. Taverna, *Leonardo Bistolfi: il Monumento ai Caduti di Torino e quattro poesie*, in «Quaderni della Famija Turinèisa», 1984/2, p. 45.

¹³⁹ *Ivi*, pp. 46-47: viene riportata la relazione dell'avv. Bardanzella sullo «Stato attuale dell'Opera» in cui precisa che esisteva un bozzetto, allo studio a La Loggia, che «rispondesse all'ambientazione del nuovo sito», lungo m 8.70, con circa trenta figure alte 25 cm. di cui 12 completate nei modelli in gesso; era inoltre pronto il modello del gruppo «Le Montagne/le Alpi», lungo 13 metri con 9 figure alte oltre metri 2.50. Di questi modelli non è rimasta traccia. Una lettera di Guido Bianconi (il collaboratore principale del Monumento) a Giovanni Bistolfi, da Torino in data 26.10.1931, conservata nell'Archivio a Casale Monferrato, fornisce utilissimi schizzi inediti sulla disposizione e significati simbolici delle varie figure.

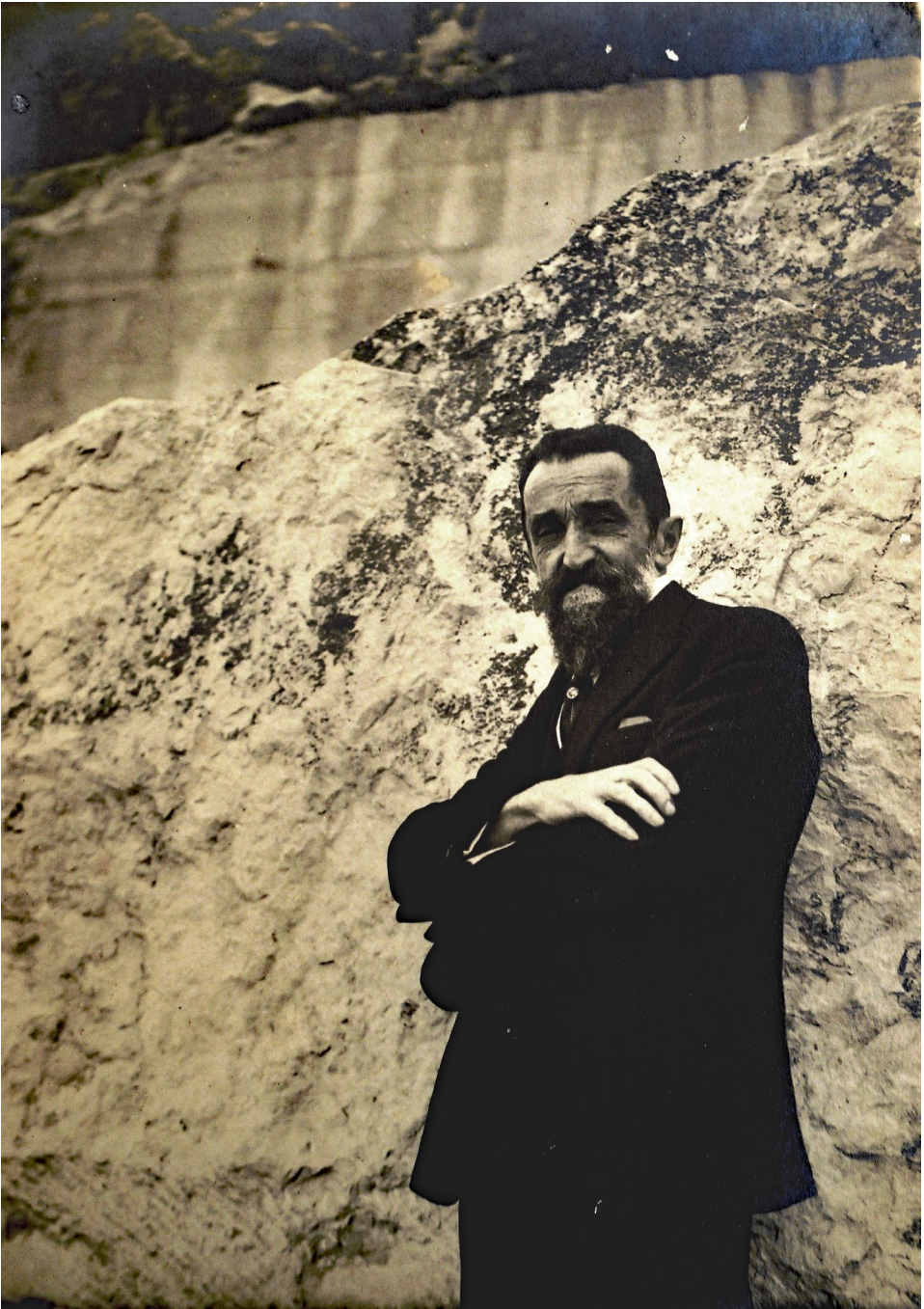
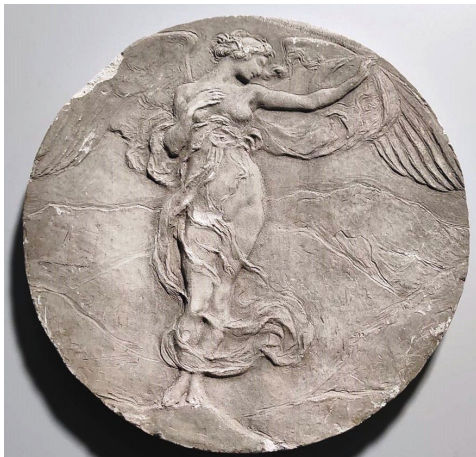


Fig. 1. Leonardo Bistolfi alle cave.



Fig. 2. Leonardo Bistolfi, lapide per l'Associazione della Pubblica Assistenza Carrara (ca. 1911?), foto Sandra Berresford.



Figg. 3a-3b. Modello in creta e modello in gesso per il tondo sinistro della lapide per l'Associazione della Pubblica Assistenza Carrara.



Fig. 4. Leonardo Bistolfi (e Laboratorio Guido Luciano), bassorilievo per la *Cappella Omedé-Ricciardi*, Asti, Cimitero Urbano, ca. 1930, foto Robert Freidus.



Fig. 5. Leonardo Bistolfi (e atelier), disegno per il bassorilievo della tessitura per la *Cappella Omedé-Ricciardi*, Asti, Cimitero Urbano, ca. 1930.



Fig. 6. Leonardo Bistolfi, ritratto in tondo in gesso di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, tratto dalla copertina di C. Roccatagliata Ceccardi, *Sonetti e Poemi* (1898-1909), Soc. ed. Ligure Apuana, 1910.



Fig. 7. Sergio Vatteroni, caricatura di Leonardo Bistolfi davanti ad una grande opera anni Venti.

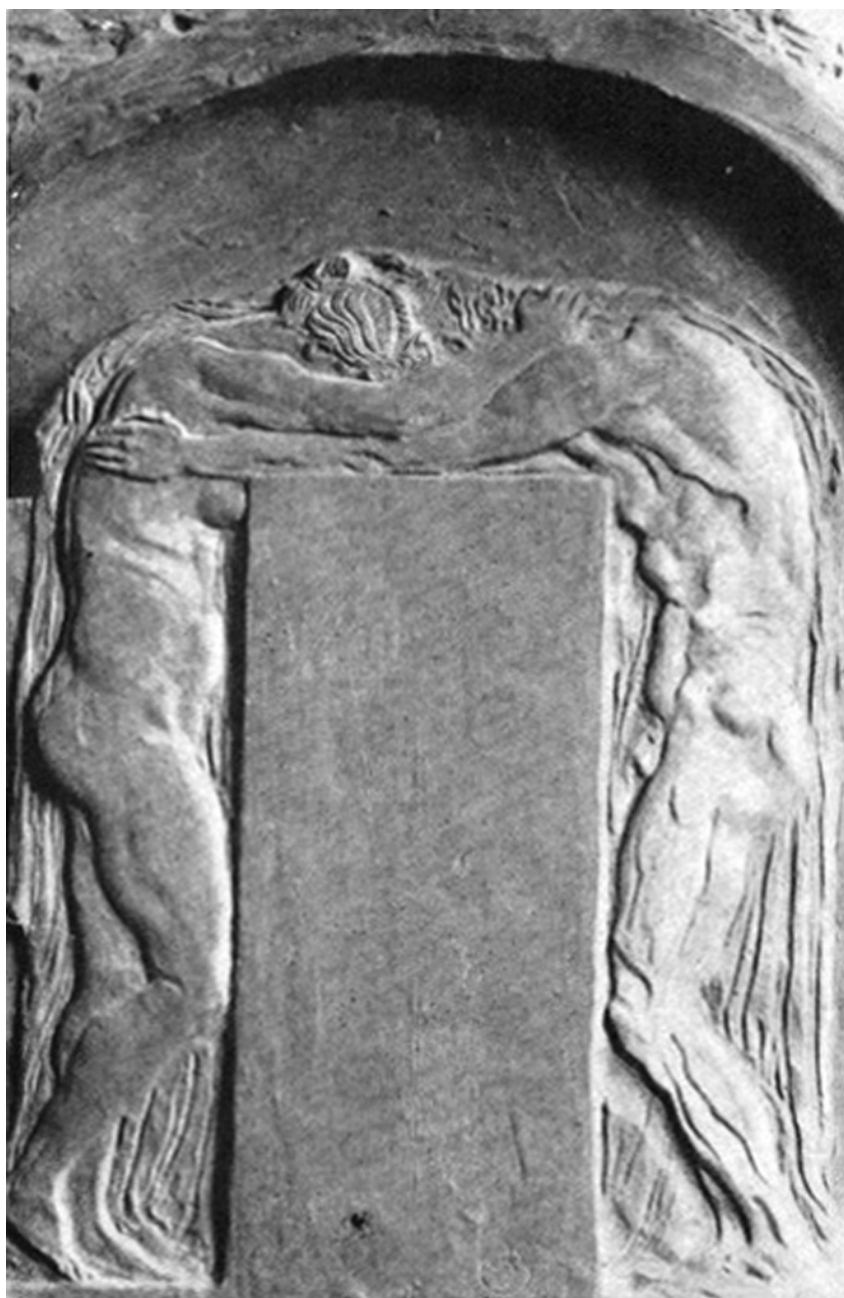


Fig. 8. Leonardo Bistolfi, targa in gesso dei *Genitori/Il Dolore*, rilievo per la *Cappella Toscanini* nel Cimitero Monumentale di Milano, ca.1909 -1911, foto tratta da «Emporium», XLIV (1916), p. 156.



Fig. 9. Bozzetto per la messa in opera del Silenzio per il *Monumento funebre Roverano*, Laboratorio Nicoli di Carrara.



Fig. 10. Leonardo Bistolfi, statua in bronzo del *Silenzio* per il *Monumento funebre Roverano*, Buenos Aires, Cimitero di Chacarita, ca. 1906-1910, foto Robert Freidus.



Fig. 13. Presso lo studio Bistolfi, modello in gesso per la facciata del Teatro dell'Opera di Città del Messico in scala 1:3; sullo sfondo a sinistra s'intravede *Il Funerale di una Vergine*, bassorilievo in gesso per la *Cappella di Emma Hierschel De Minerbi* a Belgirate, completata nel 1904.



Fig. 14. Nel Laboratorio Nicoli a Carrara, le maestranze abbozzano la figura dell'*Armonia* per il timpano della facciata del Teatro dell'Opera di Città del Messico.



Fig. 15. Il modello in gesso del timpano con l'*Armonia* per la facciata del Teatro dell'Opera di Città del Messico in scala 1:3.



Fig. 16. Bistolfi nel Laboratorio Nicoli a Carrara, accanto alla figura dell'*Armonia* abbozzata nel marmo; a sinistra il modello in gesso in scala 1:3.



Fig. 17. Bistolfi a Carrara con Noël Cripps (?) (a sx), foto Valenti (Archivio Marmifera Carrara).

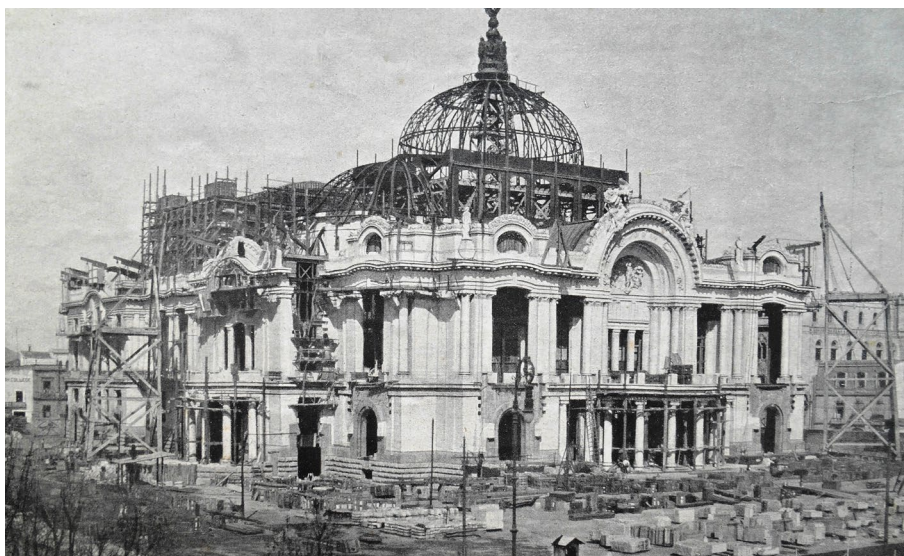


Fig. 18. Fotografia del Teatro dell'Opera a Città del Messico (architetto Adamo Boari) in fase di costruzione, tratta da «L'Illustrazione Italiana», 5 marzo 1911, in cui si vedono le sculture di Bistolfi già montate sulla facciata.



Fig. 19. Leonardo Bistolfi, bozzetto in creta per il *Monumento ad Angelo Giorello*, Montevideo (Uruguay), Cimitero di Buceo, 1907-1913.



Fig. 20. Leonardo Bistolfi, *Monumento ad Angelo Giorello*, Montevideo (Uruguay), Cimitero di Buco, 1907-1913, foto Robert Freidus.



Figg. 21-22. Nel laboratorio Nicoli a Carrara: nella foto in alto, in primo piano il *Monumento Giorello* in marmo, dietro, il modello in gesso; nella foto in basso, la figura di *Angelo Giorello giacente sul letto di morte* scolpita in marmo.



Fig. 23. Una fotografia dello studio a La Loggia, con dedica "all'amico Gasparetto L. Bistolfi Torino 1925"; in basso a sinistra il modello in gesso del *Carducci* del Monumento omonimo a Bologna e in basso a destra il modello del *Sacrificio* per il Monumento a Vittorio Emanuele II a Roma.



Fig. 24. Leonardo Bistolfi, *Cappella Toscanini*, ca. 1909-1911, Cimitero Monumentale di Milano, foto Robert Freidus.



Fig. 25. Angiolo Del Santo, bozzetto per il concorso per un *Monumento ad Antonio Maceo Grajales* a Cacatual in Provincia di Habana (Cuba), ca. 1911-1912, foto A. Del Santo.



Fig. 26. Pietro Camilla († 19 agosto 1925) e la moglie († 12 maggio 1923).



Fig. 27. Leonardo Bistolfi, bozzetto in creta del *Trittico del Monumento a Carducci* (Bologna).



Fig. 28. Leonardo Bistolfi, bozzetto in gesso del *Sauro Destrier della Canzone* per il Monumento a Carducci (Bologna).



Fig. 29. "Massa Carrara – Lavorazione dei marmi – Cava Torrione (Carrara), proprietà Faggioni, Applicazione del filo elicoidale alla roccia", foto Valenti.



Fig. 30. Leonardo Bistolfi, modello in gesso del gruppo *La Famiglia* per il *Monumento funebre Serralunga*, Cimitero di Oropa, Cappella Serralunga, foto Laboratorio Nicoli di Carrara.



Fig. 31. Leonardo Bistolfi, *Monumento a Benedetto e Giulia Bertini*, ca. 1917-1920, nel Famedio del Cimitero di Sant'Anna di Lucca, foto Robert Freidus.



Fig. 32. Leonardo Bistolfi, *Il gruppo della Libertà sul Sauro Destrier della Canzone* per il *Monumento a Carducci* (Bologna), scolpito in marmo nel Laboratorio Nicoli di Carrara.



Fig. 33. Leonardo Bistolfi, parte centrale del *Trittico* scolpito in marmo nel Laboratorio Nicoli a Carrara.



Fig. 34. Prova di montaggio di una parte con cariatidi del *Monumento ai Caduti di Casale Monferrato* presso il Laboratorio Nicoli a Carrara.

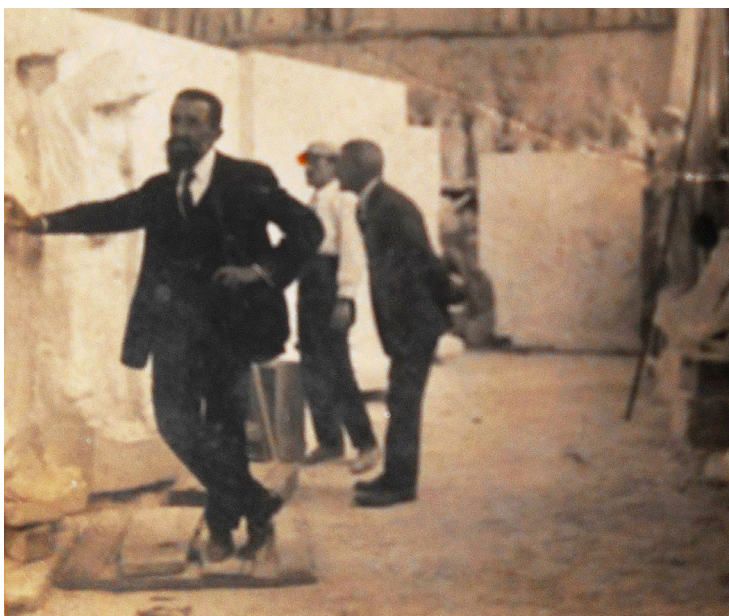


Fig. 35. Nel Laboratorio Nicoli a Carrara: sulla sinistra Bistolfi e la figura in marmo del *Dolore*, il rilievo delle *Memorie* alle sue spalle e sullo sfondo *Il Dolore confortato dalle memorie*, uno dei modelli dei rilievi in gesso del *Monumento funebre Durio*.



Fig. 36. Leonardo Bistolfi, *La Vita e La Morte*, (originariamente *Abegg*), *Monumento funebre per Pablo Santiago Recagno*, Cimitero di El Salvador, Rosario di Santa Fé (Argentina), ca. 1927, foto Fontana Scarabelli & Gautero.

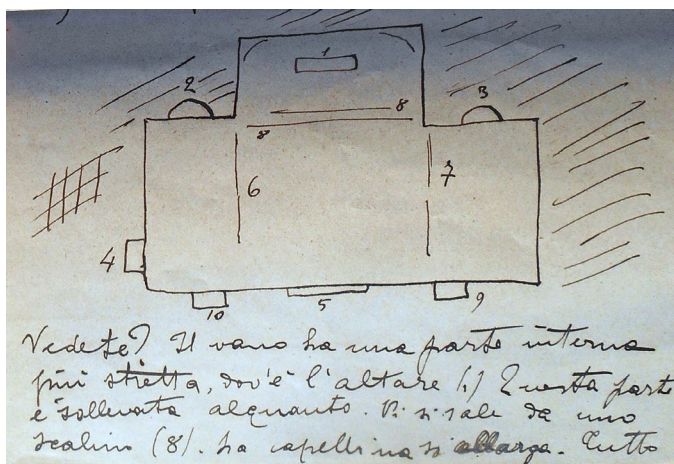


Fig. 37. Giovanni Pascoli, pianta della sua Cappella a Castelvecchio contenuta in una lettera a Padre Giovanni Semeria, 15 luglio 1905.

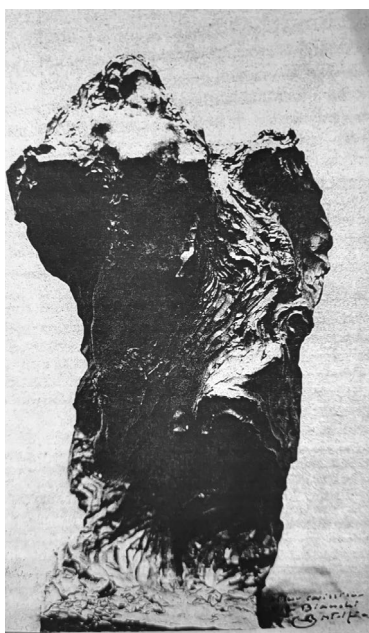


Fig. 38a. Leonardo Bistolfi, bozzetto in plastilina della *Poesia* per la *Cappella di Pascoli* a Castelvecchio. Foto con dedica ad A.G. Bianchi, Raccolta Pascoliana, Album fotografico, Misc. IIIb2 n. 25, Biblioteca Braidense Milano.

Fig. 38b. Leonardo Bistolfi, Bozzetto in gesso della *Poesia* per la *Cappella di Pascoli* a Castelvecchio. Museo e Gipsoteca Bistolfi, Casale Monferrato.



Castelvecchio Pascoli - La Tomba del Poeta © MILLECARTOLINE

Fig. 39. Castelvecchio Pascoli, Cappella Pascoli, cartolina d'epoca (©Millecartoline).



Fig. 40. Leonardo Bistolfi, bozzetto in gesso dipinto per la *Vittoria* del *Monumento ai Caduti di Correggio* (Reggio Emilia).



Fig. 41. Leonardo Bistolfi, la *Vittoria* del Monumento ai Caduti di Correggio (Reggio Emilia) inaugurato nel 1923, foto Robert Freidus.



Fig. 42. Leonardo Bistolfi, *Cappella per la Famiglia Massone*, Buenos Aires, Cimitero di Recoleta, ca. 1920-1930, foto Robert Freidus.



Fig. 43. Leonardo Bistolfi, bozzetto (prima versione) in plastilina per la *Cappella Massone*.



Fig. 44. Leonardo Bistolfi, bozzetto in plastilina per la *Cappella Massone*.



Fig. 45-46. Leonardo Bistolfi, due modelli in gesso per la *Cappella Massone*.



Fig. 47. Leonardo Bistolfi, rilievo in ricordo della marchesa Teresa Massel di Caresana in Bricherasio, Cappella Bricherasio, Fubine, ca. 1923-1929, foto Sandra Berresford.



Fig. 48. Leonardo Bistolfi, *L'Amore della Natura*, parte sinistra del *Monumento a Carducci* di Bologna, foto ca. 1928.



PROFILO

Sandra Berresford

Dopo aver studiato Storia dell'Arte presso l'Università dell'East Anglia e l'Istituto Courtauld di Londra, ha proseguito gli studi di Storia della Critica d'Arte presso l'Università Internazionale dell'Arte di Firenze e la Scuola Normale di Pisa. Ha focalizzato i propri interessi di ricerca sull'arte simbolista in Italia nel periodo 1850-1930. Ha condotto specifiche ricerche sul Divisionismo e i rapporti fra artisti italiani e britannici in quel periodo, in particolare su Giovanni Costa, "In Arte Libertas" e il circolo di artisti e letterati simbolisti a Roma. Dall'inizio degli anni 1980 si è concentrata principalmente sulla scultura funeraria del periodo sopracitato in Italia e sullo scultore piemontese Leonardo Bistolfi. Essendosi stabilita nella zona apuana, ha inoltre rivolto la sua ricerca ai laboratori artistici e artigianali di Carrara e ai loro rapporti con l'America del Nord, la Gran Bretagna e il Commonwealth. Dal 2021, coadiuvata da Elena Varvelli e Alessandra Montanera, ha curato l'inventariazione della Donazione Martelli Bistolfi e dell'Archivio Bistolfi presso il Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi a Casale Monferrato.

Having studied Art History at the University of East Anglia and at the Courtauld Institute in London, she later studied the History of Art Criticism at the Università Internazionale dell'Arte in Florence and the Scuola Normale in Pisa. Her interests focused on Symbolist Art in Italy over the period 1850-1930. Specific research regarded Divisionism and the relations between Italian and British artists over that period especially through Giovanni Costa, "In Arte Libertas" and Symbolist artists and literary figures in Rome. From the early 1980s she has concentrated her research principally on Italian funerary sculpture from the aforesaid period and the leading Symbolist sculptor, piemontese Leonardo Bistolfi. Furthermore, having moved to the Apuan area, she turned her attention to the art and craft studios in Carrara, especially their relations with North America, Britain and Commonwealth. From 2021, assisted by Elena Varvelli and Alessandra Montanera, she has been responsible for the inventory of the Martelli Bistolfi Donation and the Bistolfi Archive in the Civic Museum and Bistolfi Plaster Cast Gallery of Casale Monferrato.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Tutte le opere, disegni, fotografie e materiale cartaceo vengono dalla Gipsoteca Bistolfi e Museo Civico Casale Monferrato e dall'Archivio Bistolfi, se non diversamente specificato: 2, 45: Sandra Berresford; 4, 10, 12, 20, 24, 31, 41, 42: Robert Freidus; 8: tratta da «Emporium», XLIV (1916), p. 156; 17: foto Valenti (Archivio Marmifera Carrara); 18: tratta da «L'Illustrazione Italiana», 5 marzo 1911; 25: A. Del Santo; 29: foto Valenti; 30: Laboratorio Nicoli di Carrara; 36: Fontana Scarabelli & Gautero; 38a: Raccolta Pascoliana, Album fotografico, Misc. IIIb2 n. 25, Biblioteca Braidense Milano; 39: ©Millecartoline.

STUDIA



Luisa Passeggia

Originale, variante, copia: dalla condizione dell'anonimato al riconoscimento dell'identità. Tre casi di studio nella scultura apuana tra Sette e Ottocento

Abstract ITA

Attraverso l'analisi di alcuni casi di studio, il saggio prende in esame le questioni della firma, della paternità artistica e delle sue connessioni al mercato dell'arte nella scultura apuana tra Sette e Ottocento. Nonostante la ipertrofica realizzazione di sculture destinate ad una committenza internazionale, molto raramente le opere uscite dalle botteghe locali hanno recato la firma dei propri esecutori. Giovanni Antonio Cybei (1706-1784), Pietro Stagi (1754-1814), Roberto Micheli Pellegrini (1774-1847), insieme al mercante di marmi Antonio Del Medico (1705-1776) sono solo la punta di un fenomeno ben più esteso che ha permesso alla copia di acquisire, nel corso dello spazio e del tempo, lo status di originale.

Abstract ENG

Through the analysis of some case studies, the essay examines the issues of signature, artistic authorship and its connections to the art market in Apuan sculpture between the eighteenth and nineteenth centuries. Despite the hypertrophic creation of sculptures intended for international clients, the works released from local workshops very rarely bore the signature of their executors. Giovanni Antonio Cybei (1706-1784), Pietro Stagi (1754-1814), Roberto Micheli Pellegrini (1774-1847), together with the marble merchant Antonio Del Medico (1705-1776) are only the tip of a much more widespread phenomenon that it allowed the copy to acquire, over space and time, the status of original.

Parole chiave

Originale e copia, riproduzione intenzionale, scultura, firma dell'autore, laboratori del marmo, Accademia di Carrara, Antonio Del Medico, Luigi Vanvitelli, Giovanni Antonio Cybei, Pietro Stagi, Roberto Micheli Pellegrini

Copyright © 2023 The Author(s). Open Access.
Open access article published by Fondazione Franzoni ETS
<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-4-2023-l-passeggia-originale-variante-copia>

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

Riprodurre consapevolmente una copia da un originale è un fenomeno che, seppur con varia intensità e diffusione, è stato costantemente presente nel corso della storia dell'arte.

E ciò non solo perché la replica di un'opera è sempre riuscita a soddisfare quegli intenti rievocativi, culturali o devozionali che nei vari periodi storici le diverse società hanno di volta in volta richiesto; ma anche e soprattutto perché la copia è stata in grado di rispondere ad un mercato che identificava nell'immagine in sé – e non unicamente nel suo prototipo – l'appagamento del piacere estetico. Ancora nell'Ottocento essa continuava ad essere concepita non come semplice “surrogato” ma come vero e proprio “doppio” dell'originale che replicava¹. Fu solo con l'estensione e poi con la sovrapposizione del concetto di creazione al concetto di tecnica che alla copia venne prima ridotta e poi negata quella dignità che in precedenza, invece, le era stata conferita².

Per quanto concerne la scultura, il fenomeno è stato studiato in maniera organica solo alla fine degli anni Venti del Novecento, allorché la ricerca archeologica, soffermandosi sulla casistica offerta dalle repliche marmoree di epoca romana, venne a precisarne spazi e modalità di applicazione. Così, accanto al termine *copia*, nel senso di *riproduzione intenzionale*, fedele in tutto e per tutto all'originale, si è aggiunto quello di *variante*, declinata nel duplice significato di *trasformazione* – in grado cioè di determinare una formulazione diversa dell'originale senza per questo impedirne l'immediato riconoscimento – e di *riformazione*, per indicare, nello specifico, la realizzazione di un modello nuovo, seppure creato nel rispetto delle formulazioni precedenti³.

Non altrettanto strutturati sono stati, invece, gli studi che si sono occupati dei periodi successivi, in particolare di quelle epoche durante le quali il pur importante sviluppo della *riproduzione intenzionale* o della *variante* è stato generalmente ridotto ad un banale commercio di oggetti, mero segnalatore del gusto generato dal

¹ In particolare si rimanda al testo di E. Panofsky, *Originale e riproduzione in facsimile*, introduzione a cura di C. Bertelli, in «Eidos», 7 (1990), pp. 4-10. Edizione originale: *Original und Faksimiliereproduktion*, Hamburg, Kreis-Verlag, 1930.

² W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, a cura di M. Valagussa con un saggio di M. Cacciari, Torino, Einaudi, 2011. Edizione originale: *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, trad. par Pierre Klossowski, in «Zeitschrift für Sozialforschung, Herausgegeben im Auftrag des Instituts for Sozialforschung von Max Horkheimer», V (1936), pp. 40-68.

³ C. Gasparri, *Copie e Copisti*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Roma, Treccani Editore, 1994, II, p. 804, <https://www.treccani.it/enciclopedia/copie-e-copisti_Enciclopedia-dell-Arte-Antica/>.

contesto sociale di un'epoca⁴. Ecco perché, nello studio del processo attributivo, ciò che ha finito con il prevalere è stato il concetto secondo il quale autore è colui che, riconoscendosi nell'artista o nel maestro, «ha ideato, ma anche eseguita direttamente, in tutto o in parte, l'opera stessa»⁵. Assunto in conseguenza del quale, in assenza di firma o di documentazione in grado di produrre con certezza la paternità artistica, l'identificazione dell'autore si è trasformata nella identificazione *della* o *delle* personalità che hanno contribuito alla realizzazione di una creazione di un particolare prodotto, determinandone il successo in ambito non solo estetico ma anche, e soprattutto, sociale ed economico⁶.

Dalla riproduzione intenzionale alle sue varianti

Era il 1610 quando il marchese Vincenzo Giustiniani (1564-1637), nel suo *Discorso sopra la scultura*, rilevava come il valore commerciale di un oggetto risultasse inversamente proporzionale al numero dei suoi esemplari circolanti sul mercato: «a segno che sarà sempre più stimata una testa antica mediocre che una moderna benissimo fatta; perché di queste se ne trovano, e si possono fare di nuovo, ma dell'antiche non se ne può fare». Da ciò il suo stupore nei confronti di quanti continuavano a venire da ogni contrada d'Europa per quelle opere che Roma non

⁴ In proposito F. Haskell, N. Penny, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica*, Torino, Einaudi, 1984. Più nello specifico, è certamente interessante il caso riportato da Gerard Hubert a proposito dello scultore carrarese Pietro Marchetti (1766-1846) che nel realizzare un busto raffigurante Carolina Murat, conservato a Napoli, nel palazzo di Capodimonte, apportò varie modifiche all'originale realizzato da Canova nel 1812, sia nella capigliatura che nell'abbigliamento. Ma ciò che colpisce davvero è la fortuna iconografica che tale variante ebbe in Francia: una replica in marmo è infatti conservata al Museo di Versailles, un'altra in terracotta dipinta all'Hotel Drouot e infine una terza alla Malmaison. In proposito si veda G. Hubert, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne, ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique*. Quatrième partie: *La sculpture dans l'Italie centrale et méridionale*, Paris, Editions E. De Boccard, 1964, p. 351-352 e nota 1 p. 352.

⁵ L. Grassi, M. Pepe, *Dizionario della critica d'arte, ad vocem Autore*, Torino, UTET, 1978, I, p. 61.

⁶ Del resto è un fatto che ancora nel 1931 Pietro Toesca, in accordo con Carlo Alberto Petrucci e Giuseppe Cultrera, si limitasse a presentare il solo elenco di copie firmate, realizzate ad esempio da "Antioco (o Metioco), autore della copia dell'*Atena Parthenos* della collezione Boncompagni Ludovisi" o da "Glicone, autore dell'*Ercole Farnese*", senza argomentarne le possibili cause. In proposito si veda C. A. Petrucci, G. Cultrera, P. Toesca, *ad vocem Copia e Copisti*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Treccani, 1931, XI, pp. 323-324, <[Studia 107](https://www.treccani.it/enciclopedia/copia-e-copisti_(Enciclopedia-Italiana)/>.</p></div><div data-bbox=)

poteva più offrire, «essendosi ormai cavato per tutto, e si deve ben sapere che non rinascono ogni anno come funghi o tartufi»⁷.

Fenomeno che, lungi dall'esaurirsi, si sarebbe invece protratto ancora per molto tempo a beneficio di quelle botteghe di lapicidi e scultori che, diffuse ovunque in Italia ma soprattutto a Carrara, con la produzione della copia avrebbero consolidato le proprie fortune sia economiche che professionali: Europa e Stati Uniti, tra Sette e Ottocento, furono "invasi" da un flusso di repliche non di rado attribuite direttamente ai propri inventori, così che artisti più e meno noti si ritrovarono ad essere autori, a propria insaputa, delle loro stesse copie.

«Le persone – scriveva nel 1794 lo scultore francese Jean François Houdon (1741-1828) – copiano costantemente le mie opere, le distorcono e ci mettono il mio nome; mentre altri, ancor meno onesti, si limitano a copiarli e a metterci sopra il proprio nome... defraudandomi così del mio lavoro»⁸.

Ma è la vicenda del busto di *Clizia*, raffigurato al centro della Collezione di Charles Townley (1737-1805), in quello straordinario repertorio d'arte antica dipinto da Johann Zoffany nel 1782, ad essere davvero emblematica di quanto, oltre due secoli prima, Vincenzo Giustiniani, con raffinata ironia, aveva rilevato intorno al collezionismo estero di antichità.

Zoffany dipinge Charles Townley, uno dei più influenti membri della *Society of Dilettanti*⁹, al centro della propria biblioteca seduto accanto ad un busto femminile che fuoriesce da una corolla di fiori [fig. 1]. Nel 1836, stilando l'inventario della *Townley Gallery* custodita al *British Museum*, i curatori della scheda descrivono l'opera «rather larger than life, seemingly placed upon the petals of a flower. It has been called a Grecian lady, and also Isis resting upon the flower of the lotus; Mr. Townley called it Clytie rising from the sunflower; and D'Harcenville surmised, in the mystic manner of some of the antiquaries of his day, that it was sepulchral, designating both the individual represented and her apotheosis». Tuttavia, si legge in una nota, «Unfortunately, the Heliotropium which the petals of the sculpture resemble, was unknown before the discovery of America. That this bust, however, is

⁷ C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti documentarie*, Milano, Adriano Salani Editore, 2010, pp. 273-274.

⁸ K. A. Holbrow, *Refining the Database for White Marbles: Isotope Analysis of 18th Century Marble Busts by Jean Antoine Houdon*, in *Objects Specialty Group Postprints*, XIV (2007), compiled by V. Greene, P. Griffin and C. Del Re, Proceedings of the Objects Specialty Group Session April 19 and 20 2007, 35th Annual Meeting Richmond, Virginia, The American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works, 2008, pp. 65-89: 67. Traduzione della scrivente.

⁹ C. L. Lyons, *Grecian Taste and Roman Spirit: the Society of Dilettanti*, in «The British Art Journal», III (2001)/autumn, pp. 56-68.

connected with some classical fable admits of no doubt. It has recently been suggested that it may possibly be Daphne, enveloped in the laurel»; per concludere che «this singularly beautiful bust was purchased at Naples from a the Laurenzano family, in 1772, in whose possession it had been for many years»¹⁰.

Copia dunque o, addirittura, invenzione di qualche abile scultore che ad ogni stagione faceva spuntare dal terreno quelle *antichità* greche o romane, proprio come i *funghi* e i *tartufi* di Giustiniani.

Falso acclarato nel 1836, il busto avrebbe continuato ad emanare la propria *aura*¹¹ per molto tempo ancora: è del 1856 la realizzazione de *La Pensierosa* [fig. 2], opera dello scultore statunitense Hiram Powers (1805-1873), dichiaratamente ispirata alla *Clizia* Townley, la cui riproduzione, in una ipnotica geometria delle trame, sarebbe ricomparsa alcuni anni dopo, in un album fotografico dello Studio Caniparoli di Carrara indicata come creazione di Powers nell'esecuzione dello scultore Aristide Fontana¹², una replica della quale è stata recentemente ritrovata in una collezione privata di Carrara [fig. 3].

Autorialità oltre l'autore, dunque, come quella che ha fatto emergere la mostra recentemente dedicata a Giovanni Antonio Cybei (1706-1784)¹³, da sempre ritenuto non solo ideatore ma anche esecutore del ritratto marmoreo della duchessa Maria Teresa (1725-1790), realizzato invece, come indicano firma e data apposte a tergo sull'opera [figg. 4-5], dal suo valente allievo Pietro Stagi (1754-1814), scultore di successo alla corte di Varsavia. Così come firmato e datato [figg. 6-7] da Roberto Micheli Pellegrini (1774-1847)¹⁴, ritrattista nelle corti di Vienna e Napoli, è il busto raffigurante Maria Teresa che, insieme a quello del consorte Ercole III [figg. 8-9], è conservato presso il palazzo ducale di Massa: creazione di Micheli Pellegrini o riproduzione da Cybei?

¹⁰ *The British Museum, The Townley Gallery*, vol. II, London, Printed by W. Clowes and Sons, MDCCCXXXVI, p. 22. Ulteriori approfondimenti: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-79>.

¹¹ W. Benjamin, *L'opera d'arte*, cit.

¹² S. Berresford, *Scultori carraresi alle esposizioni e sul mercato britannico*, in "Sognando il marmo". *Cultura e commercio del marmo tra Carrara, Gran Bretagna e Impero (1820-1920 circa)*, a cura di S. Berresford, Pisa, Pacini, 2009, pp. 92-101: 94.

¹³ *Giovanni Antonio Cybei e il suo tempo*, Carrara, [sedi] Accademia di Belle Arti, Museo CarMi, Palazzo Binelli, Palazzo Cucchiari, 9 luglio-10 ottobre 2021.

¹⁴ Sulla figura di questo artista, sottoposto ad una *damnatio memoriae* da parte della sua stessa famiglia, sono attualmente in corso indagini per delinearne il profilo artistico-professionale. Le uniche notizie biografiche al momento conosciute sono quelle riportate in P. Micheli Pellegrini, *Cronaca della Famiglia*, Carrara, Grafiche Catelani, 2004, pp. 59-60.

Autorialità oltre l'autore, attraverso un processo economico, ancor prima che artistico, tale da consentire al mercante Antonio del Medico (1705-1776), nella Napoli di Carlo III, di fregiarsi del titolo di *scultore* per indicare un ruolo che non si limitava al *solo* commercio dei marmi, ma che, attraverso una diversa e più elevata caratura culturale, mirava ad influenzare il gusto dei propri illustri committenti¹⁵.

Autorialità oltre l'autore, attraverso l'elaborazione stessa del concetto di paternità artistica¹⁶, che, in una Carrara proto-industriale, si sovrapponeva alla nozione marxiana di arte come merce¹⁷, chiaramente regolamentata, sul finire dell'Ottocento, dalle norme del diritto commerciale internazionale. L'uso indifferente del termine *statuary* adoperato per indicare tanto «un prodotto compiuto dell'industria statuaria o della scultoria», quanto «la persona che esercita la professione di scultore» altro non era che un abile *escamotage* per applicare il minimo della tariffa prevista dalle imposte doganali e poter considerare una statua in bronzo o in marmo comunque «lavoro di un artista (quantunque l'identica figura importata possa essere interamente gettata o scolpita da mani diverse dell'artista) se il modello, da cui la figura venne scolpita o gettata, sia creazione dell'artista»¹⁸.

¹⁵ La sovrapposizione tra la figura del mercante e quella dello scultore è un fenomeno segnalato ancora agli inizi del Novecento in ambito statunitense. In un articolo comparso sul *Topeka Plaindealer* del 16 giugno 1911 la statua in marmo che a Kansas City venne dedicata all'eroe dell'emancipazione nera, John Brown (1800-1859), risultava “executed in the town of Carrara, Italy, known for both its white marble and its statuary [...] from sculptor Chignelle”. Nel *blogspot* dedicato alla figura di John Brown si lamenta la totale assenza di notizie intorno a questo artista (<<https://abolitionist-john-brown.blogspot.com/2020/07/three-john-brown-statues.html>>): il motivo va ricercato nel fatto che Chignelle non era uno scultore bensì un commerciante inglese che nel 1905 è segnalato come amministratore della Ditta *The Carrara Fine Art Marble Works* di Umberto Ascoli. In proposito si veda S. Berresford, *Sognando il marmo*, cit., p. 35. Su Antonio Del Medico si veda la nota 63 del presente testo.

¹⁶ Per una bibliografia sul concetto di autore e autorialità: A. Cocco, *L'autore e l'opera. Ripensare le categorie fondanti del diritto d'autore alla luce della realtà della pratica musicale*, Università degli Studi di Cagliari, Dottorato di Ricerca in Scienze Giuridiche, Ciclo XXIX, anno accademico 2015-2016, p. 12; G. Stabile, *ad vocem Autore*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto Treccani, 1970, <https://www.treccani.it/enciclopedia/autore_Enciclopedia-Dantesca/>; S. Battaglia, *ad vocem Autore*, in *Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1967, vol. I, p.859; L. Grassi, M. Pepe, voce *Autore*, in *Dizionario della critica d'arte*, cit.

¹⁷ In proposito si veda K. Marx, F. Engels, *Scritti sull'arte*, a cura di C. Salinari, Bari, Laterza, 1967; H. Lefebvre, *La sociologia di Marx. Il marxismo e la società opulenta*, Milano, Il Saggiatore, 1968; G. Schimmenti, *Marx le merci e l'opera d'arte*, in «H-ermes. Journal of Communication», V (2015), pp. 7-20, <<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/h-ermes/article/view/15428>>, DOI 10.1285/i22840753n5p7.

¹⁸ «Bollettino di Notizie Commerciali» II/1, Ministero di Agricoltura, industria e commercio. Dire-

La rappresentazione di Maria Teresa Cybo Malaspina nelle opere del suo tempo

Se, come afferma Edouard Pommier, l'immagine è il privilegio di «chi avanza il diritto alla storia»¹⁹, Maria Teresa Cybo Malaspina (1725-1790), a dispetto degli anni trascorsi alla guida di Massa e Carrara, non sembra averne goduto molto²⁰. In effetti, almeno per quel che riguarda le sculture, le opere ad oggi conosciute che rappresentano la duchessa si possono contare, letteralmente, sulle dita di una mano.

Il ritratto più antico e insieme più noto è senza dubbio quello realizzato in creta dal suo statuario di corte, Giovanni Antonio Cybei (1706-1784), che eseguì il modello dal vivo nel 1774²¹: osservando l'opera, risulta piuttosto evidente come il ruolo della sovrana venisse evidenziato non tanto o non solo con i simboli convenzionali del proprio *status*, quali la veste o i gioielli; quanto piuttosto attraverso quella autorevolezza fisionomica, ideale e idealizzata, immune dai cedimenti che il tempo avrebbe potuto mostrare in una matura quarantanovenne.

La creta²² venne replicata nella versione marmorea per il monumento funebre [fig. 10] che la figlia, Maria Beatrice d'Este (1750-1829), volle dedicarle nel santuario della Madonna della Ghiara, presso Modena: la tomba, realizzata nel 1820, come si legge nell'epigrafe sepolcrale, risulta elencata tra le «Commissioni avute

zione dell'Industria e del Commercio, Roma, 31 gennaio 1880, p. 2.

¹⁹ E. Pommier, *Potere del ritratto e ritratto del Potere*, in *Tiziano e il ritratto di Corte da Raffaello ai Carracci*, a cura di N. Spinosa, Milano, Electa, 2006, pp. 24-28: 25.

²⁰ Maria Teresa fu alla guida dello stato dal 1744 fino alla morte: *Memorie della famiglia Cybo e delle monete di Massa di Lunigiana scritte da Giorgio Viani socio di varie accademie e pubblicate*, in Pisa con le stampe di Ranieri Prosperi nell'anno 1808, p. 60. Per la vita della sovrana si veda anche L. Passeggia, *Maria Teresa Cybo Malaspina*, in L. Passeggia - P. Isoppi, *Tre donne alla guida di Carrara*, Comune di Carrara Ufficio Progetti Donna Centro di Documentazione, Carrara, Tipografia Ceccotti, 1997, pp. 12-17.

²¹ *Giovanni Antonio Cybei e il suo tempo*. Guida alla mostra a cura di G. de Simone e L. Mas-sari, Pisa, Pacini Editore, 2021, p. 18. Ulteriori e più ampi approfondimenti saranno affrontati nel testo di prossima pubblicazione *Giovanni Antonio Cybei e il suo tempo. Insigne statuario per le corti europee e Primario Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Carrara*, catalogo della mostra (Carrara, 11/7-10/10/2021), a cura di G. de Simone, Pisa University Press. A Gerardo De Simone il mio ringraziamento.

²² Per un *excursus* sui ritratti di Maria Teresa Cybo Malaspina: L. Passeggia, *Da Taddea Malaspina a Maria Beatrice d'Este: ritratti al femminile tra realtà e idealizzazione, immagine e potere*, in *Dalle guardarobe alle Sacrestie. Storie di abiti e devozione*, a cura di B. Sisti, E. Scaravella, S. Lazzari, Massa, Museo Diocesano - RES Edizioni, 2021, pp. 83-103.

in diverse epoche dallo scultore professore direttore Giuseppe Pisani»²³, a proposito della quale l'artista carrarese specificava di aver ideato «Il Monumento di S.A.S. la duchessa Maria Teresa Cibo d'Este, eretto nella Chiesa della Ghiara in Reggio, escluso il busto fatto di mano dell'abate Cibeï»²⁴.

L'affermazione, che non ha mai dato adito a dubbi sulla realizzazione dell'opera, è stata recentemente confutata dall'iscrizione scolpita sul retro della scultura²⁵ – fino ad ora occultata dalla inaccessibilità della collocazione che ne rendeva praticamente impossibile la lettura – che assegna l'esecuzione a Pietro Stagi nel 1791²⁶, cioè ben sette anni dopo la scomparsa del maestro.

La scoperta, più che sorprendere, aiuta a chiarire e a comprendere una prassi che tra le botteghe apuane era ampiamente diffusa e che trova la sua motivazione in ragioni di natura sociale ed economica prima ancora che artistica e/o estetica.

Dall'escavazione alla distribuzione: il modello economico apuano tra bottega e accademia

Carrara ha legato da sempre il suo nome all'estrazione e alla lavorazione del marmo. E ciò non solo per quantità e qualità del materiale, che già in epoca romana fece preferire lo statuario apuano ai marmi greci; ma anche per la particolare collocazione dei giacimenti, che favoriva e facilitava la diffusione dei trasporti via mare. L'economia locale aveva quindi alimentato un ceto professionale che, a partire dal XVI secolo, attraverso la costituzione dell'*Ars Marmoris*²⁷, tendeva sostanzialmente ad una regolamentazione del settore marmifero.

Compito di questo organismo, particolarmente potenziato durante il governo di

²³ Su Giuseppe Pisani (Carrara 1757 - Modena 1839): *Pisani Giuseppe*, in *Memorie Biografiche degli Scultori, Architetti, Pittori ec. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri che in essa dimorarono ed operarono e un saggio bibliografico per cura di G. Campori*, Modena, Tipografia di Carlo Vincenzi, 1878, p. 182. Per una più recente e accurata indagine sulla vita dello scultore si segnala: C. Andrei, *Giuseppe Pisani, scultore alle corti di Maria Beatrice d'Este. Il potere dell'arte e l'arte del potere*, in «Atti e Memorie della Accademia Aruntica di Carrara», XXII (2016) [2017], pp. 91-110.

²⁴ *Catalogo delle Opere di Giuseppe Pisani dedicate a S.A.R. Francesco IV, Arciduca d'Austria Principe Reale d'Ungheria e Boemia, Duca di Modena, Reggio, Mirandola, Massa e Carrara, Modena*, Modena, per Vincenzi e Compagno, 1835, p. 7.

²⁵ Per il riferimento alla mostra, *infra*, nota 13.

²⁶ *Giovanni Antonio Cybei e il suo tempo. Guida alla mostra*, cit., p. 18.

²⁷ C. Klapish Zuber, *Carrara e i maestri del marmo (1300 - 1600)*, Modena, Aedes Muratoriana, 1973, pp. 153-218.

Alberico I Cybo Malaspina (1534-1623), fu quello di tutelare le botteghe impegnate nella lavorazione lapidea, soprattutto per mezzo di un più rigoroso controllo del periodo di apprendistato. Solo così infatti sarebbe stato possibile fronteggiare la crescita esponenziale che la richiesta esterna aveva favorito all'interno del settore, consentendo alla cittadina apuana, tra Sei e Settecento, non solo di raddoppiare la popolazione ma anche di superare quell'isolamento geografico cui la distanza dalle principali arterie di comunicazione sembrava, in un primo tempo, averla condannata²⁸.

Lo sviluppo successivo seguì perciò un ordinamento essenzialmente piramidale composto, alla base, da cavaatori e scalpellini impiegati nel settore dell'estrazione; quindi dagli artigiani che si occupavano della lavorazione dei blocchi e che col tempo avrebbero assunto il titolo di scultori; infine dai mercanti che costituivano il vero punto di forza dell'intera economia, anello indispensabile nella distribuzione e nella vendita del materiale.

Tra i discendenti di Alberico Maria Teresa sembra essere stata la più attiva in questo settore, attuando, o cercando di attuare, tutti quegli interventi volti a ridurre lo strapotere dell'egemonia imprenditoriale, prima attraverso il ripristino, fallito, delle Vicinanze, strumento giuridico che, fin dall'età medievale, si era occupato di salvaguardare i beni della collettività; quindi disciplinando il mercato con l'istituzione dell'Accademia di Belle Arti cui veniva assegnato il compito di «accreditare, e promuovere la perfezione e lo spaccio de' Lavori», per favorire l'effettivo «accrecimento di quel Commercio che è sempre stata nostra cura di promuovere ed ampliare»²⁹.

L'istituto di Carrara andava così ad aggiungersi ad una nutrita lista di accademie e scuole d'arte già individuate da Nikolaus Pevsner negli anni Quaranta del secolo scorso³⁰. Ciò che però era sfuggito allora e tutt'oggi ancora sfugge è che a Carrara il modello economico, sacrificando l'attività scultorea sull'altare del mercato, aveva ridotto il processo creativo a mero fattore commerciale: il controllo dei prezzi al ribasso, che consentiva una più elevata diffusione del prodotto a discapito del riconoscimento artistico, alimentava quel meccanismo che alla fine dell'Ottocento Thorstein Veblen (1857-1929) avrebbe definito *consumo ostentativo*, ovvero l'acquisto di beni, merci e servizi che le classi agiate effettuavano al solo scopo di esi-

²⁸ M. Della Pina, *Economia e società a Carrara nel Settecento*, in *Carrara e il marmo nel Settecento: società, economia, cultura*. Atti del convegno, Pisa, Pacini Editore, 1984, pp. 5-22.

²⁹ R.P. Ciardi, *L'Accademia Ducale di Belle Arti di Carrara nel periodo delle riforme*, in *Carrara e il marmo nel Settecento*, cit., pp. 85-138.

³⁰ N. Pevsner, *Le Accademie d'Arte*. Introduzione di Antonio Pinelli, Torino, Giulio Einaudi editore, 1982, pp. 28 e 172.

bire il proprio *status* sociale³¹. La negazione della firma, operata nel sistema manifatturiero apuano, permettendo di identificare la copia realizzata nelle botteghe apuane con la riproduzione uscita direttamente dallo studio dell'artista, avrebbe così consentito all'acquirente di comperare a basso costo un prodotto che, quanto più si fosse allontanato dal suo luogo di produzione, tanto più avrebbe aumentato il suo valore, sia artistico che commerciale.

*Il primo direttore dell'Accademia di Belle Arti di Carrara
e il conte don Antonio del Medico*

Gli studi che fino ad ora sono stati dedicati alle opere e alla personalità dell'abate Giovanni Antonio Cybei, salvo alcune eccezioni³², non sembrano essersi particolarmente soffermati sui rapporti che come scultore, nonché come primo direttore dell'Accademia, avrebbero potuto collegarlo al ceto imprenditoriale e mercantile apuano³³, in particolare alla famiglia Del Medico, le cui attività, come ha ben illustrato Cristina Pighini Bates³⁴, furono determinanti nella gestione del mercato lapideo del Settecento.

Provenienti dalla vicina Seravezza e stabilitisi a Carrara alla fine del XVI secolo, gli esponenti di questo casato – con una accorta politica commerciale – riuscirono ad eliminare non solo la pericolosa concorrenza dei mercanti olandesi che, attraverso l'apertura di nuove cave, avevano cercato di acquisire il dominio sul commercio del marmo³⁵. Ma furono anche in grado di assumere il completo monopolio su tutte quelle attività che, tra Cinque e Seicento, una ramificata rete di scalpellini, scultori

³¹ In proposito si veda S. Zamagni e G. Ragone, voce *Consumi*, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, Roma, Treccani, 1992, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/consumi_\(Enciclopedia-delle-scienze-sociali\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/consumi_(Enciclopedia-delle-scienze-sociali))>. V. Di Giovinazzo, *L'economia e l'arte. L'arte fra bene necessario, mezzo di propaganda e prodotto di lusso*, <<https://it.pearson.com/aree-disciplinari/diritto-economia/area-giuridico-economica/proposte-didattiche/economia-arte.html#>>.

³² A. Fusani, *"Dal Choro alla Bottega". Nuove acquisizioni su Giovanni Antonio Cybei*, in «Commentari d'arte. Rivista di critica e storia dell'arte», V (1999) [2000], n. 14, pp. 37-48.

³³ R. Musetti, *I mercanti di marmo nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2007.

³⁴ C. Pighini-Bates, *La famille Del Medico et le marché du marbre dans l'Europe du XVIII^e siècle*, in «Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles», 2012, mis en ligne le 16 janvier 2016, consulté le 24 octobre 2023, <<http://journals.openedition.org/crcv/13627>>; DOI: 10.4000/crcv.13627.

³⁵ M. Della Pina, *La Famiglia del Medico. Cavatori e mercanti a Carrara nell'età moderna*, Aldus. Casa di Edizioni in Carrara, Aulla, Tipografia Mori, 1996, p. 45.

e cavatori aveva gestito nei territori della penisola, in particolare del regno di Napoli e dello stato pontificio³⁶.

Il conseguimento del titolo comitale, ottenuto grazie all'aggiudicazione di una piccola proprietà nel ducato di Guastalla da parte di Francesco (1646-1735), divenne il trampolino di partenza per un'accorta operazione che non solo aveva favorito l'ascesa della famiglia ai ranghi più alti della gerarchia sociale apuana, ma aveva permesso ai propri esponenti di coltivare alcune delle committenze più illustri dell'Europa settecentesca, in modo diretto e paritetico.

Il conte don Antonio, che all'attributo nobiliare aggiungeva anche quello ecclesiastico di abate, aveva scelto di trasferirsi a Napoli fin dal 1734, senza dubbio consapevole che il già fiorente mercato artistico sarebbe stato ulteriormente accresciuto dall'ascesa di Carlo III, salito al trono l'anno seguente.

Il successo ottenuto negli oltre vent'anni di permanenza nella capitale partenopea, insieme all'inevitabile bagaglio di concorrenza che la posizione presso la corte aveva fatalmente generato, è attestato da un breve componimento poetico, pubblicato nel 1757, all'interno del quale lo stesso abate narra il suo ritorno a Carrara «Per fare scolpire in Marmo una Statua Rappresentate La Gloria di Sua Maestà Il Re delle Due Sicilie»³⁷: ultimo atto della *captatio benevolentiae* nei confronti di quel sovrano che di lì a poco avrebbe lasciato il trono di Napoli per quello ben più prestigioso di Madrid.

E, di fatto, con questo testo costituito da centotrenta terzine, distribuite senza soluzione di continuità su un totale di 30 carte, l'abate intendeva difendere il proprio operato, dopo un'esistenza per la quale orgogliosamente affermava «Molto osai, molto vidi, e mi credei/ I frutti di mie cure ormai sicuri, / Ma scatenossi invidia a' danni miei»³⁸.

Quella "invidia" che lo venne a colpire quando, nel 1756, Luigi Vanvitelli (1700-

³⁶ Sulla diffusione di artisti e maestranze carraresi tra XVI e XVII secolo in Italia meridionale si veda il saggio di C. Andrei, *Scalpellini carraresi nel Barocco napoletano. Analisi del fenomeno e spunti di riflessione*, in «Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie modenesi. Atti e Memorie», s. XI, XLII (2020), pp. 321-329. E più recentemente: P. Russo, *Uomini e marmi. Scultori carraresi in Sicilia tra Quattro e Cinquecento (1487-1535 circa)*, in «Marmora et Lapidea» 3 – 2022, pp. 43-123, <<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-3-2022-p-russo-scultori-carraresi-sicilia/>>.

³⁷ *Ritornando da Napoli a Carrara l'illustriss. Sig. Conte Abate D. Antonio del Medico Per fare scolpire in Marmo una Statua Rappresentate La Gloria di Sua Maestà Il Re delle Due Sicilie*. Pubblicato a Livorno, da Antonio Santini e Compagni, nel 1757, in S. Bisogno, *Il commercio di marmi nel Settecento. L'attività del Conte Abate Antonio del Medico*, in «Napoli Nobilissima. Rivista di arti, filologia e storia», n. s. IV (2013), pp. 109-122.

³⁸ *Ivi*, c. 9.

1773), dopo aver assunto la direzione completa della reggia di Caserta, decise di sgomberare il campo dalla concorrenza apuana, lamentando e aspramente criticando la qualità delle statue che erano state vendute proprio da Del Medico³⁹.

E tuttavia, se l'invettiva del poemetto si riferiva a Vanvitelli, Don Antonio non lo diede a vedere: anzi, consapevole del potere che l'architetto stava acquistando in quegli anni, decise piuttosto di celebrarne le qualità artistiche quando, nel ricordare le «quattro Statue di quattro Virtù, fatte in Carrara», specificava come le sculture si trovassero sulla «magnifica scala de PP. Di S. Francesco di Pavola, disegno del non mai abbastanza lodato D. Luigi Vanvitelli»⁴⁰.

La strategia difensiva intrapresa dal conte fu dunque quella di ingaggiare «les meilleurs sculpteurs de Carrare, et alla même jusqu'à convier l'un des meilleurs d'Italie, Antonio Cybei, à qui on commande une statue représentant *La Gloire du Roi* ainsi qu'une composition poétique en trois temps afin de célébrer l'événement»⁴¹.

Le affermazioni di Pighini Bates confliggono, tuttavia, con la lettura diretta del componimento, da cui emerge la totale assenza di Cybei, così come di altri scultori del tempo, fatti salvi Giovanni Baratta (1670-1742), Giovanni Domenico Olivieri (1706-1762) e Giuliano Mozzani (Carrara? - 1734)⁴². Una scelta forse dettata dalla considerazione che il nome dell'artista non fosse altrettanto spendibile nei confronti di un sovrano legato, per vincoli dinastici, alle casate di Parma e di Madrid.

La Gloria dei Principi di Giovanni Antonio Cybei

Dell'opera, che non è mai stata ritrovata, ne accenna già il primo biografo dello scultore, l'abate Girolamo Tiraboschi, che ricorda come "fra i tanti lavori" Cybei te-

³⁹ C. Pighini Bates, *La famille Del Medico*, cit., p. 13.

⁴⁰ S. Bisogno, *Il commercio di marmi*, cit., cc. 11 e 13. Sull'accesa conflittualità che Vanvitelli nutriva nei confronti di Del Medico si veda anche: *Manoscritti di Luigi Vanvitelli nell'archivio della Reggia di Caserta 1752-1773*, a cura di A. Gianfrotta, Perugia, Ministero per i Beni e le Attività culturali Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 2000, pp. 19-22, 45-51, 121, 123, 126, 314 [Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Fonti XXX, Soprintendenza per i Beni ambientali architettonici artistici e storici per le Province di Caserta e Benevento], <https://ascaserta.cultura.gov.it/fileadmin/risorse/Biblioteca_digitale/vanvitelli.pdf>.

⁴¹ C. Pighini Bates, *La famille Del Medico*, cit., p. 14.

⁴² Su Giovanni Baratta si veda l'approfondito studio di F. Freddolini, *Giovanni Baratta 1670-1747. Scultura e industria del marmo tra la Toscana e le corti d'Europa*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2013. Intorno all'attività spagnola di Giovanni Domenico Olivieri: M. L. Tàrrega Baldó, *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Madrid, Patrimonio Nacional Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, Istituto Italiano de Cultura, 1992, 3 voll. Sul meno studiato Mozzani: *Dizionario dei parmigiani: Moi - Muzzi, ad vocem*, <https://www.comune.parma.it/dizionarioparmigiani/cms_controls/printNode.aspx?idNode=310>.

nesse nella propria camera solamente i modelli raffiguranti «la *Gloria dei Principi*, il gruppo di *Sansone e Dalila*, e la Statua della *Concezione*»⁴³. E, tuttavia, quando affermava che proprio “una *Gloria di Principi*” era stata inviata nella città di Napoli, non ne specificava né l’anno né la destinazione⁴⁴.

Informazioni più precise sarebbero state presentate un secolo dopo da Giuseppe Campori: l’opera, si legge in una nota, avrebbe dovuto «essere primitivamente collocata nella piazza di Carrara. Nel Libro delle riforme di detta città dal 1745 al 1759 carte 215 leggesi una supplica dei Protettori (Magistrato Comunale) per avere facoltà di erigere in Piazza Alberica dimostrazione di letizia per l’avviso ricevuto della nascita di un principe estense, una statua rappresentante la *Gloria dei Principi* di cui erasi già convenuto il prezzo di 1070 scudi coll’autore Gio. Cybei. L’assenso fu dato, ma poi non se ne fece altro»⁴⁵.

La scultura cui si riferisce lo studioso emiliano, commissionata nel 1753 per celebrare la nascita del figlio maschio di Maria Teresa, non fu mai collocata nella piazza cittadina a causa della morte prematura del neonato, cosicché, scrive Stella Rudolph, «nello stesso anno l’opera fu inviata a Napoli»⁴⁶, dove però, come si è detto, ad oggi non è ancora stata rintracciata. Assenza che comunque nemmeno può escludere l’ipotesi di un suo utilizzo posteriore al 1757 per decorare l’antico Foro Carolino – oggi Piazza Dante – che Vanvitelli stava realizzando proprio in quegli anni.

Infatti se testimonianze successive, come la guida dedicata alla città di Napoli da Camillo Napoleone Sasso, parlano soltanto di «una balaustrata di marmo – coronata – con ventisei statue che rappresentano le virtù del Monarca»⁴⁷, senza specificarne la provenienza, fa riflettere una fattura di 190 ducati emessa il 2 maggio del 1764 in favore di Del Medico per «una statua di marmo di Carrara, scolpita in

⁴³ Cybei Giovanni Antonio, in *Biblioteca Modenese o Notizie della Vita delle Opere degli Scrittori nati degli Stati del Serenissimo Signor Duca di Modena raccolte e ordinate dal cavaliere Ab. Girolamo Tiraboschi Consigliere di S. A. S. Presidente della Ducal Biblioteca e della Galleria delle Medaglie, e Professore Onorario nella Università della stessa Città. Tomo VI che contiene il supplemento a’ Tomi precedenti e le Notizie degli Artisti. Parte prima*, In Modena, presso la Società Tipografica con Licenza de’ Superiori, MDCCLXXXVI, p. 406.

⁴⁴ *Ivi*, p. 405.

⁴⁵ G. Campori, *Memorie Biografiche*, cit., p. 82.

⁴⁶ S. Rudolph, *Cybei Giovanni Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* 31, Roma, Treccani, 1985, pp. 557-559.

⁴⁷ *Napoli monumentale, ossia Storia dei Monumenti di Napoli dalla monarchia sino al cadere del secolo XVIII per l’architetto Camillo Napoleone Sasso*. Con un atlante di 23 incisioni dei principali monumenti, volume unico, Napoli, Tipografia di Federico Viale, 1858, p. 24.

Carrara», rappresentante la *Matematica*, «nel largo fuori Porta Reale, ove deve ergersi la real statua equestre di bronzo della maestà di Carlo III»⁴⁸ evidenziando quanto stretti ancora fossero i legami tra Napoli e Carrara. Come testimonia il busto ritratto, che Cybei firma nel 1776, raffigurante Bernardo Tanucci (1698-1783), potente ministro della corte borbonica alleato di Del Medico, oggi conservato nella Reggia di Caserta⁴⁹.

La Gloria dei Principi: fortuna di una iconografia dimenticata

La descrizione più nota del soggetto raffigurante la *Gloria dei Principi* è certamente quella esposta nel testo di Cesare Ripa (1555-1622), *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità*, opera «non meno utile che necessaria a poeti, pittori, scultori et altri, per rappresentare le virtù, viti, affetti et passioni humane»⁵⁰.

Letterato e studioso a servizio del cardinale Anton Maria Salviati (1537-1602), fu a Roma che Ripa ebbe modo di frequentare il matematico prospettico domenicano Egnazio Danti (1536-1586), iconografo e punto di riferimento per molte delle allegorie attraverso le quali l'umanista perugino fu in grado di coniugare la mitografia pagana ai contenuti della dottrina cristiana.

Da un punto di vista letterario il volume si inserisce nel genere compositivo avviato da quelle opere tardo antiche che, come la *Psicomachia* di Prudenzio (IV-V sec. d. C.) o il *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marciano Capella, esaminavano le allegorie dei vizi e delle virtù attraverso la loro rappresentazione figurata, anticipando la tendenza che, proprio nel Cinquecento, avrebbe riconosciuto nell'immagine un linguaggio a tutti gli effetti⁵¹.

⁴⁸ A. Pinto, *Raccolta Notizie per la Storia, Arte, Architettura di Napoli e Contorni, Parte 1: Artisti e Artigiani*, Ed. 7 aggiornata al 31.12.2019, p. 6634, <https://www.academia.edu/41532808/RACCOLTA_NOTIZIE_PER_LA_STORIA_ARTE_ARCHITETTURA_DI_NAPOLI_E_DINTORNI_Parte_1_Artisti_e_artigiani_Ed_7_agg_al_31_12_2019>.

⁴⁹ A. M. Romano, *Caserta e la sua Reggia, Il Museo dell'Opera e del Territorio*, Napoli, Electa, 1995, pp. 42 e 129.

⁵⁰ C. Ripa, *Iconologia*, a cura di P. Buscaroli. Prefazione di M. Praz, Milano, TEA Arte, 1993, p. 14. Edizione originale: *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità et di propria inventione, trovate et dichiarate da Cesare Ripa Perugino Cavaliere de Santi Mauritio et Lazaro, Di nuovo revista et dal medesimo ampliata di 400 et più Imagini et di figure d'intaglio adornata. Opera non meno utile che necessaria a poeti, pittori, scultori et altri, per rappresentare le virtù, viti, affetti et passioni humane*, Roma, Lepido Facii, 1603.

⁵¹ *Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria*. Atti del convegno (Bergamo, Università degli Studi 9-10 settembre 2009) a cura di S. Maffei, Napoli, La Stanza delle Scritture, 2010.

Contando quindi su una tradizione di lungo corso l'*Iconologia* si diffuse tra gli artisti che, tramite la semplificazione e la standardizzazione dei modelli culturali e iconografici della classicità, potevano finalmente contare sulla divulgazione di quei contenuti altrimenti poco o per nulla accessibili.

La descrizione che Ripa, nell'edizione del 1603, affianca alla rappresentazione della *Gloria* è davvero suggestiva:

Donna bellissima, che habbia cinta la fronte di un cerchio d'oro contesto di diverse gioie di grande stima. I capelli saranno ricciuti, e biondi, significando i magnanimi, e i gloriosi pensieri, che occupano le menti de' Principi, nell'opere de' quali sommosamente risplende la gloria loro. Terrà con la sinistra mano una piramide, la quale significa la chiara, & alta gloria de i Principi, che con magnificenza fanno fabbriche sontuose, e grandi, con le quali si mostra essa gloria⁵².

È evidente il valore morale e spirituale che questa raffigurazione doveva indurre nell'osservatore, espresso non solo attraverso quel "cerchio d'oro" che inevitabilmente richiama le rappresentazioni della Vergine di epoca controriformata⁵³; ma anche, e soprattutto, con la piramide, elemento da sempre collegato alla simbologia celeste, punto di incontro tra le più antiche civiltà pagane e i concetti più alti della religione cristiana⁵⁴.

Attingendo dunque alla fonte letteraria, l'abate del Medico, con una raffinata operazione di cortigianeria, gioca la carta della adulazione e propone al sovrano la realizzazione dell'opera attraverso il marmo, materiale inusuale per questo genere di rappresentazioni che proprio a Napoli conobbe una grande fortuna.

È del 1736 il trasferimento da Parma alla capitale partenopea di una tela circolare raffigurante una *Gloria*, [fig. 11] tratta da una delle medaglie celebrative realizzate durante il pontificato di Paolo III Farnese, dipinta da Sebastiano Ricci (1659-1734) presumibilmente intorno al 1685⁵⁵. Mentre di pochissimo anteriore alla pubblica-

⁵² <<https://limes.cfs.unipi.it/allegorieripa/cesare-ripa/>>.

⁵³ L. Magnani, *Immagini del sacro. Produzione artistica e rappresentazioni di soggetto religioso a Genova tra XVI e XVIII secolo*, vol. I, Genova, University Press, 2019.

⁵⁴ *Delle Sacre Imprese di Monsignor Paolo Aresi Vescovo di Tortona, Libro Quarto Volume Secondo In cui le fatte in lode de' Santi Pontefici, e de' Beati Confessori si contengono; da singolari Discorsi, non meno fruttuosi che dilettevoli, et à Predicatori utilissime, accompagnate. Con le solite Tavole delle Imprese, delle cose più notabili della Scrittura Sacra, e delle applicazioni a gli Evangelii di tutto l'Anno*, In Tortona, Per Pietro Giovanni Calenzano, et Eliseo Viola Compagni, Con Licenza de' Superiori, 1630.

⁵⁵ Regione Emilia Romagna. Catalogo del patrimonio, Tipo scheda OA, N. catalogo generale

zione del poemetto di Del Medico è la statua della *Liberalità* [fig. 12] realizzata tra il 1753 e il 1754 da Francesco Queirolo (1704-1762) per ricordare Giulia Gaetani dell'Aquila d'Aragona, consorte del quarto principe di Sansevero⁵⁶, presumibilmente ispirata ad una grisaglia intitolata *Il Valore e la Gloria dei Principi*⁵⁷ [fig. 13], eseguita da Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), tra il 1744 e il 1747.

La connessione certamente professionale, ma probabilmente anche culturale, tra Don Antonio e Raimondo di Sangro e, indirettamente con Queirolo, è testimoniata da un documento commerciale redatto il 12 aprile del 1754 per un pagamento effettuato dal «principe di San Severo D. 100. E per esso al conte don Antonio del Medico di Massa Carrara. E per esso a Bartolomeo Ravenna, suo procuratore. E sono per tanti che da esso si dovevano per conti appurati tra di loro sotto il dì 31 luglio 1753, per li quali nello stesso giorno si stipulò istrumento di quietanza per mano di notar Giovanni Bottigliero di Napoli tra esso e don Antonio del Medico, con dichiararsi debitore di soli ducati 100, dei quali per maggior cautela ne formò un biglietto nello stesso giorno pagabile alla fine del prossimo passato mese di dicembre 1753 ad esso signor conte, asserendo esser li stessi conti tra di loro, restando con tal pagamento soddisfatto il detto del Medico»⁵⁸.

Ancora poco per affermare la collaborazione tra le maestranze apuane e lo scultore genovese, ma abbastanza per ipotizzare un ruolo attivo del mercante carrarese nel rinnovamento di un genere che aveva visto crescere la propria fortuna più in pittura che in scultura, e che avrebbe permesso finalmente di squarciare «il velo onde il Livor ricuopre / Al Regio sguardo di Carrara il merto, / E invan Calunnia a' danni miei s'adopre»⁵⁹.

La descrizione che l'abate dà della *Gloria* evidenzia il debito compositivo nei confronti di Cesare Ripa:

Forma vergine altera, a cui risplende, / più che d'aureo monil, d'onor la fronte, / e a cui sul collo il lungo crin discende. /Gli alti pensieri, e l'opre illustri e conte/ Mostri nel guardo, e nel sembiante austero, In cui virtù tutt'i suoi tratti impronte. /Simbol di maestà, simbol d'impero, / Piramide superba al manco lato/ Regga a sfidar l'età col braccio altero. / (c. 19).

20000055, <https://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=49125>.

⁵⁶ <<https://www.museosansevero.it/liberalita/>>.

⁵⁷ Fototeca Collezione Vittorio Cini: <<http://arte.cini.it/lista/any:tiepolo%20gloria%20dei%20principi>>.

⁵⁸ A. Pinto, *Raccolta Notizie*, cit., p. 1933.

⁵⁹ S. Bisogno, *Il commercio di marmi*, cit., c. 15, p. 116.

Al di lei piè un fanciullo alato/ Sostenga del mio Re l'imgo augusta/
Quanto più possi al vivo effigiato. /Di grandiosi pensier la mente onusta/
Dimostri il ciglio, e lui la gloria additi/ alla futura, ed all'età vetusta. /D'o-
nor, di Maestate i raggi uniti, splendere accenni in esso, e tutti i Regi/ Ad
ammirarlo, ad emularlo inviti⁶⁰.

Se l'esercizio diretto del linguaggio poetico non risulta andare oltre una occasionale pratica amatoriale, più significativo appare il ruolo esercitato da Del Medico come vero e proprio *dominus* nel determinare l'orientamento del gusto e del mercato della scultura durante il regno di Carlo III. Solo così appare possibile sciogliere l'enigma generato dall'assunzione del titolo di scultore che, talvolta, gli viene arbitrariamente conferito: come nel "Reassunto" del 18 febbraio 1763 in cui era indicata l'«Offerta fatta dallo Scultore Sig: r Conte del Medico» per 28 colonne, disegnate da Luigi Vanvitelli e destinate alla ricostruzione della Chiesa della Santissima Annunziata⁶¹. Titolo che ha poi condotto all'equivoco, ancora oggi diffuso, di considerare Del Medico omonimo di uno scultore del quale risultano del tutto assenti notizie sia biografiche che professionali⁶².

Due casi di studio: Pietro Stagi e Roberto Micheli Pellegrini

Pietro Stagi

Nel 1791, quando realizzò il busto di Maria Teresa, Pietro Stagi era probabilmente all'apice del successo.

In una nota che risaliva al 6 aprile del 1790 la *Gazzetta Universale* riportava il soggiorno a Carrara del «Principe Primate Fratello del Re di Polonia, che viaggia sotto il nome di Abate di S. Michele [...] per godere della veduta di quelle miniere

⁶⁰ *Ivi*, c. 20 p. 117.

⁶¹ *Ivi*, pp. 110 e 120, nota 16.

⁶² Nella scheda inserita nel *Catalogo Generale dei Beni Culturali*, redatta nel 1989 e aggiornata nel 2005, in riferimento alla statua in marmo di *San Pietro Apostolo* conservata presso la Chiesa dei Santi Severino e Sossio di Napoli, nelle notizie storico-critiche, l'autore afferma: «In Celano-Chiarini la statua è attribuita al Naccherino, mentre Dal Bono la dà a Cosimo Fanzago. Il Frangaglia ha poi pubblicato alcuni documenti di pagamento dai quali si evince che sia il *San Paolo* sia il *San Pietro* furono commissionati al conte abate don Antonio Del Medico, che ebbe l'incarico di affidare l'opera ad un artista della città di Carrara. La polizza di pagamento reca la data 7 gennaio 1761, essa riporta anche la cifra pattuita, di 1800 ducati per le statue degli apostoli e 380 ducati per le nicchie. L'artista incaricato fu l'omonimo Antonio Del Medico, scultore carrarese del quale, a Napoli, non esistono opere documentate»: <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500217685>>.

di differenti marmi, ed andò ad alloggiare dal sig. Pietro Stagi Scultore di S.M. Polacca, dal quale venne trattato»⁶³.

Fama effimera, se già nel 1873 Pietro e i suoi fratelli, Francesco (1755-1788) e Giovacchino (1761-1811), vengono ricordati da Campori soltanto per essere stati allievi di “Cibei”, attivi «in Polonia dietro invito dell'ultimo Re Stanislao Augusto Poniatowski»⁶⁴, esecutori di “buone statue” per i giardini e i palazzi che il veneziano Domenico Merlini (1730-1797) andava realizzando in quegli anni⁶⁵.

Attualmente l'analisi più accurata dell'attività artistica svolta dai fratelli Stagi *in e per* la Polonia è quella pubblicata nel 2005 da Katarzyna Mikocka-Rachubowa, pregevole per aver evidenziato, accanto alle produzioni dei più noti Canova, d'Este, Pacetti o Volpato, «anche opere di scultori carraresi, come le copie dall'antico, scolpite da Pietro Staggi e Francesco Lazzarini, nonché statue e vasi decorativi, realizzati da artisti sconosciuti»⁶⁶.

L'arrivo di Francesco nel 1779 «fu certamente legato – ritiene Mikocka – all'iniziale progetto di fondare a Varsavia un'Accademia di Belle Arti» alla quale, oltre ad André Jean Lebrun (1737-1811), avrebbero partecipato anche Giacomo Monaldi (1730-1799), Franciszek Pink (1733-1798) e il giovane Stagi.

Il modello imprenditoriale dei tre fratelli era quello già ampiamente collaudato dalle famiglie apuane: mentre il capofamiglia rimaneva in patria a gestire l'escavazione e la lavorazione dei marmi, gli altri membri andavano all'estero per cercare nuovi mercati⁶⁷.

Fu probabilmente la scomparsa prematura di Francesco, morto a Varsavia nel 1788, a spingere i fratelli ad andare, nello stesso anno, nella capitale polacca, per consolidare l'attività appena avviata. Giovacchino rimase in Polonia ben nove

⁶³ «Gazzetta Universale», n. 62, Sabato 7 Agosto 1790, p. 504. L'apparente discrepanza cronologica – 7 aprile e 6 agosto 1790 – risulta determinata dalla scelta redazionale della Gazzetta che scelse di inserire diversi eventi in una sola trattazione riassuntiva, evidentemente determinata da esigenze di natura tipografica.

⁶⁴ G. Campori, *Memorie Biografiche*, cit., p. 215.

⁶⁵ O. F. Tencajoli, *Gli Italiani alla Corte dell'ultimo Re di Polonia Stanislao-Augusto Poniatowski (1764 1795)*, in «Giornale settimanale per le famiglie. Il Buon Cuore. Organo della Società Amici del bene. Bollettino dell'Associazione Nazionale per la difesa della fanciullezza abbandonata della Provvidenza Materna, della Provvidenza Baliatica e dell'Opera Pia Catena», IV (1905), n. 52, pp. 476-478: 477.

⁶⁶ K. Mikocka-Rachubowa, *Scultori carraresi alla corte del re Stanislao Augusto*, in *Carrara e il mercato della scultura*, a cura di L. Passeggia, Milano, Federico Motta Editore, 2005, pp. 274-281.

⁶⁷ L. Passeggia, *Il contributo apuano alla scultura inglese del Settecento*, in *Carrara e il mercato della scultura*, cit., p. 200.

anni, Pietro solo due: «Sino ad oggi – scrive Mikocka – non erano noti nè la sua attività [...], nè il periodo di tale soggiorno, essendo certo solo il fatto che dopo due anni si trovasse nuovamente a Carrara, avendovi acquistato, nel gennaio 1790, una casa in Via Nuova, mentre, nel marzo dello stesso anno, richiedeva il permesso per potervi apporre il titolo che gli competeva: *scultore del Re di Polonia*. Nell'agosto del 1790 gli nacque una figlia, il cui padrino fu il fratello del re Stanislao Augusto, il primate Michał Jerzy Poniatowski»⁶⁸.

Entro il 1792, a Carrara lo scultore portò a termine i gruppi raffiguranti *Pigmalione e Galatea* e *Prometeo e l'uomo*, rispettivamente tratti da Etienne Maurice Falconet (1716-1791) [fig. 14] e Louis Simon Boizot (1743-1809)⁶⁹; scrive Tadeusz Mankowski nel 1938⁷⁰:

Goriainov, parmi les historiens russes, et A. E. Brinckmann, parmi les Allemands, attribuent à Maurice Etienne Falconet une sculpture représentant *Pygmalion aux pieds de Galatée*, qui se trouve aujourd'hui dans les collections de l'Ermitage à Leningrad. Selon Brinckmann, Falconet l'aurait apportée à Pétersbourg en 1766. Louis Réau ne reconnaît pas cette sculpture pour un ouvrage de Falconet. La correspondance de Stanislas-Auguste avec son peintre de cour Marcello Bacciarelli, entretenue par l'ex-roi en 1793-1795, alors qu'il séjournait à Grodno et à Petersbourg, nous fait connaître l'histoire de la commande et de l'exécution de cette sculpture, ainsi que d'un autre groupe de marbre qui représente *Prométhée animant l'homme à l'aide du feu dérobé au ciel*. Elles sont l'oeuvre de Pietro Staggi, frère du sculpteur Giovacchino Staggi, qui travailla à Varsovie au service du roi. Pietro Staggi les exécuta à Carrare ou à Livourne; ce sont des copies d'ouvrages, le premier de Falconet, le second de Boizot, mais faites sur des reproductions en biscuit de Sèvres et non sur les originaux. Les deux groupes exécutés par Pietro Staggi arrivèrent à Varsovie après le second partage de la Pologne; Stanislas-Auguste chargea Bacciarelli de les expédier à Pétersbourg, où il en fit

⁶⁸ K. Mikocka-Rachubowa, *Scultori carraresi*, cit., p. 275.

⁶⁹ Notizie più circostanziate intorno all'opera di Boizot, di cui al momento non è stata rintracciata alcuna riproduzione fotografica, sono reperibili in: *L'Univers ou historia et description de tour lei peuples, de leurs religions, moeurs, coutumes etc.*, *Dictionnaire Encyclopédique de l'Histoire de France*, par M. Ph Le Bas Membre de l'Institut (Accademie des Inscriptions et Belles lettres), *Maitre de conférences a l'Ecole Normale etc.*, Tome Troisième, Paris, Firmin Didot Frères Editeurs, 1812, ad vocem "Boizot, Simon Louis", p. 504: dopo il suo rientro dall'Italia, «agrégé à l'Académie en 1773» vi espone, «en 1775, Prométhée formant l'homme du limone de la terre»,

⁷⁰ T. Mańkowski, *Pigmalion i Galatea (z dziejów zbioru rzeźb Stanisława Augusta)*, in «Dawna Sztuka: czasopismo poświęcone archeologii i historii sztuki», 1938, pp. 227-232.

présent au tsar Paul 1er. Pietro Staggi avait déjà envoyé à Varsovie, pour le roi et pour son frère le primat Michel Poniatowski, d'autres sculptures, des copies d'après l'antique, et une tête d'Ajax, copie libre d'un fragment du groupe d'Ajax avec le corps d'Achille qui se trouve à la Loggia dei Lanzi de Florence; cette tête est aujourd'hui la propriété du comte Maurice Potocki à Jablonna.

Le dimensioni del gruppo realizzato da Falconet nel 1761 e conservato al Louvre sono davvero modeste, con un'altezza di circa 83 centimetri, una larghezza di 48 e una profondità di 38⁷¹. Assenti quelle del *Prometeo* di Boizot, identificabile in un modello di porcellana in pasta dura, risalente al 1774 e conservato al Museo delle porcellane di Sèvres, come si legge in un catalogo del 1909⁷².

Comprensibile dunque l'ammirazione manifestata da Mankowski per la straordinaria abilità di uno scultore e della sua bottega in grado di replicare sculture in porzioni colossali da modelli di dimensioni tanto modeste. Ammirazione che mette da parte l'invenzione per celebrare la lavorazione come creazione dell'ingegno.

Cento anni più tardi Sergej Androssov, in una pubblicazione del 2009, ha messo in evidenza «lacks the author's signature, but written records indicate that it was carved by the sculptor, Pietro Ceccardo Stagi»⁷³. Esattamente proprio come, l'anno prima, Stagi aveva firmato e datato il busto in marmo di Maria Teresa, senza aggiungere riferimento alcuno all'autore dell'invenzione.

Roberto Micheli Pellegrini

Roberto Micheli Pellegrini nacque a Carrara il 10 ottobre del 1774, primogenito di una famiglia che per oltre quattrocento anni si distinse tra le maggiori della città. Ciononostante poco o nulla si conosce della sua vita, benché alcune delle sue opere siano conservate a Napoli e Vienna. Una *damnatio memoriae* operata dai suoi stessi parenti, come afferma Paolo Micheli Pellegrini, autore di una avvincente narrazione delle memorie familiari, che ne attribuisce il motivo alle simpatie giacobine dello scultore, definito «vero scheletro nell'armadio per tutti gli altri Micheli. Carattere invidioso, acido, critico, ribelle, vera mentalità del rivoluzionario tipo francese-carmagnolesco»⁷⁴.

⁷¹ <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010094256>>.

⁷² *Les Biscuits de Sèvres au XVIII siècle*, Emile Bourgeois Professeur à l'Université de Paris, Tome II, *Catalogue et Planches*, Paris, Goupil et C., éditeurs et imprimeurs, 1909, p. 38.

⁷³ S. Androssov, *Catherine the Great and Stanislaw August*, in «Hermitage Magazine» n°22 (24 novembre 2009), pp. 68-80: 80.

⁷⁴ P. Micheli Pellegrini, *Cronaca della Famiglia*, cit., p. 59.

Il giudizio si basa su un testo, conservato presso l'Archivio di Stato di Massa⁷⁵, che lo stesso Roberto aveva scritto e che poi aveva affidato a Pietro Andrei, canonico del Duomo di Carrara, non fidandosi «delle mani familiari che sicuramente lo avrebbero distrutto»⁷⁶.

Eppure i riconoscimenti professionali non dovettero mancare a questo scultore, come attestano le opere realizzate per gli Austria-Este e per i Borbone di Napoli, casati che certamente non si distinsero per il sostegno alle idee giacobine, prima, e napoleoniche, poi.

Il manoscritto, composto da 83 carte, ha la struttura di uno scartafaccio storico, che, prendendo le mosse dalle origini di Carrara, descrive gli eventi della storia d'Italia fino al 1859. L'opera, da considerarsi incompiuta, diventa così un brogliaccio all'interno del quale l'autore effettivamente scaglia aspre critiche non solo alla propria famiglia, che a lui preferiva il fratello minore Odoardo⁷⁷, ma a tutta l'oligarchia mercantile e artistica apuana:

Il Regie del Municipio era una perfetta aristocrazia di poche consolari famiglie alle quali unironsi la moderna Monzoni Schizzi Del Medico Orsolini Tonetti Lazzone alle primarie origine Ghirlanda, Agostini, Magnani, Tenderini, Pellegrini, Micheli, Lizzoli, Pisani, Carloni e Tacca che a malincuore vedevano per la loro bassissima origine carbonai i Monzoni i Del Medico essi di Codiponte. Tra le famiglie plebee i Triscornia, i Bogazzi, i Luciani detti Cipollona quali disperati lanciarono la loro sorte all'estero affidando al mare tenue paccottiglia di quadrelle di marmo per camini ed in poco tempo o quasi di letteratura(?) i Lucian i Bogazzi arricchirono, i Triscornia pur anche prendendo più vasto paese la Russia i primi la Francia⁷⁸.

⁷⁵ Archivio di Stato di Massa, Archivio Canonico P. Andrei, Miscellanea Storica, Ducato di Massa e Principato di Carrara, busta 4. Di qui in avanti il riferimento al manoscritto di Roberto Micheli Pellegrini sarà indicato come "Ms. Micheli Pellegrini". Al momento è allo studio da parte della scrivente una edizione critica del testo manoscritto per un più aggiornato profilo biografico dell'artista.

⁷⁶ P. Micheli Pellegrini, *Cronaca della Famiglia*, cit., p. 59.

⁷⁷ Ms. Micheli Pellegrini, c. 55. Odoardo (1789-1849) conobbe in effetti, nel campo della pubblica amministrazione, una carriera di grande successo: dopo aver conseguito la laurea in legge a Bologna nel 1808, nel 1811 divenne uditore della corte imperiale di Genova, quindi nel '13 uditore alla corte d'appello e poi pubblico ministero a Lucca, nel '14 procuratore generale della corte di cassazione a Lucca, nel '16 giudice di prima istanza a Massa, infine nel '35 consigliere del supremo consiglio di giustizia di Modena e governatore della Garfagnana dove rimase in carica fino al 1846: P. Micheli Pellegrini, *Cronaca della Famiglia*, cit., p. 61.

⁷⁸ Ms. Micheli Pellegrini, c. 24, cap. 19

Parole che, se cadute nelle mani sbagliate, avrebbero lasciato una ferita profonda nella famiglia.

Ciò che però, al di là delle pretese rivendicazioni di un uomo evidentemente deluso e frustrato nelle sue più intime aspettative, sono i rapporti diretti che Roberto ebbe con Maria Beatrice d'Este e con Francesco I di Borbone (1777-1830) a fornire l'effettiva misura del successo ottenuto dallo scultore.

I contatti tra Roberto e l'arciduchessa sono suggestivamente, e indirettamente, descritti dalle vicende del 1819, quando, inserito nella Guardia Nobile cittadina, si innamorò di lui «una camerista della sovrana»⁷⁹: al 1825 risale il busto di Maria Beatrice, segnalato nel 1919 da Leo Planiscig⁸⁰ nelle collezioni del Palais Modena [fig. 15]⁸¹. In puro stile neoclassico, con la tiara sul capo, la veste drappeggiata all'antica e la base decorata da un'aquila, l'opera si richiama, senza alcun dubbio, all'*Apoteosi di Napoleone* [fig. 16] ideato nel 1820 da Bertel Thorvaldsen⁸².

Ma il 1825 è anche l'anno in cui, come riporta lui stesso, Roberto incontra il re di Napoli presso il quale resterà dall'aprile al settembre del 1826⁸³, presumibilmente il tempo necessario per realizzare i busti del sovrano e della consorte Isabella di Spagna (1789-1848). Le opere [figg. 17-18] – come si legge nel testo di Roberto Middione che riporta la notizia⁸⁴ –, collocate su due colonne di marmo portoro e decorate da fregi in bronzo, recano le seguenti iscrizioni:

LILIA FELICI TANTO SUB SIDERA FLORENT/ FRANCISCUS I/ NEA-
POLIS AC SICULORUM REX, BONARUM ARTIUM PROTECTOR/ MU-
NIFICENTISSIMUS/ ROBERTUS DE MICHELI PELLEGRINI/ CARRA-
RIENSIS/ SCULPSIT/ ANNO/ MDCCCXXVI

⁷⁹ *Enciclopedia Italiana e Dizionario della Conversazione. Opera originale corredata di tavole illustrative incise in rame*, Venezia, dallo stabilimento enciclopedico di Girolamo Tasso Tip. Ed., 1842, V, p. 331.

⁸⁰ L. Planiscig, *Die estensische Kunstsammlung, band sculpturen und plastiken del mittelalters und der Renaissance, Katalog mit den abbildungen samtllicher stucke* (251 abbildungen im text und 37 lichtdrucktafeln), in Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1919, pp. 112-113.

⁸¹ G. Mayer, *Maria Beatrice d'Este (1750-1829) als Auftraggeberin zwischen Italien und Osterreich*, Diplomarbeit Magister der Philosophie, Wien, 2012, <<https://phaidra.univie.ac.at/open/o:1286713>>. I bombardamenti che nel 1945 distrussero parzialmente l'edificio contribuirono alla dispersione degli arredi. I restauri si conclusero nel 1950.

⁸² P. De Vecchi, E. Cerchiai, *Arte nel tempo*, Milano, Bompiani, 2010, III/1, p. 113.

⁸³ Ms. Micheli Pellegrini, c. 77.

⁸⁴ R. Middione, *Museo Nazionale di San Martino. Le raccolte di Scultura*, Napoli, Electa, 2001, p. 75.

SIC VIRTUS TOTAM PANDIT AD ASTRA VIAM/ ELISABETH/ NEA-
POLIS AC SICULORUM REGINA/ JUSTA PIA BENEFICA/ ROBER-
TUS DE MICHELI PELLEGRINI/ CARRARIENSIS/ SCULPSIT/ ANNO/
MDCCCXXVI

Entrambe le sculture dovettero riscuotere un grande successo se nelle *Notizie riguardanti i due Busti acquistati dal Conte Del Balzo, estratte dall'archivio di Casa Reale* i «2 busti in marmo statuario più grandi del vero del Principe ereditario e della Principessa Elisabetta» vengono addirittura attribuiti allo «scultore Antonio Canova» che li avrebbe realizzati nel 1817, riconoscendo all'oscuro carrarese le sole basi ottenute da un'unica colonna «in marmo porto d'oro scavata ad Ercolano e lavorata con aggiunzioni in marmo bianco e pezzi di bronzo dal Pellegrino nel 1826 per servire di base ai ritratti del Principe e dalla Principessa ereditaria Volume 14 e Volume 34»⁸⁵.

Ingrato destino per chi, come Micheli Pellegrini, credeva nel valore della firma che appose, nel 1831, sul retro del busto raffigurante Maria Teresa, tuttora conservato nel palazzo ducale di Massa⁸⁶, quasi a voler fugare qualsiasi dubbio sulla effettiva paternità artistica⁸⁷.

Transitività e transitorietà del concetto di autore

L'incertezza che, attraverso i casi esaminati, caratterizza il concetto di autore, costantemente in bilico tra ideazione ed esecuzione, sembra tradursi, anche visivamente, nel rapporto transitivo e transitorio del chiasmo⁸⁸: come nella figura

⁸⁵ R. Middione, *Museo Nazionale di San Martino*, cit., p. 76.

⁸⁶ Le opere sono citate in un inventario del 1850 tra gli arredi del palazzo ducale di Massa dove tutt'ora si trovano. La notizia è data da L. Righi Guerzoni, *Le "Bagnature in mare" a Massa dell'Imperatrice d'Austria Maria Anna Carolina Pia*, in «Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie modenesi. Atti e Memorie», s. XI, XLII (2020), pp. 422-437: 426.

⁸⁷ Circa la possibile attribuzione del busto di Ercole III a Giovanni Antonio Cybei o ad altri artisti del tempo, è certamente degna di riflessione la notizia pubblicata da Adolfo Venturi nel 1882: nel ripercorrere le vicende della Regia Galleria Estense, lo studioso non solo aveva individuato in Giuseppe Maria Soli (1747-1822) il probabile autore del ritratto del duca che avrebbe dovuto fungere da modello al busto in marmo, ma l'esecutore stesso dell'opera in "certo Francesco Antonio del Medico, scultore, avendo avuto commissione dal Conte di Saragona, da collocare a Manheim": A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena, Paolo Toschi & C. – Editori, 1882, p. 341.

⁸⁸ Sulla natura filosofica del chiasmo: D. Buzzetti, *Sulla fenomenologia del chiasmo: Ontico e noetico in Karl Barth e Anselmo d'Aosta*, pp. 9-21, <<http://web.dfc.unibo.it/buzzetti/dbuzzetti/pubblicazioni/anselmobarth.pdf>>.

retorica, che consiste nella reciproca inversione di due elementi, anche nel rapporto *originale/ copia* è possibile sostituire l'autore all'esecutore e viceversa. È la proprietà transitiva che, applicata alla riproduzione dell'immagine, permette di cambiare il punto di vista, trasformandolo da oggettivo a soggettivo, così che la creazione di un anonimo falsario, autore del busto di *Clizia*, si trasforma nell'opera del più illustre Hiram Powers, mentre le sculture di Micheli Pellegrini, a dispetto della sua stessa firma, acquistano la paternità di Canova.

Nel corso del Novecento sono stati molti gli studi che hanno analizzato i prodotti artistici come *luxury commodities*⁸⁹, ma nessuno sembra essersi interessato al ruolo che in questo particolare settore dell'arte e del mercato ha svolto il fenomeno della copia, rivolgendo l'interesse più al presunto esecutore dell'opera che al suo reale artefice, trasformando e alterando percezione e valutazione dell'oggetto sul mercato.

I manufatti artistici come beni di lusso hanno finito così con il configurarsi come segni di distinzione, in grado di conferire alto prestigio a chi li possiede, ma anche di accrescere lo stato sociale e il potere contrattuale degli artisti, alla cui reputazione è risultata strettamente legata la propria firma: l'indizio più significativo della consapevolezza e del riconoscimento dell'autenticità da parte dei committenti e del pubblico, soggiogati dall'*aura* che certe opere continuano ad esercitare anche quando sono scomparsi i contesti nei quali sono state prodotte.

Cybei, Stagi, Micheli Pellegrini e Del Medico, insieme a Powers e Canova, sono solo alcuni dei casi di un mercato dell'arte che, oltre ad influenzare le tendenze artistiche del momento, fu in grado di portare a sistema una struttura commerciale che nella Carrara protoindustriale e protocapitalista trovava, di fatto, le proprie radici.

⁸⁹ M. Baxandall, *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, Torino, Einaudi, 1990 [prima ed. *The lime-wood sculptors of Renaissance Germany*, New Haven-London, Yale University Press, 1980]; J. M. Montias, *Artists and artisans in Delft: a socio-economic study of the seventeenth century*, Princeton, University Press, 1982.



Fig. 1. Johann Joseph Zoffany, *Charles Townley nella sua biblioteca in Park Street a Londra*, 1781-83, olio su tela, Burnley, Townley Hall Museum Art Gallery.



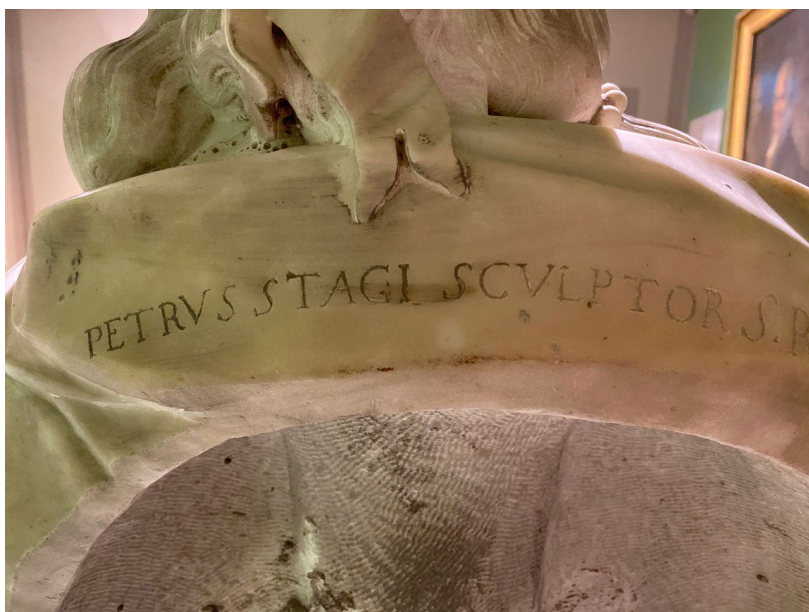
Fig. 2. Da Hiram Powers, *La Pensierosa*, sec. XIX, marmo statuario, Londra, Aste Bonhams, "Fine European Furniture, Sculpture & Works of Art - 13 December 2012", lotto 227.



Fig. 3. *Clizia*, marmo bianco di Carrara, sec. XIX/XX, Carrara, collezione privata (foto Luigi Biagini).



Fig. 4. Pietro Stagi, da Giovanni Antonio Cybei, *Busto di Maria Teresa Cybo Malaspina*, 1791, marmo statuario, Reggio Emilia, Santuario della Madonna della Ghiara, *Monumento funebre di Maria Teresa Cybo D'Este*.



Figg. 5-6. Pietro Stagi, *Busto di Maria Teresa Cybo Malaspina*, particolare della firma. Le figure 4-6 si devono alla cortesia del prof. Gerardo De Simone curatore della mostra *Giovanni Antonio Cybei e il suo tempo*, 9 luglio-10 ottobre 2021 Carrara, sedi Accademia di Belle Arti, Museo CarMi, Palazzo Binelli, Palazzo Cucchiari.



Fig. 7. Roberto Micheli Pellegrini, *Busto di Maria Teresa Cybo Malaspina*, dettaglio dell'iscrizione, Massa, Palazzo Ducale, Sala della Resistenza. Foto dell'autrice, per gentile concessione della Provincia di Massa-Carrara.



Fig. 8. Roberto Micheli Pellegrini, da Giovanni Antonio Cybei (?), *Busto di Maria Teresa Cybo Malaspina*, Massa, Palazzo Ducale, Sala della Resistenza. Foto dell'autrice, per gentile concessione della Provincia di Massa-Carrara.



Fig. 9. Roberto Micheli Pellegrini, da Giovanni Antonio Cybei (?), *Busto di Ercole III d'Este*, Massa, Palazzo Ducale, Sala della Resistenza. Foto dell'autrice, per gentile concessione della Provincia di Massa-Carrara.



Fig. 10. Pietro Stagi da Giovanni Antonio Cybei e Giuseppe Pisani, *Monumento funebre di Maria Teresa Cybo D'Este*, Reggio Emilia, Santuario della Madonna della Ghiara.



Fig. 11. Sebastiano Ricci, *Impresa di Paolo III: allegoria della Gloria dei Principi*, olio su tela, 1685-1699, Piacenza, Musei Civici di Palazzo Farnese.



Fig. 12. Francesco Queirolo, *Liberalità*, marmo bianco, 1753-1754, Napoli, Cappella Sansevero.



Fig. 13. Giovanni Battista Tiepolo, *Il Valore e la Gloria dei Principi*, 1744 post-1747 ante, affresco trasportato su tela, Sarasota, Ringling Museum.

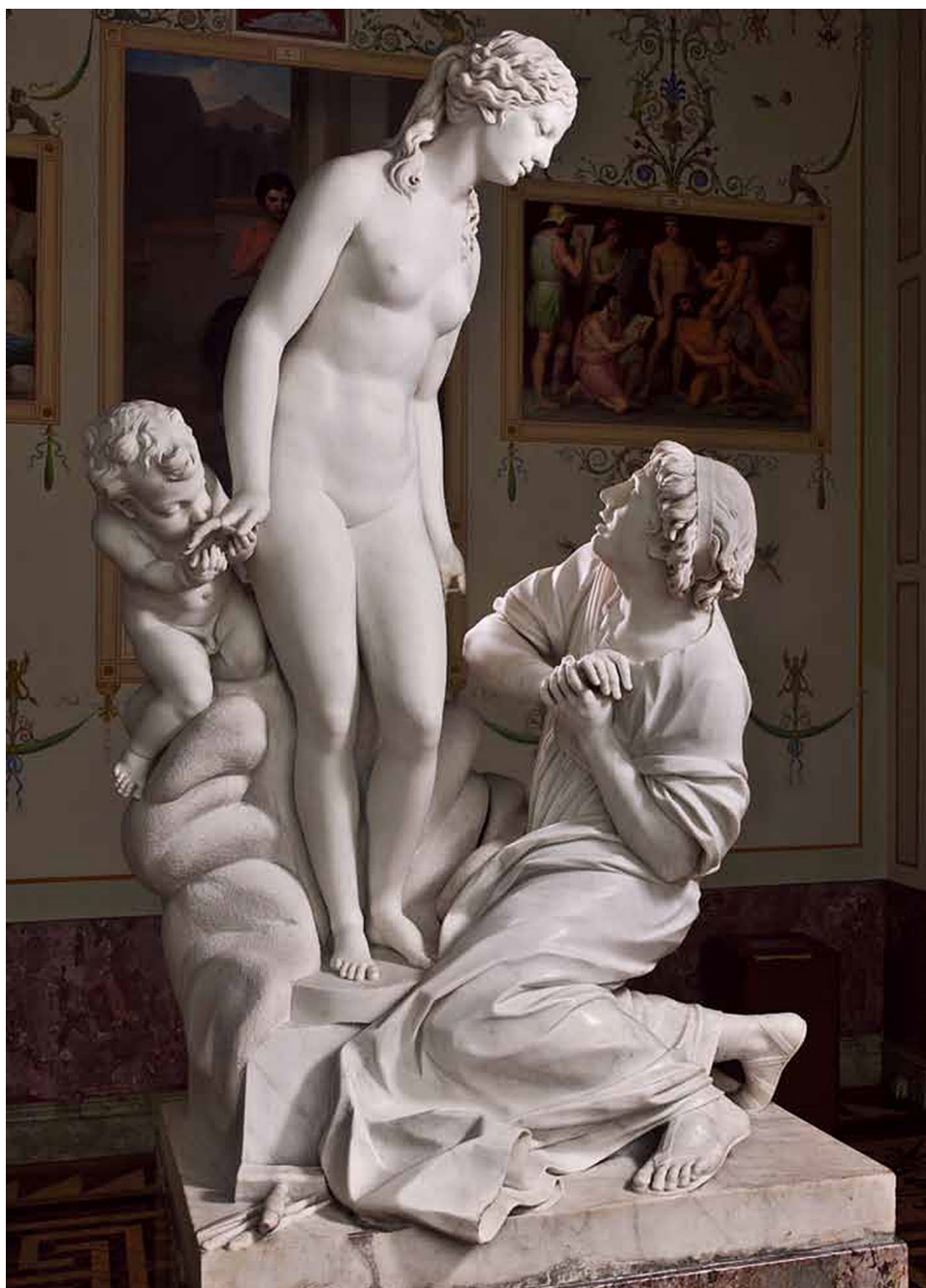


Fig. 14. Pietro Stagi, da Etienne Maurice Falconet, *Pigmaliote e Galatea*, 1792, marmo statuario, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.



Fig. 15. Roberto Micheli Pellegrini, *Maria Beatrice in apotheosi*, 1825, marmo bianco, Vienna, Palais Modena.



Fig. 16. Bertel Thorvaldsen, *Napoleone in apoteosi*, 1820, marmo bianco, Copenhagen, Thorvaldsens Museum.



Fig. 17. Roberto Micheli Pellegrini, *Francesco I re delle due Sicilie*, 1826, marmo bianco, Napoli, Museo Nazionale di San Martino.



Fig. 18. Roberto Micheli Pellegrini, *Isabella di Spagna*, 1826, marmo bianco, Napoli, Museo Nazionale di San Martino.



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: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Zoffani%2C_Johann_-_Charles_Towneley_in_his_Sculpture_Gallery_-_1782.jpg>;
- 2: <<https://www.bonhams.com/auctions/20320/lot/227/>>;
- 3: foto Luigi Biagini;
- 4-6: grazie alla cortesia del prof. Gerardo De Simone curatore della mostra Giovanni Antonio Cybei e il suo tempo, 9 luglio-10 ottobre 2021 Carrara, sedi Accademia di Belle Arti, Museo CarMi, Palazzo Binelli, Palazzo Cucchiari;
- 7-9: foto dell'autrice, per gentile concessione della Provincia di Massa-Carrara;
- 10: <https://it.wikipedia.org/wiki/File:Monumento_funebre_di_Maria_Teresa_Cybo_D%27Este.JPG>;
- 11: <https://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=49125>;
- 12: <https://www.museosansevero.it/liberalita/>>;
- 13: < <http://arte.cini.it/lista/any:tiepolo%20gloria%20dei%20principi/>>;
- 14: tratta da: S. Androsov, *Catherine the Great and Stanislaw August*, in «Hermitage Magazine» n. 22 (XXII), 2016, pp. 68-80, <http://hermitage-magazine.ru/pdf/hermitage_magazine_22_en.pdf>;
- 15: tratta da: Leo Planiscig, *Die estensische Kunstsammlung, band skulpturen und plastiken des mittelalters und der Renaissance, Katalog mit den abbildungen samtlicher stücke*, in Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1919, p. 112;
- 16: tratta da: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bertel_Thorvaldsen_\(1770-1844\)_Apoteosi_di_Napoleone,_marmo_\(1830\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bertel_Thorvaldsen_(1770-1844)_Apoteosi_di_Napoleone,_marmo_(1830).jpg)>;
- 17-18: tratte da: R. Middione, *Museo Nazionale di San Martino. Le raccolte di Scultura*, Napoli, Electa Napoli, 2001.



FRAGMENTA





Gaia Leandri

Immagine e materia della città antica: i lapidei nelle logge medievali genovesi

Abstract ITA

L'architettura medievale genovese presenta ancora oggi le forme e il colore, tipicamente bicromo, delle pietre che il territorio ha offerto: le rocce grigione liguri, come la "pietra di Promontorio" e l'ardesia; le pietre chiare, come il prezioso marmo di Carrara e gli antichi elementi di riuso, i marmi romani. Laddove ricostruzioni e intonaci hanno coperto le strutture antiche, riaffiorano oggi le oltre duecento logge in cui i materiali storici di costruzione sono ancora facilmente individuabili. Archi e colonne in pietra e mattone restano a testimonianza di quei grandi ambienti aperti che si trovavano al pianoterra dei palazzi nobiliari genovesi, dove si svolgevano le attività della famiglia.

Abstract ENG

The medieval Genoese architecture still presents today the shapes and color, typically bichrome, of the stones that the territory has provided: the gray-black Ligurian stones, such as the "Pietra di Promontorio" and the "ardesia"; the light-colored stones, like the precious Carrara marble and the ancient reused elements, the Roman marbles. Where reconstructions and plaster have covered the ancient structures, over two hundred loggias re-emerge today, in which the historical construction materials are still easily identifiable. Arches and columns in stone and brick remain as evidence of those grand open spaces that were located on the ground floor of the Genoese noble palaces, where family activities took place.

Parole chiave

Genova medievale, logge medievali, pietra di Promontorio, marmo, architettura medievale

Copyright © 2023 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-4-2023-g-leandri-logge-medievali-genovesi>

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

Genova città di pietra e marmo

Da Nizza passammo lungo il castello di Monaco, luogo pericoloso, sotto la protezione delle galee armate genovesi e così per mare fino a Genova, città congestionata ove sono edifici di marmo elevati come rupi¹.

Nel 1344 un ignoto autore racconta di una Genova maestosa, i cui edifici paiono una scogliera a picco sul mare, stretti dai monti su angusto lembo di terra [fig. 1]. Nel 1470, Anselmo Adorno scrive che Genova «è adorna e provvista di molte case alte, di marmo, con porte di ferro»²; nel 1436 il diplomatico fiorentino Giannozzo Manetti racconta dei «palazzi privati in marmo, in parte bianco, in parte nero, variamente diversi fra di loro con piacevole effetto»³.

Agli occhi meravigliati dei visitatori, Genova è stata per secoli città di pietra e di marmo [fig. 2]. Nonostante le strutture lignee dei primi secoli medievali persistano come casi isolati fino al XV secolo, nella storia architettonica della città vi fu un largo impiego di materiali lapidei fin dal 1200. Il legno, infatti, pose ben presto il problema della reperibilità, in quanto solo in parte proveniva da aree pubbliche perché i boschi erano in buona parte proprietà privata della nobiltà di origine feudale. L'uso del legname veniva dirottato principalmente sulla costruzione di navi, attorno a cui ruotavano le principali attività commerciali e belliche genovesi⁴.

L'uso della pietra in edilizia fu inoltre fortemente incoraggiato per questioni di sicurezza: la ridotta distanza tra le costruzioni in legno era spesso causa di incendi che facilmente e rapidamente si estendevano su vaste aree⁵.

Non da ultimo, l'uso dei materiali lapidei come elemento non solo strutturale, ma decorativo, si è ben adattato al carattere severo e rigoroso di quella nobiltà geno-

* Ringrazio il dott. Daniele Spatuzzi per la preziosa consulenza sulle tipologie dei materiali lapidei e per la revisione del testo dal punto di vista geologico.

¹ G. Petti Balbi, *Genova medievale vista dai contemporanei*, Genova, Compagnia dei Librai, 2008, p. 191.

² *Ivi*, p. 147.

³ *Ivi*, p. 17.

⁴ A. Boato, *Organizzazione delle forniture e mercato dei materiali da costruzione a Genova (secoli XV-XVII)* in «Mélanges de l'école française de Rome», 119-2 (2007), pp. 215-233.

⁵ Incendi che gli Annali del Comune ricordano devastanti: l'*ignis Sancti Ambrosii*, del 1122, l'*ignis Sancti Iacobi*, nel 1141, e quello del 1155, nel giorno di Natale: C. Di Fabio, *I magistri Antelami a Genova fino al primo Duecento: origini ed esiti artistici di un fenomeno storico e di un monopolio*, in *Storia di Parma*, VIII, tomo I, *La storia dell'arte: secoli XI-XV*, a cura di A.C. Quintavalle, Parma, MUP, 2019, p. 78.

vese che dichiarava il proprio *status* attraverso la pietra austera ammorbidita in archi, capitelli, bassorilievi e portali.

I colori del medioevo genovese sono quelle facciate bicrome in bianco di Carrara e in nero di Promontorio che oggi rendono il centro storico caratteristico, ma che in origine sono stati ereditati dall'edilizia toscana e lombarda. Pur mediando con la tradizione architettonico-scultorea delle vicine regioni geografiche e delle lontane culture con cui intratteneva proficui scambi commerciali, Genova elaborò un proprio stile decorativo, una "cifra stilistica" che seppe avvalersi delle più abili maestranze.

Veri e propri maestri scalpellini, in architettura e scultura, i *magister Antelami* dalla valle d'Intelvi si attestano a Genova fin dal XII secolo⁶, divenendo nei decenni successivi protagonisti della scena architettonica genovese. La maestria del loro costruire in pietra muri e volte, li rese indispensabili in una città che – sull'onda di ricche vittorie in Terra Santa e a seguito del processo di inurbamento dalle campagne circostanti – intendeva dare spazio a una nuova edilizia sacra e riedificare case degne della ormai fiorente casta di commercianti nobili e popolari. In un contesto urbano sempre più ricco, la ricerca dei materiali idonei alla domanda crescente si affianca alla manodopera specializzata delle valli lombarde che, incoraggiata e sempre maggiormente regolamentata, diventerà così importante da dare il nome all'intera corporazione delle maestranze coinvolte nel settore edile, sotto l'Arte dei Magistri Antelami⁷.

Se dal mare Genova appariva come un arco di pietra ai piedi delle montagne, per chi attraversava le sue vie si doveva presentare uno spettacolo ancor più imponente, con i grandi porticati aperti al piano terra, i pilastri bicromi, le colonne e i capitelli in marmo. Trascurato con il passare dei secoli a seguito di cambiamenti sociali, politici ed economici, emarginato dagli interventi di pianificazione urbanistica, il centro storico ha visto lentamente scomparire il suo cuore di pietra, nascosto sotto il più moderno intonaco. Le campagne di "scrostamento"⁸ che hanno preso il

⁶ E. Poggi, *Il Rinnovamento Edilizio Genovese e i Magistri Antelami Nel Secolo XV*, in «Arte Lombarda», XI/2 (1966), pp. 53-68.

⁷ C. Di Fabio, *I magistri Antelami a Genova fino al primo Duecento*, cit., pp. 75-93.

⁸ A seguito del ripristino dei portici di Sottoripa, Porta Soprana e Palazzo San Giorgio alla fine dell'Ottocento, dal 1907 sono istituiti l'Assessorato e l'Ufficio Belle Arti sotto la guida di Gaetano Poggi, con il compito di gestire il patrimonio artistico, archeologico e storico di Genova. Tra il 1908 e il 1910 si svolgono campagne di scrostamento delle facciate del centro storico, dove erano stati individuati i resti di logge medievali. Si riportano così alla luce alcune delle logge oggi restaurate come quelle in piazza San Matteo, salita Santa Caterina, piazza Banchi, vico degli Indoratori e altre, che restano comunque isolati casi nel vastissimo tessuto dei vicoli. L. Napo-

via nei primi decenni del secolo scorso [fig. 3] e i recenti interventi di restauro su alcune abitazioni del centro storico, hanno riportato alla luce le massicce e antiche strutture dei primi piani, dove la vita quotidiana e gli affari di famiglia si svolgevano all'ombra dei grandi blocchi di pietra bianca e nera.

La casa medievale e gli elementi decorativi della loggia

Le peculiarità geologiche, geomorfologiche ed idrogeologiche del territorio su cui sorge il centro storico di Genova hanno da sempre condizionato le scelte urbanistiche e architettoniche, orientando le attività umane e gli assetti sociali in una città che non esita a dichiarare la natura aspra del suo territorio, realizzando entro il XII secolo una scena urbana originale ma coerente. Se le disposizioni stabilite dalle apposite magistrature imponevano misure precise, l'assetto politico-sociale aveva dettato una precisa distribuzione tipologica degli edifici che si ripeteva nelle diverse contrade, dove la *domus magna*, simbolo e sede della massima autorità familiare, si affacciava su una piazza ed era circondata dalle case dei consorti.

Queste case si componevano di una loggia al piano terreno in generale in pietra nera a volta o soffittata in legno, con il prospetto a zone alterne di marmo e pietra secondo l'uso decorativo mediterraneo, voltate su colonne o pilastri di pietra o di rocchi di pietra e marmo. Un fregio di archetti delimitava la loggia aperta sul lato della casa prospiciente la via principale. Le facciate, di due o più piani, erano di mattoni o a zone alterne di marmo bianco e di pietra nera: le finestre trifore o quadrifore avevano l'arco ornato di conci bianchi e neri e il timpano di mattoni o di pietra o di pietra e marmo. [...] Esistevano però case costruite tutte con pietra da taglio come quella della piazzetta Cinque Lampadi o a ricco bugnato⁹.

Le case, tra il XII e il XIV secolo, presentavano una successione standardizzata di elementi costitutivi: un portico in pietra squadrata come base dell'edificio, pilastri angolari in pietra e/o mattoni, solai in legno ad eccezione della copertura del portico.

Il prospetto degli edifici dichiarava i materiali di costruzione: pietra – diversamente lavorata – al pianterreno, mattone ai piani superiori. Quando il censo e le finanze

leone, *La scoperta della città medievale. L'attività dell'Ufficio Belle Arti e Storia del Comune di Genova (1907-1942)*, Genova, De Ferrari, 2012.

⁹ O. Grosso, G. Pessagno, *Il Palazzo del Comune di Genova*, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 1933, pp. 13-14.

del committente lo permettevano, la pietra poteva estendersi anche oltre il primo piano, fino alla sommità dell'edificio [fig. 4].

La tipica dicromia del medioevo genovese, l'alternanza della pietra bianca e nera in fasce regolari si estendeva sul paramento del portico, fino alle stesse colonne in alcuni casi. L'adozione di questo tipo di uso decorativo dei diversi materiali lapidei si attesta tra il 1160 e il 1220, in una fase che è a cavallo tra il gruppo più arcaico di edifici e le richieste "moderne" della nuova nobiltà, riprendendo quello che era un motivo classico dell'architettura ecclesiastica¹⁰.

Al piano terra gli edifici presentavano un ambiente aperto sulla strada, strutturato in pilastri e archi in pietra, che poteva ospitare una o più botteghe (*apotecha*), una *volta o fundicus* per lo stoccaggio delle merci, un *porticus* per la vendita, o ancora una *lobia*. Quest'ultimo era un ambiente la cui natura privata era dichiarata da paramuri e pesanti cancelli che venivano chiusi la notte, ma in cui le attività che vi si svolgevano - seppur in ambito familiare - divenivano pubbliche.

Nelle strutture loggiate più arcaiche, colonne e capitelli erano pezzi di reimpiego in marmo, utilizzati sia per la comoda disponibilità di materiali già lavorati, sia per avanzare in modo tangibile pretese di antiche origini nobiliari del committente¹¹ [fig. 5]. Quando i capitelli non erano originali di epoca romana, venivano spesso lavorati nella stessa pietra del fusto della colonna [fig. 6] e presentavano soggetti iconografici tipicamente medievali. Dalla semplice mensola squadrata di raccordo, ai motivi decorativi a foglia d'acqua, agli esemplari che presentano elementi zoomorfi o fitomorfi finemente lavorati, come in via San Bernardo e in piazza Luxoro, dove alcuni leoni scolpiti nel marmo riportano alla presenza di Cristo giudice, tutore dell'autorità legittima, depositario della giustizia e simbolo di forza¹² [fig. 7].

Le logge potevano avere uno, due o più fornici, disposti in linea o ad angolo, con archi inizialmente a tutto sesto o a sesto ribassato, successivamente a sesto acuto con il prevalere del gusto gotico. Subito sopra, una cornice di archetti pensili (*archeti, sportum de archetis*) fungeva da marcapiano, separando il piano terra dal primo piano con una funzione che non è solo estetica, ma volta a guadagnare preziosi centimetri calpestabili per i piani soprastanti. Gli archetti tuttora visibili sono in pietra nera, in marmo su appoggi stoncati in pietra per mantenere la bicromia, o in

¹⁰ E. Poleggi, L. Grossi Bianchi, *Una città portuale del Medioevo. Genova nei secoli X-XVI*, Genova, Sagep, 1987, pp. 33-84.

¹¹ G. Leandri, *Le logge medievali di Genova. Architettura e immagine della città*, Genova, Genova University Press, 2023, pp. 45-50.

¹² J. Baltrusaitis, *Il medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano, Adelphi, 1993.

mattoni [fig. 8]. La forma più comune dell'archetto è a sesto acuto e può presentare elementi decorativi nel caso di palazzi di particolare pregio [fig. 9]. Ad oggi, nei sestieri di Molo e Maddalena sono state rilevate oltre 150 logge, di cui 144 in pietra e 41 con paramento bicromo bianco e nero¹³.

Pietre e marmi protagonisti dell'architettura storica ligure

La città antica, quella dei vicoli medievali, è sorta su una porzione di territorio caratterizzata dalla presenza di marna compatta, la cui ottima capacità portante come substrato ha fornito un buon appoggio diretto delle murature di fondazione, fino a reggere le molteplici sopraelevazioni che si sono succedute nei secoli¹⁴.

I tipi di pietre utilizzati nell'architettura ligure e genovese includono diverse varietà locali come l'ardesia, la pietra di Finale, la pietra di Promontorio, le arenarie di Monte Zatta o Monte Gottero, e vari marmi colorati come il Rosso Levante, il Verde Polcevera e il Portoro. L'alto grado di lavorabilità e durevolezza e la facile reperibilità di questi materiali, hanno fatto sì che fin dal medioevo siano stati utilizzati per l'edilizia cittadina e per le opere monumentali, e ancora oggi sono impiegati per il restauro dei manufatti storici.

Dall'area orientale della Liguria, nella zona costiera tra Lavagna e Chiavari ed in val Fontanabuona, proviene l'ardesia, una lastra scura ricca di carbonato di calcio la cui struttura a reticolo stratificato permette una facile lavorazione in sottili e leggere lastre, utilizzate fin dal medioevo a Genova come copertura degli edifici, architravi di porte e finestre, lastre decorative¹⁵ [fig. 10].

La tipica "Pietra di Promontorio" – o calcare ad elmintoidi – si trova nella fascia collinare posta alle spalle della Lanterna, dove affiorano flysch cretaceo-paleocenici formati da alternanze di strati argilloso-arenacei e marnoso-calcarei appartenenti alla formazione dei calcari del Monte Antola¹⁶.

¹³ G. Leandri, *Le logge medievali di Genova*, cit.

¹⁴ *Manuale del recupero di Genova antica: elementi di conoscenza di base*, a cura di G. Mor, resp. scientifico G. V. Galliani, Roma, DEI – Tipografia del Genio Civile, 2006, capitolo 2, *La scatola muraria e gli orizzontamenti interni*, pp. 49-67.

¹⁵ N. Della Torre, *Guida del viaggiatore alle cave delle lavagne nella Liguria orientale*, Chiavari, Tip. V. Botto, 1838.

¹⁶ Una serie di rocce clastiche sedimentarie che ha radici antiche, specificamente nell'epoca dell'orogenesi, quando si svilupparono le catene montuose, caratterizzata principalmente da cicliche variazioni tra strati di arenaria e argilla: M. Marroni, S. Monechi, N. Perilli, G. Principi, B. Treves, *Late Cretaceous flysch deposits of the Northern Apennines, Italy: age of inception*

Lungo il confine tra Genova e La Spezia si trovano invece tipiche strisce ofiolitiche, responsabili della formazione del “Rosso Levante”. Secondo le caratteristiche petrografiche e litologiche, esistono due principali litotipi: la “Breccia di Levante” e la «Breccia di Bonassola». Il colore tipicamente rossastro è dato dalla concentrazione di ematite con venature bianche di calcite. Questo marmo è stato utilizzato fin da epoca etrusca e ha trovato fortuna durante il medioevo nell’uso decorativo, in particolar modo nelle opere ecclesiastiche, tra cui la cattedrale di San Lorenzo¹⁷ [fig. 11].

Il “Portoro”, o di Portovenere, è un suggestivo marmo nero con venature color giallo vivo, da cui il nome originario di “mischio giallo e nero”. Si estrae nel territorio intorno alla Spezia, la sua formazione marina, ricca di sostanza organica, ne determina il colore scuro. La limitata disponibilità lo rese fin dall’epoca romana uno dei marmi più pregiati, utilizzato per la costruzione di templi e ville imperiali. In epoca medievale, questo pregiato marmo nero e oro, veniva impiegato insieme ad altri marmi policromi per le decorazioni di facciate, colonne, archetti pensili e rivestimenti interni delle ville situate lungo le riviere. Ancora oggi il Portoro viene estratto ed esportato in tutto il mondo¹⁸.

La “Pietra di Finale” è un calcare bioclastico che affiora nella parte centro-occidentale della regione di Savona e presenta tonalità che vanno dal bianco al bruno chiaro. A seconda della zona di estrazione e delle caratteristiche cromatiche e fisiche, possono essere distinte alcune varietà: il Bianco Doria, una roccia tenera estratta intorno a Boragni; il Rosso Verezzi, una roccia semi-dura di Verezzi; il Rosato di Finale, una roccia dura proveniente da Castel Gavone e Pianmarino. La Pietra di Finale è stata utilizzata localmente fin dall’epoca romana e durante il medioevo per rivestimenti, modanature, rilievi scultorei, decorazioni architettoniche, ma anche per strutture funzionali come l’acquedotto. Molto apprezzata da Galeazzo Alessi, è stata protagonista della sua architettura tra i secoli XVI e XVII, nelle fabbriche di Strada Nuova e nelle ville oltre le mura cittadine¹⁹.

of orogenesis-controlled sedimentation, in «Cretaceous Research», XIII/5-6 (ottobre-dicembre 1992), pp. 487-504.

¹⁷ L. Lazzarini, C. Sangati, *I più importanti marmi e pietre colorati usati dagli antichi*, in *Pietre e marmi antichi. Natura, caratterizzazione, origine, storia d’uso, diffusione, collezionismo*, a cura di L. Lazzarini, Padova, Cedam, 2004, pp. 73-100.

¹⁸ F. Fratini, E. Pecchioni, E. Cantisani, F. Antonelli, M. Giamello, M. Lazzerini, R. Canova, *Portoro, the black and gold Italian marble*, in «Rendiconti Lincei. Scienze Fisiche e Naturali», XXVI (2015), pp. 415-423; DOI: 10.1007/s12210-015-0420-7.

¹⁹ Tra le opere in cui è stata utilizzata la pietra di Finale si ricordano la Basilica di Santa Maria

«Si può affermare che la Pietra di Finale, insieme al marmo bianco di Carrara, alla Pietra nera di Promontorio e all'ardesia di Lavagna, sia il materiale principe con cui è decorata e in parte costruita la città di Genova»²⁰ [fig. 12]. Il deterioramento di questa roccia è dovuto alla cristallizzazione di sali che provoca variazioni di volume con conseguenti microfessurazioni e pori. I risultati di queste trasformazioni possono essere semplici alterazioni superficiali, esfoliazioni e distacchi o buchi profondi²¹.

Regolamentazione e lavorazione dei materiali

Fonti d'archivio come decreti, bandi, contratti e note di spese, hanno permesso di studiare il mercato e la regolamentazione dei materiali da costruzione (in particolare calce, laterizi, sabbia, ardesia) già a partire dal XIII secolo. Le disposizioni emanate riguardavano vari aspetti della filiera dei materiali: dalla misurazione alla qualità, dalla tariffa di vendita alla pesatura, la normativa era rigida al fine di tutelare un mercato facilmente suscettibile di frodi²².

Sul piano urbanistico, erano i *consules de communi* a regolare misure, forme e materiali di strade ed edifici, con la primaria intenzione non tanto di “abbellimento” cittadino quanto di mantenere l'ordine in una società complessa come era quella di una città portuale e di intensi traffici.

Così le disposizioni indicate per la costruzione dei portici pubblici della Ripa (novembre 1133), in cui si elencano istruzioni di colonne in pietra – e non più in legno – volte e paramuri, diventano uno strumento di controllo della collettività e del commercio²³.

Assunta di Carignano, il Palazzo Lercari-Parodi in via Garibaldi e la villa Cambiaso ad Albaro. V. Contardi, E. Franceschi, S. Bosio, G. Zanicchia, D. Palazzia, L. Cortesogno, L. Gaggero, *On the conservation of architectural artistic handwork of the 'Pietra di Finale'*, in «Journal of Cultural Heritage», I/2 (2000), pp. 83-90; DOI: 10.1016/S1296-2074(00)00159-X.

²⁰ R. Santamaria, *“Tutta d'un colore tra bianco e rosso”: la Pietra di Finale nelle carte d'archivio genovesi*, in *Pietra di Finale. Una risorsa naturale e storica del Ponente ligure*, a cura di G. Murialdo, R. Cabella, D. Arobba (“Collezione di Monografie Preistoriche ed Archeologiche”, 19), Finale Ligure, Istituto Internazionale di Studi Liguri - Sezione Finalese, 2019, p. 461.

²¹ V. Contardi, E. Franceschi, D. Palazzi, *The damaging of the “Pietra di Finale” consequent to the action of polluted rains. Preliminary investigations*, in *Proceedings of the 1st International Congress on Science and technology for the safeguard of cultural heritage in the Mediterranean basin* (Catania-Siracusa, 27 novembre-2 dicembre 1995), II, Palermo, Luxograph, 1998, pp. 1091-1093.

²² A. Boato, *Organizzazione delle forniture e mercato dei materiali da costruzione a Genova (secoli XV-XVII)*, in «Mélanges de l'école française de Rome», CXIX/2 (2007), pp. 215-233.

²³ E. Poleggi, L. Grossi Bianchi, *Una città portuale del Medioevo*, cit., pp. 33-84.

Non meno frequenti sono gli atti di compravendita in cui la responsabilità per il compratore si declinava anche sui materiali da costruzione, con l'obbligo di riedificazione della casa in legno con pietra e mattoni, a spese del compratore²⁴.

Per quanto riguarda i contratti di edificazione *ex novo*, gli atti notarili riportano rigide disposizioni che attestavano le spese per i materiali impiegati a carico del committente. Nel capitolato tra il maestro Ottobono de Solario e Oberto Boletus nel 1191 si leggono le dettagliate disposizioni per la costruzione della nuova casa di Oberto, che sarà costruita «a base culumpne? [...] mesanum cum voltis et picare columpnam et facere usque ad lixare et capitellos, et columpnellos vermiliis, et laborare marmora et facere murum de opera picata de petris [...] et sportum de archetis [...]. Eo Obertus dare promittit lb. 45 et marmora et columpnam, et capitellos, et ligna ceserraia et ferra necessaria operi in operi ponenda [...]»²⁵.

I trasporti, a carico talvolta del committente, talvolta del costruttore, erano questione delicata su un terreno difficoltoso come quello ligure. A differenza dei laterizi, blocchi di pietra, colonne e capitelli di marmo giungevano dalle cave via mare, per essere lavorati poi *in loco* dai *magistri lapidum*²⁶. Il trasporto marittimo era veloce, relativamente economico e talvolta non vi era alternativa, vista la difficoltà nel tracciare strade carrabili nelle zone montane. Lo sbarco dei materiali pesanti avveniva in porto a Genova, talvolta quindi lontano dal luogo di utilizzo del materiale stesso, ma reso d'obbligo dai vari controllori, sia pubblici che privati, per poter effettuare le necessarie verifiche²⁷.

Per quanto riguarda i materiali lapidei, vi è una quasi totale assenza di leggi atte a regolare la pietra da costruzione, nell'edilizia privata come in quella pubblica (mura, moli, banchine, ecc.) ad eccezione dell'ardesia, utilizzata per le coperture. Forse fu la grande disponibilità del materiale nel sottosuolo cittadino, cavato in modo capillare, a non rendere necessario normarne il commercio.

²⁴ Due esempi sugli atti giunti sino a noi: 1191, Locazione di terra a Giordano de Cavanna "*trasmutare domum que est in Cavanna in petia de Figarsuis expensis*" (*Il Secondo Registro della Curia Arcivescovile di Genova trascritto da Luigi Beretta e pubblicato da L.T. Belgrano*, Genova, tip. del R. Istituto sordo-muti, 1887, p. 169); 1286, locazione di sedime del monastero di S. Andrea a Callegaro, con obbligo di demolizione di una casa lignea e ricostruzione in pietra e mattoni per almeno un solaio (Archivio di Stato, Genova, Manoscritti Membranacei n. LXX, pp. 189-192).

²⁵ E. Poleggi, L. Grossi Bianchi, *Una città portuale del Medioevo*, cit., p. 152.

²⁶ L. Mannoni, T. Mannoni, *Il marmo, materia e cultura*, Genova, Sagep, 1984.

²⁷ A. Boato, *Dalle cave ai cantieri: il mercato dei materiali lapidei a Genova in età medievale e moderna alla luce delle fonti d'archivio*, in «Archeologia Postmedievale: società, ambiente, produzione», XVII (2013), pp. 20-32.

Analogamente, non si trovano mai nominati i marmi, siano essi di provenienza toscana (come il marmo di Carrara) o ligure (come i vari marmi policromi usati con finalità prettamente decorative)²⁸.

Solo a partire dal XVI secolo, quando fu istituita la corporazione degli scultori con sede nella vecchia chiesa di Santa Sabina – chiusa e destinata a nuovo uso negli anni Trenta del secolo scorso – si assiste ad un rigido controllo dell'attività dei membri stessi della corporazione su tutte le fasi lavorative legate al marmo:

I laterizi

Nella Riviera di Ponente, Savona e borghi prossimi al capoluogo come Prà, Sapello e Palmaro, imprese specializzate rifornivano di laterizi il settore edile genovese. I mattoni venivano prodotti *in loco* per sfruttare la materia prima (argilla) presente in maggiori quantità rispetto al resto del territorio ligure prevalentemente montuoso e privo di piane alluvionali. Da lì erano poi trasportati via terra al luogo di costruzione. La produzione del mattone era rigidamente regolamentata²⁹ e i produttori dovevano sottostare a giuramenti atti a garantire la buona qualità del prodotto (l'uso di terra senza impurità, di acqua dolce, la cottura uniforme e il dimensionamento secondo le “giuste misure”) e a controllare il mercato in mano ai *magistri antelami* e ai bottegai che avevano il permesso di commerciare tali materiali. La compravendita del mattone era la più soggetta a frodi per la facilità di limatura sulle dimensioni³⁰. Fino all'inizio del XVI secolo, si registrano tre diverse qualità di mattone commerciati a prezzi differenti, le cui principali differenze riguardano le caratteristiche fisiche e non quelle dimensionali³¹.

Le logge medievali i cui archi presentano il mattone come materiale di costruzione sono piuttosto rare. Si tratta per lo più di archi ribassati che indicano la natura

²⁸ Eadem, *Organizzazione delle forniture e mercato dei materiali*, cit.

²⁹ I dati sono tratti da raccolte legislative. Le disposizioni riguardavano la qualità, le dimensioni, i prezzi di vendita e la destinazione d'uso del laterizio. Biblioteca Universitaria di Genova, ms. B. VI. 13, *Capitula conservatorum seu ministrorum Communis Janue*, anni 1383/1386; Archivio Storico del Comune Genova, ms. 1074/1075, *Censurum liber primus legum* e *Censurum liber secundus legum*. Si veda anche A. Boato, *Costruire “alla moderna”. Materiali e tecniche a Genova tra XV e XVI secolo* (collezione “Biblioteca di Archeologia dell'Architettura”, 4), Firenze, All'Insegna del Giglio, 2005, pp. 48-52.

³⁰ D. Pittaluga, J.A. Quirós Castillo, *Mensicronologie dei laterizi della Liguria e della Toscana: due esperienze a confronto*, in *I Congresso Nazionale di Archeologia Medievale* (Pisa, 29-31 maggio 1997), Firenze, All'Insegna del Giglio, 1997, pp. 460-463.

³¹ A. Boato, *Organizzazione delle forniture e mercato dei materiali*, cit.

commerciale dell'ambiente. Nel caso della loggia tra vico degli Indoratori e salita all'Arcivescovato, nella curia dei Doria, un grande loggia angolare è stata sopraelevata con archi a sesto acuto in mattoni sia a coltello che di piatto, poggianti su pilastri di pietra [fig. 13]. In laterizio potevano essere anche gli archetti pensili, talvolta poggianti su mensole in marmo.

La pietra di Promontorio e il marmo di Carrara

Ai portali fin qui ricordati di schietto marmo Carrarese, si avvicinano a chi passeggia le nostre contrade i non pochi scolpiti in bel nero di promontorio che quasi non ardisce dir pietra, cotanto pareggia i marmi di saldezza e di luccicore. Ben resistente e di tinta più fievole è un'altra pietra che traevan di Lavagna o di Chiavari, meno acconcia all'intaglio che al quadro, è usata in cornici o finestre o d'altro uso men nobile³².

La pietra nera di Promontorio è un calcare marnoso che proviene da banchi di colore scuro e ha la proprietà di diventare lucida quando lavorata, e di conseguenza adatta all'uso a vista che ne veniva fatto.

Federico Alizeri descrive i portali inseriti successivamente ai tamponamenti che hanno chiuso le logge tra il XV e il XVI secolo. Ma già la maggior parte dei paramenti a vista delle logge, inclusi i pilastri e gli archetti pensili, sono realizzati in pietra di Promontorio. Il tamponamento stesso, si deduce dagli atti, era realizzato in pietra nera piccata, dove il termine *Opera picata* (pietra lavorata a vista) indicava diverse lavorazioni della pietra già a partire dal XII secolo (conci perfettamente squadrate, blocchi sbozzati, conci combacianti). Le pietre piccate, ottenute dalla lavorazione di pietre grezze, potevano raggiungere gli 80 cm di larghezza e i 50 cm di altezza³³. La ragione dell'impiego di blocchi squadrate in pietra nera di Promontorio anche nelle opere murarie di tamponamento si trova nel fatto che erano probabilmente destinate a rimanere a vista nell'intento originario.

Il nome dato a questa particolare pietra di "Promontorio" deriva dal luogo geografico che, un tempo esteso dalle alture dietro Sampierdarena a Capo di Faro, si è via via attestato nella zona di cave alle spalle della Lanterna.

La pietra di Promontorio non fu più utilizzata a partire dal Seicento, sostituita con ardesia o pietra di Finale. Il motivo dell'abbandono di questo litotipo tanto utilizzato per secoli è da ricercarsi nella chiusura definitiva delle diverse cave tra il 1625 e il

³² F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo sedicesimo*, Genova, Tipografia di Luigi Sambolino, 1877, volume quinto scultura, capitolo quarto, p. 53.

³³ *Manuale del recupero di Genova antica*, cit.

1635, quando, a più riprese per ordine del Governo, furono fatti minare e crollare i tunnel delle cave. Nicolò Queirazza nella sua supplica al governo (1648) scriveva: «che nell' anno 1625 fu fatto minare i pilastri di un gran sito vacuo e quello poi chiudere, in quale era dentro acqua viva freschissima; posta nel fossato di s. Lazzaro il quale si dimanda le priere (petriere) e dal quale si facevano li portari antichi che hoggi si vedono alle case di questa città»³⁴.

Nei turbolenti anni in cui la Repubblica si vedeva spesso sfidata da gruppi politici avversi più o meno organizzati, i passaggi e le caverne scavate nelle antiche cave offrivano strategici rifugi per nascondersi o riunirsi anche a qualche migliaio di persone. Nel 1629 si ordinava che la valle fosse chiusa da mura sopra e sotto così da impedire del tutto il passaggio, riducendo così l'area denominata "Promontorio" e lasciando solo alla memoria scritta e scolpita il ricordo delle cave della bella pietra nera genovese.

Oggimai non discerni nè il come nè il dove l'amena collina di Promontorio, extra-moenia si sviscerasse a provvedere i macigni nerastri onde si abbellirono cotanti edifizii e presero forma cotanti portali³⁵.

Le cave furono riscoperte nel 1891, quando alla ricerca di materiale da costruzione si fece saltare una parte del colle, rivelando l'imbocco di una galleria e strumenti da lavoro lì abbandonati. Angelo Boscassi scriveva sul Giornale Ligustico: «molto probabilmente è da credere che la cava di cui si tratta, sia quella antichissima di pietra nera di Promontorio di cui si era perduta la memoria»³⁶.

Oggi, la pietra di Promontorio è utilizzata nuovamente per il recupero degli antichi manufatti in questo materiale così orgogliosamente genovese. Nel restaurare parte degli archetti pensili e del bugnato delle logge su via Tomaso Reggio, Orlando Grosso imitava la composizione e le dimensioni di quanto rimasto "ripetendo, in quel lavoro, lo stesso atteggiamento delle mani degli antichi scalpellini, di fronte al blocco di pietra»³⁷ [fig. 14].

Da Carrara arrivava invece, sino dalla fine del XII secolo, il prezioso marmo bianco di cui il territorio ligure era naturalmente sfornito. La grande presenza dei *magistri*

³⁴ F. Podestà, *Le cave di pietra nera detta di Promontorio*, in «Giornale storico e letterario della Liguria», V (1904), p. 190.

³⁵ F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, Genova, Gio. Grondona Q. Giuseppe, 1846, p. 829.

³⁶ A. Boscassi, *La cava di pietra nera di Promontorio*, in «Giornale Ligustico», XVIII (1891), p. 446.

³⁷ O. Grosso, *Il restauro della torre di Palazzo*, in «Genova», febbraio 1933, p. 103.

antelami nella *Dominante* è spiegata anche in ragione del fatto che il suo porto fosse principale punto di approdo per il traffico dei marmi, tra cui quello di Carrara, che andò a intensificarsi tanto da veder redatti i *Capitula Magistrorum Dominorum sculptorum marmororum et lapidum* agli albori del XVI secolo³⁸.

A Genova il marmo bianco era indispensabile - oltre che per la statuaria e la scultura decorativa - per l'edilizia (pilastri, colonne, mensole, cornici, portali, cornicioni, fontane) e per gli arredi urbani (targhe o lapidi, balaustre, lavandini), per creare quella caratteristica alternanza di bande nere e bianche che si trova come paramento decorativo sia nell'edilizia di tipo ecclesiastico³⁹ sia in quella privata, più facoltosa [fig. 15].

Per gli elementi utilizzati nelle logge, in base alla richiesta del compratore, i blocchi di marmo venivano sbozzati direttamente nel luogo di estrazione, per poi essere trasportati su apposite imbarcazioni fino alle banchine genovesi, dove si eseguiva poi la lavorazione finale più specializzata⁴⁰.

Così come i marmi policromi liguri, il bianco marmo carrarese era comunque un materiale di pregio, utilizzato solo nelle dimore più importanti, facilmente sostituibile nelle sue funzioni da altri materiali meno costosi. Non è difficile oggi camminare per i vicoli del centro storico e incontrare, tra i vivaci colori delle case liguri, bianchi fusti di colonne o capitelli scolpiti con stemmi e raffinati motivi ornamentali scuriti dal tempo, annegati nelle più recenti murature intonacate.

³⁸ L. Tagliaferro, *I "magistri antelami" a Genova nel XV secolo. Notiziario storico documentario*, in *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1987, pp. 256-260.

³⁹ Tra cui: S. Maria in via Lata, S. Donato, S. Matteo, S. Lorenzo, S. Stefano.

⁴⁰ R. Santamaria, *Carrara/Genova andata e ritorno. Marmi e maestranze tosco-liguri a Genova tra i secoli XVI e XVII*, in *Jacopo Antonio Ponzanelli Scultore Architetto Decoratore. Carrara 1654-Genova 1735*, Pontedera, Associazione Culturale PerCorsi d'Arte, 2011, pp. 339-374.



Fig. 1. Anonimo, *Veduta di Genova*, 1635 ca. Roma, Musei Vaticani, Galleria delle Carte Geografiche.

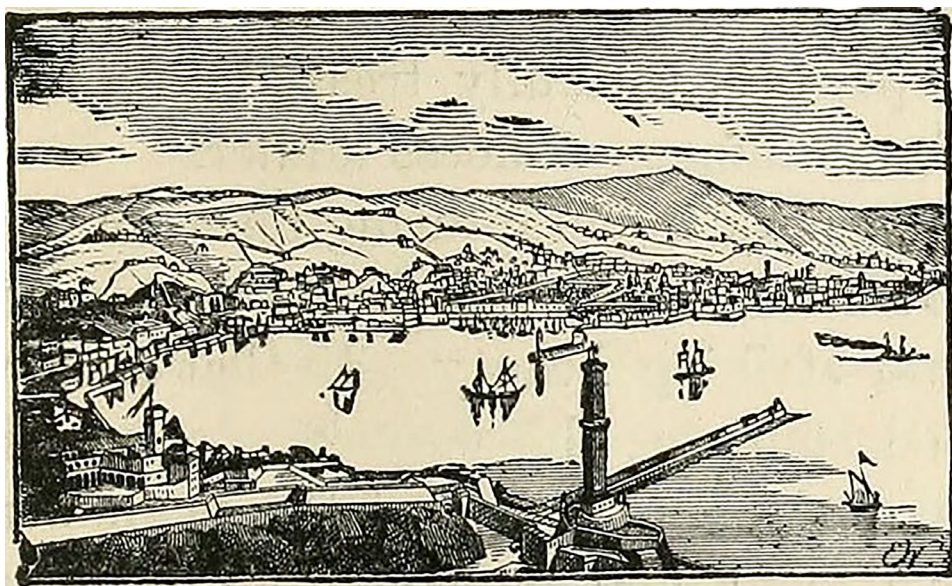


Fig. 2. Sketch by William Morley Punshon, 1883.

Testo prima dell'immagine: «[...] Surrounded by spacious arcades, and its earth brought over from the Holy Land. Thence the road lay along the Mediterranean, and the mountains grow dim and distant, except a coast-line of hills, which shone in places in the whiteness of their own Carrara marble [...]». Testo dopo l'immagine: «[...] I visited a few of the many ducal palaces for which Genoa is famed, and strolling through their stately rows of pillars about a central court of marble, where a fountain is always making music, climbing their broad stairs, of the whitest marble [...]».

Tratta da: H. Johnston, *Toward the sunrise, being sketches of travel in Europe and the East, to which is added a memorial sketch of the Rev. William Morley Punshon*, by Hugh Johnston, with illustrations, Toronto, William Briggs, 1883, p. 427.



Fig. 3. Le campagne di scrostamento degli intonaci all'inizio del XX secolo hanno riportato alla luce le originarie strutture medievali in pietra e marmo: piazza dei Greci, 1909. Foto di Gigi e Carlo Sciutto, *La Repubblica*, Arnoldo Mondadori Editore.



Fig. 4. Loggia in via San Luca. Il paramento bicromo caratteristico dell'edilizia medievale genovese si estendeva talvolta dal porticato fino ai piani superiori.



Fig. 5. Colonne e capitelli di riuso, con decorazioni in stile corinzio e protomi umane: piazza Cavour (a sinistra); piazza delle Scuole Pie (a destra).



Fig. 6. Capitelli e colonne in pietra: una semplice mensola di appoggio in vico dei Notari (a sinistra); un capitello di forma geometrica in pietra di Promontorio in via dei Conservatori del Mare (a destra).



Fig. 7. Capitelli con raffigurazioni simboliche: capitello in pietra di Promontorio lavorato a foglie di acanto e protomi umane in via Luccoli (a sinistra); capitello in marmo con leoni che si mordono la coda in piazza Luxoro (a destra).



Fig. 8. Archetti pensili in mattoni su mensole stondate di pietra in via della Maddalena.



Fig. 9. Archetti pensili in pietra. L'arco a sesto acuto presenta un motivo decorativo al suo interno.



Fig. 10. Vico dei Ragazzi, resti della loggia, portale e pilastri in ardesia. Il sovrapporta rappresenta una Madonna con Bambino e medaglioni imperiali.



Fig. 11. I marmi policromi provenienti dalla costa ligure nel portale della cattedrale di San Lorenzo.



Fig. 12. Porta degli Archi, realizzata nel 1536 con pietra di Finale.



Fig. 13. Loggia angolare in salita all'Arcivescovato con archi a sesto acuto in mattoni su mensole in pietra.



Fig. 14. La grande loggia in via Tomaso Reggio, realizzata in pietra di Promontorio, riaperta e restaurata negli anni '30 del XX secolo.



Fig. 15. L'alternanza sul paramento murario dei blocchi in marmo di Carrara e della pietra nera di Promontorio.



PROFILO

Gaia Leandri

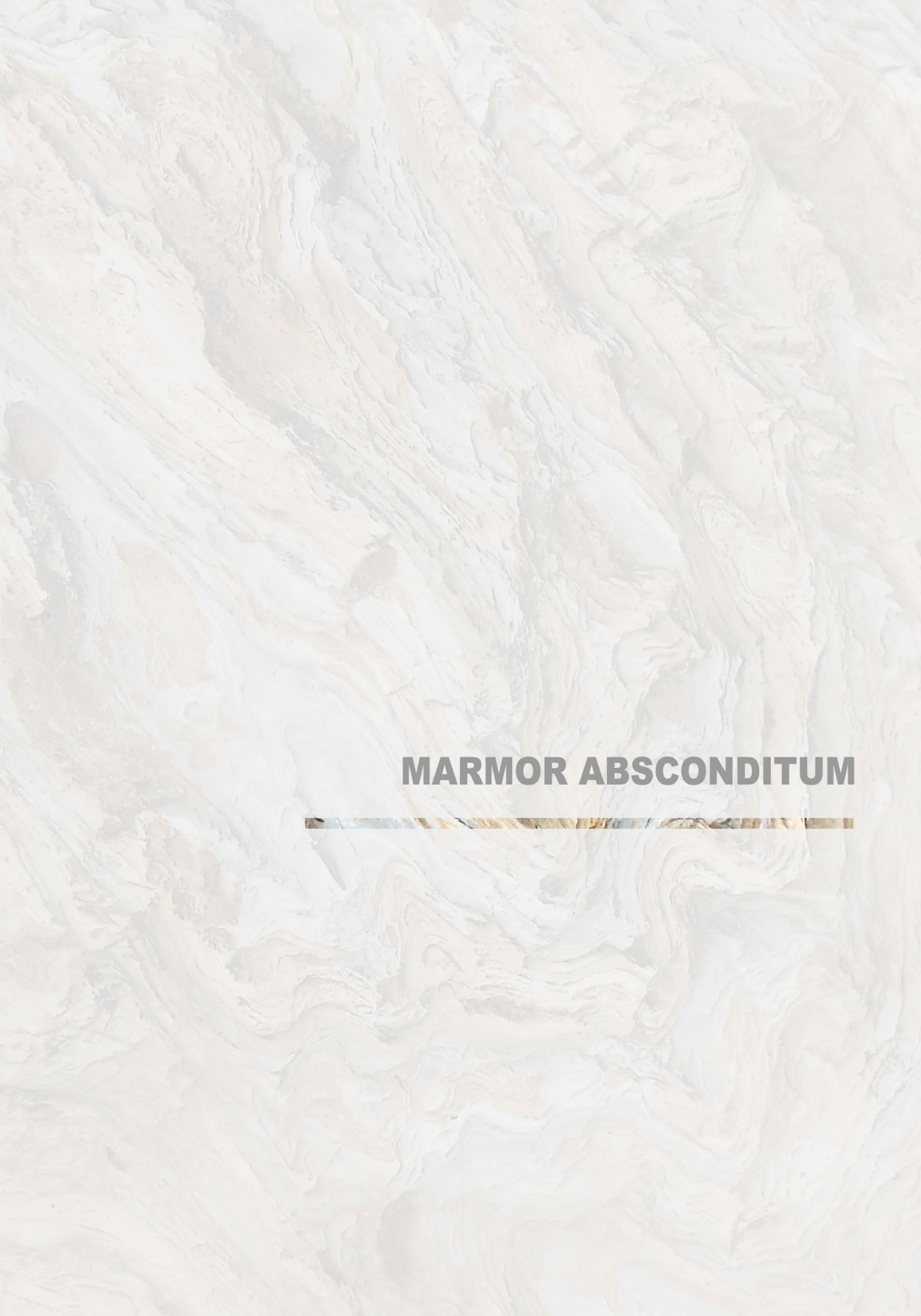
Gaia Leandri è architetto, dottore di ricerca in Architettura presso l'Università Politecnica di Valencia e dottore di ricerca in Neuroscienze cliniche e sperimentali presso l'Università di Genova. Dal 2023 è assegnista di ricerca presso il Dipartimento Architettura e Design dell'Università di Genova dove si occupa del Laboratorio di Rappresentazione 1 (CDL in Scienze dell'Architettura) e del corso di Typological Analysis (Master internazionale in Architectural Composition). Dal 2014 continua la ricerca in campo storico-architettonico, con approfondimenti sulle antiche dimore nobiliari genovesi e l'applicazione della tecnologia al recupero, in collaborazione con enti e fondazioni quali Palazzo Imperiale, Palazzo Ducale e l'Accademia degli Imperfetti. Si occupa inoltre di rappresentazione digitale e conduce ricerche sui temi delle ricostruzioni grafiche storiche e del neurodesign.

Gaia Leandri is an architect, Ph.D. in Architecture from the Polytechnic University of Valencia, and a Ph.D. in Clinical and Experimental Neuroscience from the University of Genoa. Since 2023, she has been a research fellow at the Department of Architecture and Design at the University of Genoa, where she is involved in the Laboratory of Representation 1 (Architecture Sciences Degree Course) and the Typological Analysis course (International Master's in Architectural Composition). Since 2014, she has been conducting research in the field of historical architecture, with a focus on ancient noble residences in Genoa and the application of technology in their restoration, in collaboration with organizations and foundations such as Palazzo Imperiale, Palazzo Ducale, and the Accademia degli Imperfetti. Additionally, she specializes in digital representation and conducts research on topics related to historical graphic reconstructions and neurodesign.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

2: tratta da: H. Johnston, *Toward the sunrise, being sketches of travel in Europe and the East, to which is added a memorial sketch of the Rev. William Morley Punshon*, by Hugh Johnston, with illustrations, Toronto, William Briggs, 1883, p. 427; 3: Gigi e Carlo Sciutto, *La Repubblica*, Arnoldo Mondadori Editore, 1908; 4-15: Gaia Leandri.

The background of the page is a complex marbled paper pattern. It features a mix of light beige, cream, and off-white tones, with darker, muted brown and greyish-green accents. The pattern is highly textured and organic, with swirling, vein-like, and layered structures that resemble natural stone or aged parchment. A prominent horizontal stripe, composed of alternating gold and black segments, runs across the middle of the page, partially overlapping the text.

MARMOR ABSCONDITUM



Arianna Magnani

L'arte cinese delle pietre paesaggistiche: quando la natura ritrae se stessa

Abstract ITA

Alcune tipologie di pietre marmoree e calcaree, una volta lavorate, assomigliano a disegni di paesaggi naturali. In passato tale fenomeno veniva visto come un'autonoma creazione artistica della natura, e tale interpretazione è riscontrabile in diverse culture, da occidente ad oriente. I casi delle "pietre paesine" in Europa e dei "shi hua" 石画 in Cina dimostrano come, pur esistendo similitudini, i diversi contesti religiosi, filosofici e storici abbiano plasmato nella loro unicità le due forme artistiche. Focalizzandosi sulle pietre paesaggistiche cinesi, l'articolo fornisce un'analisi sulle loro origini, sviluppo, e un'indagine preliminare sui termini cinesi ad esse collegati.

Abstract ENG

Some types of marble and limestone, once crafted, resemble natural landscape drawings. In the past, this phenomenon was viewed as an autonomous artistic creation of nature, and this idea was common among various cultures from the West to the East. The cases of landscape stones in Europe and shi hua 石画 in China demonstrate that, despite similarities, different religious, philosophical, and historical contexts have shaped these two artistic forms uniquely. Focusing on Chinese landscape stones, the article explores their origins, development, and a partial overview of the Chinese terms associated with them.

Parole chiave

石画, 大理石, 点苍山石 Shi hua, pietra di Dali, pietra di Diancang Shan, pietre paesaggistiche, pietre paesine, arte cinese, gesuiti, scambi culturali tra Cina ed Europa, pittura di paesaggio cinese, collezionismo filosofia cinese

Copyright © 2023 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-4-2023-a-magnani-arte-cinese-pietre-paesaggistiche>

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

Alcune tipologie di pietre policrome marmoree caratterizzate da venature o sezioni cromatiche differenti, una volta tagliate e lavorate presentano linee che possono essere interpretate come disegni raffiguranti paesaggi o elementi isolati di flora e fauna; tale interpretazione che conferisce alla natura una propria agentività artistica, in grado di produrre pietre simili a dipinti paesaggistici, è comune trasversalmente in diverse culture, dall'Europa alla Cina.

Si tratta di una forma di paesaggio in qualche maniera acheropita, nell'accezione di non essere prodotta da mano umana ma priva della connotazione religiosa. Se normalmente, nella pittura canonica è l'artista che opera con i propri strumenti per riprodurre il mondo che lo circonda, nei casi di "pittura naturale" delle pietre, le immagini di scenari paesaggistici venivano viste non come derivate da un'intenzionalità umana, bensì frutto di un fenomeno naturale, dando vita ad un caso del tutto peculiare di autoritratto, in cui la Natura riproduceva sé stessa.

Nel contesto occidentale, seppure testimonianze dell'uso di pietre con disegni naturali siano già rintracciabili nella *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio¹, è in particolare verso la fine del Cinquecento e soprattutto nel Seicento – con il suo fervore scientifico intento a spiegare le diverse mirabilia della realtà umana – che quelle miracolose «pietre dal pennello della natura dipinte»² iniziano a comparire all'interno delle *Wunderkammern* dei più attivi collezionisti europei, come nel caso del Museo di Manfredo Settala a Milano (1600-1680). Le pietre in questione provenivano dalla roccia calcarea della varietà Alberese presente nella zona di Firenze, tipologia litica che con il tempo ha assunto il nome di pietra paesina, pietra d'Arno, pietra Alberese, pietra di Firenze, o anche marmo ruinforme, utilizzata già a partire dal 1588 dall'Opificio delle Pietre Dure in commessi marmorei, per costituire lastre di paramenti murari in cappelle, o in intarsi per altari, ed elementi d'arredo [fig. 1].

Anche nei "Kunstschrank", stipi che raccoglievano collezioni di *Naturalia e artificialia*, tipici della produzione tedesca tra XVI e XVII secolo sono visibili elementi decorativi in pietra paesina; in particolare uno dei più noti "Kunstschrank" prodotti dall'ebanista e collezionista Philipp Hainhofer (1578-1647), è quello divenuto

¹ Si veda M. Leone, *Scherzo di natura: variazioni semiotiche fra Europa e Giappone*, in «E/C, Rivista online dell'Associazione Italiana Studi Semiotici», 25 dicembre 2016, pp. 1-26.

² Citazione tratta dal primo catalogo a stampa del Museo Settala scritto da Pietro Francesco Scarabelli, *Museo o Galleria, Adunata dal Sapere e dallo Studio del Sig. Canonico Manfredo Settala Nobile Milanese*, Tortona, Per li figliuoli del qd. Eliseo Viola, 1666, p. 253. Ulteriori informazioni sulla collezione sono reperibile in G. Perani, *La meravigliosa galleria di Manfredo Settala*, in «Nuova Museologia. Giornale ufficiale dell'Associazione Italiana di Studi Museologici», n. 42, giugno 2020, pp. 2-13.

proprietà di Gustavo II Adolfo di Svezia e conservato nel Museo dell'Università di Uppsala (Gustavianum - Uppsala universitetsmuseum). Tra i *Naturalia* che costituiscono parte della decorazione del prezioso mobile appaiono diversi elementi in "pietra paesina" provenienti da Firenze³.

Verso la metà del Seicento, molti trattatisti tentarono di indagare il fenomeno delle pietre capaci di riprodurre autonomamente immagini, come fece Aldrovandi⁴ nel capitolo *De Marmore* del 1648, o il gesuita Athanasius Kircher nel suo *Mundus Subterraneus...* del 1665, a riprova di una sempre più diffusa presenza di questi oggetti nelle collezioni private nonché della curiosità scientifica che li accompagnava.

Nelle pietre paesine, grazie alla loro conformazione naturale, venivano individuati paesaggi con monti, valli, rocce e profili di alberi e a volte si intuivano anche panorami con rovine, raffiguranti un contesto urbano antico e decadente. Le pietre, oltre ad essere apprezzate per la loro bellezza peculiare, potevano essere utilizzate anche come supporto su cui lavorare⁵, un fondale su cui dipingere figure umane o animali, mescolando in questa maniera il naturale all'artificiale [figg. 2-3].

La tipologia di pittura su pietra fu particolarmente apprezzata nel contesto europeo. L'arte delle pietre paesine si diffuse dall'Italia, alla Francia, alla Germania e all'Inghilterra, risultando particolarmente in voga per tutto il Seicento.

Nell'Estremo Oriente, analogamente all'Europa, si è sviluppata una predilezione per le pietre paesaggistiche, sebbene lo specifico contesto storico, culturale e religioso suggerisca un approccio diverso a questo comune interesse, nonché una diversa periodizzazione.

In Cina la passione per le pietre ebbe particolare diffusione in quel periodo che,

³ Cfr. Hans-Olof Boström, *Det underbara Skåpet. Philipp Hainhofer och Gustav II Adolfs konstskåp*, in *Acta Universitatis Upsaliensis, Skrifter rörande Uppsala universitet*, 70, Elanders Gotab, Stockholm 2001, p. 274 (immagine mobile), 275, 281.

Nella monografia, reperibile al link < <https://uu.diva-portal.org/smash/get/diva2:331706/FULLTEXT01.pdf> >, nel contesto dell'analisi della tipologia degli stipi tedeschi, sono evidenziati altri casi di uso di pietre paesine, in particolare dipinte, inserite nei mobili come elementi decorativi.

⁴ U. Aldrovandi, *Musæum metallicum in libros 4 distributum Bartholomæus Ambrosinus ... labore, et studio composuit cum indice copiosissimo ...*, [Bologna], Marcus Antonius Bernia proprijis impensis in lucem edidit, 1648. Il capitolo inizia da p. 746.

⁵ Dalla fine del Cinquecento vengono portate avanti in Italia sperimentazioni di dipinti su diversi materiali litici, come il marmo, l'alabastro, il porfido rosso, la pietra di paragone, la lavagna. Si veda a questo proposito *Meraviglia senza tempo. Pittura su pietra a Roma tra Cinquecento e Seicento*. Catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 25.10.2022-29.01.2023) a cura di F. Cappelletti, P. Cavazzini, Roma, Officina Libraria, 2022.

secondo alcuni storici, può essere definito un “Rinascimento cinese”⁶, inteso come “età d’oro”, un momento di “resurrezione” di un’antica civiltà trasformata in rinnovamento culturale e politico.

Questo periodo, situato cronologicamente molto prima del Rinascimento europeo, tra il X e il XII secolo, alla fine della dinastia dei Tang (618-907) e nel corso della dinastia Song (960-1279)⁷, ha segnato una rivisitazione dei valori confuciani in un contesto di notevole crescita economica e urbanistica accompagnata da uno sviluppo tecnologico ed artistico senza precedenti. La Cina divenne così la civiltà più avanzata del suo tempo⁸, in grado di influenzare culturalmente tutto l’Estremo Oriente.

In merito all’arte delle pietre paesaggistiche, se in Europa, dalla fine del Cinquecento, ci si ispirava ai maestri fiorentini e al contesto culturale mediceo da cui questa forma d’arte si diffuse, in Oriente è proprio dalla corte e dai funzionari cinesi, e in particolare già in quella fase di “Rinascimento” vissuto dalla Cina, che questa attenzione intellettuale e forma artistica iniziò ad estendersi in Corea e Giappone⁹. Conseguentemente, nonostante alcune somiglianze e aspetti di contatto, le radici storiche e culturali hanno plasmato nella loro unicità le forme artistiche in Europa e in Oriente: così per analizzare le differenze tra pietre paesine italiane e pietre paesaggistiche in Cina è necessario considerare in primis i caratteri della pittura di paesaggio cinese, e notare come questa abbia influenzato a sua volta l’interpretazione di pietre marmoree come pitture naturali di paesaggi¹⁰.

⁶ L’uso proprio del termine “Rinascimento” abbinato al contesto cinese, indicandone sia le caratteristiche peculiari che i parallelismi con quello europeo, venne già fatto nel 1972 da Jacques Gernet in *Le Monde chinois*, un’azione che già all’epoca, come lui stesso era conscio che sarebbe potuto succedere, aveva generato un dibattito sull’argomento. Per un lavoro più recente in merito al complesso tema dei “Rinascimenti”, soprattutto in ambito extraeuropeo, si veda J. Goody, *Rinascimenti: Uno o molti?*, Roma, Donzelli editore, 2010. Sulla Cina si veda il capitolo da pp. 233-281.

⁷ Per il “Rinascimento” di epoca Song: M. Wood, *The Story of China: A Portrait of a Civilisation and Its People*, Regno Unito, Simon & Schuster, 2020, capitolo 9.

⁸ In realtà, lo sviluppo della Cina in epoca Song fu superiore anche paragonandolo ad altre civiltà ben oltre quella fase storica: «“Per la maggior parte degli aspetti, la Cina dell’XI secolo era a un livello di sviluppo economico che non fu raggiunto da alcuno stato europeo prima del XVIII secolo come minimo»: C.O. Hucker, *China’s Imperial Past: An Introduction to Chinese History and Culture*. Londra, Duckworth, 1975, p. 342.

⁹ Per la diffusione in Corea e Giappone di un genere artistico connesso alla valorizzazione delle pietre e delle loro forme (le cosiddette “pietre immaginarie”, usate come decorazioni nei giardini e negli studi degli intellettuali): M. Leone, *Scherzo di natura*, cit.

¹⁰ Si è ritenuto opportuno inserire qui di seguito qualche notazione sulla pittura cinese di pae-

L'importanza della pittura di paesaggio in Cina in rapporto all'attenzione per i paesaggi naturali su pietra

Xie He 谢赫 artista e teorico d'arte del VI secolo, scrisse una breve opera di trattatistica intitolata «*Guhua pinlun*» («古画品录», *Note sulla classificazione delle antiche pitture*), testo che è rimasto un documento fondamentale per la teoria pittorica cinese. Nel trattato si elencano sei principi o canoni alla base della pittura (*huihua liufa* 绘画六法) tra cui il primo è quello dell'animazione per consonanza spirituale¹¹, capacità di riprodurre la 'vitalità', termine difficilmente traducibile in italiano e di cui anche in cinese esistono varie interpretazioni a seconda dei diversi autori e delle differenti fasi storiche.

Proprio sulla resa di questo primo principio sembra lavorare la pittura paesaggistica cinese: per rendere gli elementi naturali è necessario coglierne le vibrazioni vitali, mantenendo un'armonia tra chi dipinge e il mondo osservato, concetti che riportano ad una riflessione interiore profondamente intrecciata con diverse correnti filosofico-religiose quali quella taoista, buddhista, e – dall'epoca Song in poi – neoconfuciana; l'interpretazione nella resa varia da pittore a pittore, così come periodi storici differenti hanno prodotto scuole stilistiche distinte.

Per quanto riguarda l'evoluzione della pittura di paesaggio in Cina, indicata con il nome di "pittura di monti e corsi d'acqua" (*shan shui hua* 山水画)¹² – i due elementi alla base del paesaggio – sebbene le sue radici siano ben più antiche, è nel periodo che va dalle Cinque Dinastie e dei Dieci Regni (907-960) fino alla Dinastia Song (960-1279) che vede il suo massimo splendore e maturità artistica. In questo primo periodo di instabilità e di disunità politica e governativa, dovuta alla disgregazione dell'Impero Tang (618-907), alcuni artisti lavoravano a corte mentre altri intellettuali abbandonavano le proprie posizioni e ricercavano nella natura incontaminata un risveglio spirituale. Gli artisti spesso in un isolamento contemplativo per scelta personale o per esilio imposto, ritrovavano nella natura l'ordine morale andato perduto, in un percorso filosofico di unione tra dimensione interiore ed esteriore. Quando nella seconda metà dell'XI secolo anche la dinastia

saggio, con la finalità di introdurre la contestualizzazione delle pietre paesaggistiche nell'arte cinese anche ad un pubblico non sinologico.

¹¹ «Spirit Resonance (or, Vibration of Vitality) and Life Movement». Per la traduzione in inglese del brano sui sei principi, si veda O. Siren, *The Chinese on the Art of Painting*, New York, Schocken Books, 1963, pp. 18-19.

¹² Per una panoramica del genere, si veda G. Fahr-Becker, *Arte dell'Estremo Oriente*, Milano, Gribaudo-Könemann, 2006, pp. 151-153.

Song entrò in crisi, i pittori passarono da quella che potremmo definire come una raffigurazione più oggettiva e 'realistica' della natura ad una rappresentazione più emotiva e personale. Il genere paesaggistico è infatti dinamico e si è evoluto nel corso dei secoli riflettendo i cambiamenti culturali, sociali e politici della Cina. Gli artisti svilupparono stili distintivi nell'uso del pennello, come il "gongbi" (工笔) stile dettagliato e realista e il "xieyi" (写意 letteralmente traducibile come "scrivere l'essenza") che rappresenta uno stile libero ed espressivo, stili talvolta anche mischiati ed utilizzati insieme.

Durante il periodo Yuan (1279-1368), la pittura di paesaggio continuò ad evolversi, incorporando elementi dell'arte Song con innovazioni portate dalla dominazione mongola. Ni Zan 倪瓚, pittore attivo nel XIV secolo¹³, sosteneva la necessità di una maggiore libertà nella pittura e una visione più personale, trasformando il paesaggio in una sorta di specchio del suo mondo interiore, riproducendo le emozioni provate nell'osservazione della realtà circostante.

Nel periodo Ming (1368-1644) la tendenza fu quella di ritornare ad uno stile più dettagliato e realistico mentre nel periodo Qing (1644-1911) l'incontro con l'arte occidentale portò ad una fusione di stili tradizionali e nuove tecniche.

Comparando i paesaggi europei e cinesi nel corso delle diverse epoche, si può notare come in Cina la rappresentazione del paesaggio appaia focalizzata non tanto sulla resa realistica degli elementi naturali, quanto sulla resa pittorica della 'vitalità' della natura o delle sensazioni intime e spirituali dell'autore. In Cina il paesaggio veniva realizzato in pittura sia a colori che in inchiostro alternando principalmente il bianco e il nero¹⁴, e più che un intento descrittivo emerge maggiormente un intento concettuale: dietro i tratti che compongono le rocce dei monti e le acque dei fiumi si snodano le riflessioni filosofiche, religiose e personali degli autori, in una sorta di «intesa coscienza panteistica»¹⁵ tra loro e la Natura. In questa maniera vengono riprodotte l'energia delle rocce e dell'acqua mediate dalla visione del pittore.

Tale paesaggio interiore ed esteriore difficilmente ha una forma statica bloccata ed

¹³ Nato probabilmente tra il 1301 o 1306, e morto nel 1374, è uno dei quattro grandi maestri di epoca Yuan. Vissuto nel periodo finale della dinastia di dominazione mongola Yuan e nei primi anni della dinastia cinese Ming, incarna il modello dell'artista individualista che si discosta dagli stili e gli agi di corte, per inseguire una propria idea di produzione artistica. Per una panoramica sull'arte in epoca Yuan, M. Bussagli, *La pittura cinese*, pp.105-113.

¹⁴ "Nell'VIII secolo comincia a diffondersi il gusto per il paesaggio monocromo, cioè tratteggiato ad inchiostro", M. Bussagli, *La pittura cinese*, cit., p. 23.

¹⁵ H. Read, *I simboli dell'ignoto*, Bari, Dedalo Libri, 1995, p. 77.

è impossibile fissarne una copia per imitazione¹⁶, ma come l'arte calligrafica cinese non si limita a scrivere solo le parole, ma dà forma anche al loro concetto e lo spirito con cui risuonano nell'autore, allo stesso modo la pittura delle montagne e delle acque lascia parlare il respiro, il *qi*-energia vitale della realtà tramite i movimenti del pennello [figg. 4-5]. Ad accompagnare il paesaggio si trovano spesso anche alcuni versi poetici, parti integranti della composizione [fig. 6].

Alla luce di questa particolare visione filosofica della rappresentazione del paesaggio, a volte anche solo "abbozzata", composta da linee contenenti l'energia della montagna, dell'acqua e degli elementi atmosferici, si può comprendere quanto le pietre marmoree potessero essere apprezzate in Cina, essendo infatti pietre in cui la linfa vitale della natura – così difficile da rendere per un artista – risultava essersi impressa autonomamente nelle venature createsi per fattori naturali litologici e mineralogici.

La Natura in grado di dipingere e scolpire se stessa

何人遗公石屏风，上有水墨希微踪。
不画长林与巨植，独画峨嵋山西雪岭上万岁不老之孤松。
崖崩涧绝可望不可到，孤烟落日相溟濛。
含风偃蹇得真态，刻画始信天有工。

Chi ha donato all'illustre Ouyang Xiu questo paravento in pietra?
Come i dipinti ad inchiostro presenta dei vaghi segni, /
che non ritraggono fitti boschi, o alberi imponenti,
bensì un solo, secolare, pino perenne,
posto sul picco innevato ad ovest del monte Emei /
tra le cime impervie e franose,
che lo rendono solo visibile da lontano, ma non raggiungibile,
(là dove) fumose nuvole solinghe e il sole al tramonto
diluiscano tutto indistintamente. /
Ma quel pino contorto dai soffi del vento
sembra così vero, in tutta la sua essenza,
che ora inizio a credere
che la Natura stessa lo abbia scolpito e dipinto¹⁷.

¹⁶ Per una più approfondita analisi della pittura di paesaggio cinese, e dei concetti filosofici/pittorici alla base di essa, si veda F. Jullien, *Vivere di paesaggio. O l'impensato della ragione*, Milano, Mimesis Edizioni, 2020.

¹⁷ La traduzione è una libera interpretazione dell'autrice dell'articolo; sebbene segua il testo cinese frase per frase, sono state volutamente introdotte delle parole non presenti nel testo, in maniera da rendere anche ad un lettore italiano la bellezza e scorrevolezza dell'originale

Con questi splendidi versi tratti da un passaggio della poesia intitolata *Componimento sul paravento in pietra di Ouyang Xiu*, del poeta Su Shi¹⁸, si può vedere come all'occhio di un intellettuale cinese una pietra di Dali veniva equiparata facilmente ad un paesaggio realizzato ad inchiostro, con la caratteristica aggiuntiva di possedere un'immediatezza e naturalezza più "realistica" dei tradizionali dipinti prodotti da mano umana.

Il termine *Dali shi* 大理石, letteralmente traducibile come "pietra di Dali", si riferisce ad un tipo di pietra calcarea bianca con venature di diversi colori (nere, verdastre, bluastre etc.) presente nei monti Cang shan 苍山¹⁹ – o anche detti Dian Cang shan 点苍山 – a Dali, nella provincia dello Yunnan. La presenza di queste venature fa sì che la pietra, una volta tagliata, mostri alcune sezioni molto simili ai paesaggi naturali dei dipinti tradizionali cinesi [fig. 7].

Per via di questa caratteristica, sin dal Regno di Nanzhao (VIII-IX secolo)²⁰, gli

cinese, per quanto non sia possibile una resa del suono e della cadenza dei versi del poeta. Per esempio, la frase finale “刻画始信天有工”, tradotta parola per parola risulta “(questa) scultura e pittura iniziare a credere essere opera del Cielo/ che si tratti di una creazione del Cielo”; il concetto di “Cielo” in cinese si può tradurre come Natura. 天工 (natura-creare), in questo caso risulta in opposizione al termine 人工 (uomo-creare) ovvero di produzione umana, fatto a mano. Il poeta vuole sottolineare che la straordinaria capacità della pietra di cogliere l'essenza della scena ritratta porta a credere che essa non sia stata realizzata da mani umane. Le successive traduzioni dal cinese all'italiano sono anch'esse proprie produzioni. In questo articolo si è fatta la scelta di mantenere in tutto il testo i caratteri cinesi semplificati, per mantenere l'unità testuale e rendere più agevole il lavoro tipografico agli editori. Per una versione integrale della poesia e una traduzione in lingua inglese, si veda ad esempio M. A. Fuller, *The Road to East Slope: The Development of Su Shi's Poetic Voice*, California, Stanford University Press, 1990, p.130.

¹⁸ Su Shi (1037-1101), conosciuto principalmente come Su Dongpo 苏东坡 fu uno dei più famosi poeti di epoca Song. Il componimento trae ispirazione da una pietra di Dali appartenente alla collezione del funzionario Ouyang Xiu 欧阳修 (1007-1072). Questa e altre poesie sulle pietre di Dali sono reperibili in Xiaofeng 邵晓峰, *Zhongguo chuantong jiaju he huihua de guanxi yanjiu* (中国传统家具和绘画的关系研究, *Ricerca sul rapporto tra mobilio tradizionale cinese e dipinti*), Nanjing Forestry University, Tesi di dottorato, 2005, p. 92.

¹⁹ Nota traduttiva. Il termine “shan” 山 vuol dire di per sé montagna, ma in questo caso si è deciso sia di tradurre il termine in italiano che di riportarlo nella traslitterazione fonetica; questa scelta è dovuta alla decisione di seguire la consuetudine con cui queste pietre vengono citate nei cataloghi di oggetti di arte cinese e nelle aste.

²⁰ Regno situato nella zona centrale ed occidentale dell'attuale Yunnan, fondato dalla popolazione bai; in questa zona è arrivato il Buddhismo tramite diversi canali via Burma, Tibet e Sichuan, per poi essere influenzato anche dalle correnti del Buddhismo cinese arrivate da nord, che si fusero con quelle locali. Il regno fu poi seguito dal Regno di Dali (937-1253): *Esoteric Buddhism and the Tantras in East Asia*, a cura di C. Orzech, R. Payne, H. Sørensen, Leiden, Brill, 2011, p. 380.

antichi usavano queste pietre per realizzare beni di lusso, tanto da essere offerte come tributo alla dinastia Tang. In questa epoca non sono pochi in Cina gli appassionati di “litomania”, come i due primi ministri Tang, Niu Sengru 牛僧孺 (779-848) e Li Deyu 李德裕 (787-850), passati alla storia quali patiti collezionisti di pietre²¹. Una testimonianza proprio di questa passione nei circoli intellettuali, e la continuità nell'utilizzo delle cave di Dali può essere ritrovata in una fonte di epoca Ming: nel 1563, il letterato Li Yuanyang, nel suo «*Jiajing “Dali fu zhi”*» (嘉靖《大理府志》, *Cronaca della prefettura di Dali*) scrisse:

山腰多白石，穴之膩如切脂，白质墨章，片琢为屏，有山川云物之状，世传点苍山石，好事者并争致之。唐李德裕平泉庄醒酒石即此产也。

A metà dei pendii delle montagne sono presenti molte rocce bianche; i lisci buchi nelle cave sembrano quasi come tagli nel grasso bianco della carne; la base della pietra è bianca con venature scure, viene tagliata a fette e lisciata per trasformarla in schermi, presentando forme simili a montagne, fiumi, nuvole e altri elementi. Circolano nel mercato come “pietre del monte Dian Cang shan” e i collezionisti appassionati se le contendono. La “Pietra per far passare la sbornia” presente nella villa in Pingquan di Li Deyu, di epoca Tang, proviene proprio da qui.

Nel testo “Yunnan zhiüe” (《云南志略, *Cronache dello Yunnan*), una cronaca locale scritta da Li Jingxiu, un funzionario della dinastia Yuan, viene sottolineata proprio la peculiarità figurativa della pietra:

点苍石出大理山崖洞中，白质黑章，有人物山水草木禽鱼之状，可为屏几。Le pietre con tracce bluastre sono estratte dalle grotte dei dirupi delle montagne a Dali, presentano una *texture* bianca con linee scure, e hanno figure simili a persone, paesaggi, flora e fauna naturali, per questo vengono incorniciate²² in schermi.

Le pietre di Dali non sono le uniche ad essere utilizzate nella produzione di pitture naturali. Un altro tipo di pietra è la *Yun shi* 云石 prodotta a Yunfu 云浮, nella

²¹ Le pietre delle loro collezioni sono celebrate in diversi poemi, in particolare le rocce di tipo *taihushi* 太湖石, usate per abbellire i giardini con le loro forme irregolari: Yang, X., *Fetishism and Its Anxiety: A Poetic Biography of Fantastic Rocks*, in *Metamorphosis of the Private Sphere*, Leiden, The Netherlands; Harvard University Asia Center, (2003). Questa passione smodata per le pietre andò incontro in epoca Song ad una forte critica, per cui molti componenti sono anche in opposizione ad un collezionismo esagerato.

²² Letteralmente il cinese dice “usate per schermi”. Con schermo si intende una struttura simile al paravento.

provincia del Guangdong, anch'essa caratterizzata da venature simili a disegni di inchiostro.

Tale tipologia di oggetto artistico continuò ininterrottamente ad affascinare gli intellettuali dall'epoca Tang in poi, fino a raggiungere l'apice della sua fortuna in epoca Ming.

Difficoltà nella denominazione cinese e varie tipologie di paesaggi in pietra

Per questo genere artistico non si trova in cinese un nome univoco. I paesaggi litici si possono trovare citati genericamente come “dipinti in pietra” (*shi hua* 石画), termine che però può essere utilizzato anche per altre tipologie di pietre; a volte viene utilizzato il termine “dipinti di pietre paesaggistiche” (*shan-shui shi hua* 山水石画), in altri casi vengono chiamati con il nome specifico della pietra, ad esempio “dipinti in pietra di Dali” (*Dali shi hua* 大理石画), o “pietra del monte Dian Cang shan” (*Dian Cang shi* 点苍石) oppure indicati con il termine generalizzante *wenshi* 文石, “pietre con disegni/motivi” usate dai letterati²³. Inoltre, come testimoniato anche dal testo “Quannan zazhi” (《泉南杂志》, *Note miscellanee da Quannan*) del 1593, molte delle pietre paesaggistiche appartenenti a collezioni private possedevano un nome proprio, ovvero un titolo elaborato come quello attribuito ad un dipinto²⁴. L'attribuzione di un nome testimonia la preziosità e unicità conferita ad alcuni esemplari di pietre, così come anche l'aggiunta di versi poetici, apposti lateralmente in alto come accompagnamento, li porta ancor di più ad essere simili a dei dipinti.

Un'altra possibile denominazione è costituita dal nome della tipologia della pietra seguito direttamente dal termine indicante l'uso.

Di seguito viene presentato un elenco non esaustivo dei termini correlati agli oggetti realizzati in pietra di Dali²⁵. Come è già stato fatto da altri studi, gli oggetti sono divisi in due gruppi a seconda della loro funzione: un insieme di oggetti più

¹⁸ Con questo termine si indicano anche altre pietre, come la pietra Shoushan (*Shoushan shi* 寿山石), un'agalmatolite, estratta nel villaggio Shoushan, nel Fujian settentrionale. Essa può avere diversi colori, fra cui marrone, rosso, giallo, verde e grigio, ed è tradizionalmente utilizzata per l'intaglio di sigilli. Un'altra ancora è ad esempio la pietra a crisantemo (*Juhua shi* 菊花石), o Cristobalite; è un tipo di minerale in cui i cristalli di celestina e di calcite sono inglobati in una matrice di calcare e carbonio. Viene estratta a Yonghezhen, città rurale nella città di Liuyang, nella provincia di Hunan. Informazioni reperibili dalla tesi di dottorato di Shao Xiaofeng, *Ricerca sul rapporto tra mobilio tradizionale cinese e dipinti*, 2005, p. 89.

²⁴ *Ivi*, p. 91

²⁵ Per una più approfondita analisi storica e di utilizzo dei singoli oggetti: S. Handler, *Austere Luminosity of Chinese Classical Furniture*. Londra, University of California Press, 2001.

“artistici”, su cui spesso venivano apposte delle poesie e dei sigilli, esattamente come si usava fare per i dipinti, e uno di elementi più decorativi.

Fra quelli dotati di una funzione più artistica, si possono annoverare per esempio i seguenti oggetti:

- *Shi ping* 石屏 termine generico per indicare pannelli, separé in pietra; quelli di dimensioni più grandi erano utilizzati per mantenere la *privacy* in un determinato ambiente o anche per proteggere dagli spiriti negativi, e quindi collocati nell'entrata principale di un'abitazione; potevano anche essere collocati dietro al trono o alle poltrone di funzionari, ed erano un simbolo del loro *status* sociale.

- *Pingfeng* 屏风, letteralmente “paravento”, un *separé* di grandi o medie dimensioni che, qualora in pietra, non veniva spostato. Veniva utilizzato come segno di prestigio, spesso da porre alle spalle del padrone o padrona di casa, per schermanli alla vista dalle porte di ingresso nelle stanze. Usato nelle camere da letto, ma anche nello studio e poteva essere collocato anche dietro la seduta, il letto, o le scrivanie.

- *Yan ping* 砚屏, letteralmente “schermo per l'inchiostro” ma spesso tradotto in italiano come “separé da tavolo”, è uno schermo decorativo di dimensioni ridotte, perlopiù posizionato sulla scrivania²⁶, la cui funzione non era solo estetica ma anche pratica, dal momento che erano originariamente collocati accanto al calamaio, adibiti a proteggere l'inchiostro da correnti che ne potessero causare l'evaporazione o trasportare della polvere che ne avrebbe alterato la consistenza. Contornate da una cornice su piedistallo in legno, potevano esserci pietre marmoree ma anche gres porcellanato intarsiato, porcellana, giada, ecc. [figg. 8-10].

Tutti gli schermi precedentemente citati erano progettati per essere appoggiati su un supporto di legno; le dimensioni dipendevano dall'utilizzo per cui erano destinati ed erano progettati per essere visibili da entrambi i lati.

- *Gua ping* 挂屏 pannelli appesi; è la forma più vicina al dipinto, le pietre potevano essere disposte su cornici di legno in composizioni di insieme o

²⁶ Su tale oggetto di uso comune tra i letterati, si veda Lü Xiaohuan 吕肖奂 *Chuangxin yu yinling: Songdai shiren dui qiwu wenhua de gongxian, yi yanping de chansheng ji fengxing wei li* 创新与引领: 宋代诗人对器物文化的贡献, 以砚屏的产生及风行为例, 吕肖奂 (Innovazione e pionierismo: i poeti Song e il loro contributo agli utensili per i letterati, analizzato attraverso il caso della nascita e moda degli schermi per inchiostro), in «Journal of Sichuan University» (Social Science Edition), 2009/3, pp. 39-45.

appesi singolarmente, come quadri, molto spesso accompagnati da versi poetici come i dipinti paesaggistici tradizionali cinesi [figg. 11-12].

Fra quelli dotati di una funzione più decorativa, si possono annoverare molte tipologie di oggetti di uso quotidiano: il letto Arhat, *Luohan chuang* 罗汉床, un divano letto che poteva essere utilizzato sia per sedere nel contesto diurno che per dormire durante la notte; le scrivanie; le sedie; i tavoli per il convito. Anche l'architettura delle abitazioni dei più abbienti poteva essere abbellita da pietre paesaggistiche [fig. 13].

La presenza di *shi hua* sia nelle case degli aristocratici che all'aperto in spazi che ospitavano funzionari/intellettuali è già ampiamente documentata nei dipinti di epoca Song: le pietre appaiono utilizzate nei mobili e anche all'interno dell'architettura. Un esempio eclatante è il dipinto su seta del pittore Liu Songnian 刘松年 (ca. 1155-1218), attivo nel periodo dei Song meridionali [fig. 14].

Le pietre sono ugualmente presenti nel mobilio di corte, come testimoniato anche dal pittore italiano Giuseppe Castiglione (1688-1766), gesuita di origini milanesi inviato in missione in Cina ed entrato poi a far parte della corte di Pechino, dove lavorò fino alla sua morte come pittore, prendendo il nome cinese di Lang Shining 郎世宁 [fig. 15].

Castiglione notò l'uso cinese di trasformare le pietre marmoree più particolari in oggetti d'arte: in una lettera inviata a Roma il 31 ottobre del 1733 a Padre Francesco Retz, Generale della Compagnia di Gesù, descrisse in questa maniera una pietra in suo possesso: «una lamina di pietra, alquanto stravagante, per tener nel mezzo una vena a maniera d'una piramide, con varie porzioni de circoli [...] I cinesi usano de somigliante pietre, poste in una cornice, con due piedi in basso, e le pongono in piedi, sopra le tavole, acciò che si vedano d'ambe due le parti»²⁷. Appare significativo come Castiglione volle inviare a Roma proprio quell'oggetto: «la qual pietra parendomi, che potrebbe essere cosa grata a V.P. per collocarla nella nostra Galleria, o dove a P.V. più gli piacerà». Pensava, in prima istanza, con tutta probabilità, proprio a quella raccolta di meraviglie creata nel 1651 da

²⁷ Archivum Romanum Societatis Iesu, *Jap. Sin.* 184, f. 118. Si ringrazia l'ARSI per la disponibilità in relazione alla consultazione del documento. La lettera è citata in L. Magnani, *Giuseppe Castiglione prima della partenza per la missione cinese: l'esperienza pittorica a Genova nel Noviziato dei Gesuiti*, in *Arte dal Mediterraneo al Mar della Cina. Genesi ed incontri di scuole e stili. Scritti in onore di Paola Mortari Vergara Caffarelli*, a cura di P. Fedi, M. Paolillo, Palermo, Officina di Studi Medievali, 2015, p. 501. Per maggiori informazioni su Giuseppe Castiglione e la sua produzione: A. Andreini, F. Vossilla, *Giuseppe Castiglione: gesuita e pittore nel Celeste*, Firenze, Edizioni Feeria, 2015 e M. Pirazzoli-T'Serstevens, *Giuseppe Castiglione, 1688-1766, Peintre et architecte à la cour de Chine*, Paris, Thalia, 2007.

Athanasius Kircher nel Collegio Romano, come a voler ricollegare le pietre cinesi con quella disposizione tra curiosità e studio caratteristica dell'intellettuale gesuita e del Seicento europeo²⁸.

La pietra di Dali, ed in generale tutte le *shi hua*, hanno avuto una profonda influenza nella vita della classe dirigente cinese, solita a circondarsi di queste opere naturali nei loro studi. Un eminente intellettuale di epoca Qing, Ruan Yuan 阮元 (1764-1849), collezionò personalmente molte di queste pietre alle quali dedicò un'intera opera di diversi volumi, intitolata *Memorie sulla pittura in pietra* (石画记). La passione/ossessione per le pietre in Cina è documentata²⁹ da un'ampia letteratura fin dalla prima metà del IX secolo in epoca Tang. Questa non si limitava all'ammirazione delle pietre raffiguranti paesaggi, ma anche a molti altri tipi, specialmente le pietre "strane", che venivano collocate a decorazione dei giardini o delle abitazioni [fig. 16].

Questa tipologia detta genericamente *Gongshi* (供石, pietre da letterato), più conosciuta e ampiamente studiata nel contesto accademico europeo, a volte viene confusa con le pietre paesaggistiche. Tuttavia, sebbene queste tipologie di pietre abbiano molti elementi in comune, presentano al contempo alcune differenze fondamentali. I dipinti in pietra cinesi analizzati in questo articolo "dipingono" la natura fatta di montagne e fiumi, nell'altro caso la pietra mette in scena fisicamente e sculturalmente con le sue fattezze un microcosmo di monti cesellati dall'acqua, o con le sue forme "strane" riproduce in miniatura l'infinita capacità creatrice e stupefacente della Natura.

La caratteristica peculiare dei *shi hua*, i dipinti in pietra cinesi, è presentare in molti casi poesie di accompagnamento al paesaggio raffigurato e, considerando il concetto espresso dal pittore Guo Xi (郭熙, ca. 1020-1090) ovvero che «le poesie sono dipinti amorfi, invisibili, mentre i dipinti sono poesie dotate di forma, tangibili» (诗是无形画, 画是有形诗), in questo caso si può notare un abbinamento perfetto: i tratti del paesaggio si trasformano in un componimento poetico visibile agli occhi di chi sa interpretarli, e i versi che li accompagnano possono aprire a nuovi spazi aldilà dell'immagine. I primi sono opera della forza creatrice della Natura,

²⁸ L'attenzione mostrata da Castiglione con l'invio di una pietra di Dali in ambienti collezionistici dove certo si era già palesato l'interesse per soggetti come le pietre paesine, mostra bene una circolarità tra oriente e occidente. Seppur notando, anche in questo caso, le basi tecnico-culturali diverse, Baltrušaitis l'aveva già sottolineata per un altro fenomeno di curiosità come l'anamorfoosi, palesatosi in Europa tra XVI e XVII secolo: J. Baltrušaitis, *Anamorfoosi o magia artificiale degli effetti meravigliosi*, Milano, Adelphi Edizioni, 1978, p. 177.

²⁹ Nonché in epoca Song anche aspramente criticata, in casi di collezionismo compulsivo o di adorazione portata all'estremo: X. Yang, *Fetishism and Its Anxiety*, cit., pp. 91-148.

i secondi dell'animo umano, mostrando ancora una volta la complementarità e fusione tra la realtà circostante e l'uomo, principio alla base della filosofia cinese.

Conclusioni

È interessante osservare il fenomeno pietre paesine/ *shi hua* in paragone diretto, per meglio delineare quelli che sono i loro punti di convergenza e le differenze. Innanzi tutto, per quanto riguarda la conformazione materica, entrambe le pietre mostrano una peculiare presenza di venature colorate che le rendono simili ad una pittura: nel caso cinese pittura ad inchiostro, nel caso europeo ad olio. Entrambe, tuttavia, per poter entrare propriamente nel genere pittorico, necessitano l'aggiunta di alcuni elementi apportati da un artista: figure o elementi naturali come alberi e animali nel contesto occidentale, versi poetici nel caso della Cina. Entrambe attirano l'attenzione dei ceti più istruiti: nell'ambito cinese, riflettono un dialogo filosofico interiore tra uomo e natura, mentre in quello europeo, l'aspetto del meraviglioso insieme alla ricerca di una spiegazione scientifica. L'utilizzo delle pietre come elementi decorativi nella struttura di mobili ed oggetti è comune ad entrambe le culture, prendendo connotazioni differenti, come abbellimenti di ricercati stipi, per collezionare le curiosità del mondo, o quadri di paesaggio all'interno di Yan ping per proteggere ed ispirare la scrittura calligrafica degli intellettuali.

Da questo paragone tra pietre paesine e *shihua*, si nota certo un parallelismo nell'uso dei materiali naturali e nel riconoscere, insito in questi, un esito estetico, seppur su premesse culturali e su piani cronologici non coincidenti. Limitarsi a queste considerazioni di base non esclude la possibilità di riflettere sull'esistenza di universali culturali artistici, trasversali alle diverse culture, o anche ad interrogarsi sull'intrigante -ma senza risposta- quesito se invece non ci siano stati contatti ed influenze di cui si è persa la memoria, dalla Cina all'Europa, che hanno portato ad utilizzi simili di materiali affini. Mettendo però ora da parte universalismi o influenze non dimostrabili, resta di sicuro un aspetto: culture coesistenti da tempo erano in continuo dialogo, come è anche testimoniato dalla lettera di Castiglione, che vede nelle pietre cinesi un uso nuovo e a lui non familiare, fenomeno interessante a tal punto da inviarne un esemplare in patria, come oggetto da collezione nella sede gesuitica in una galleria romana.

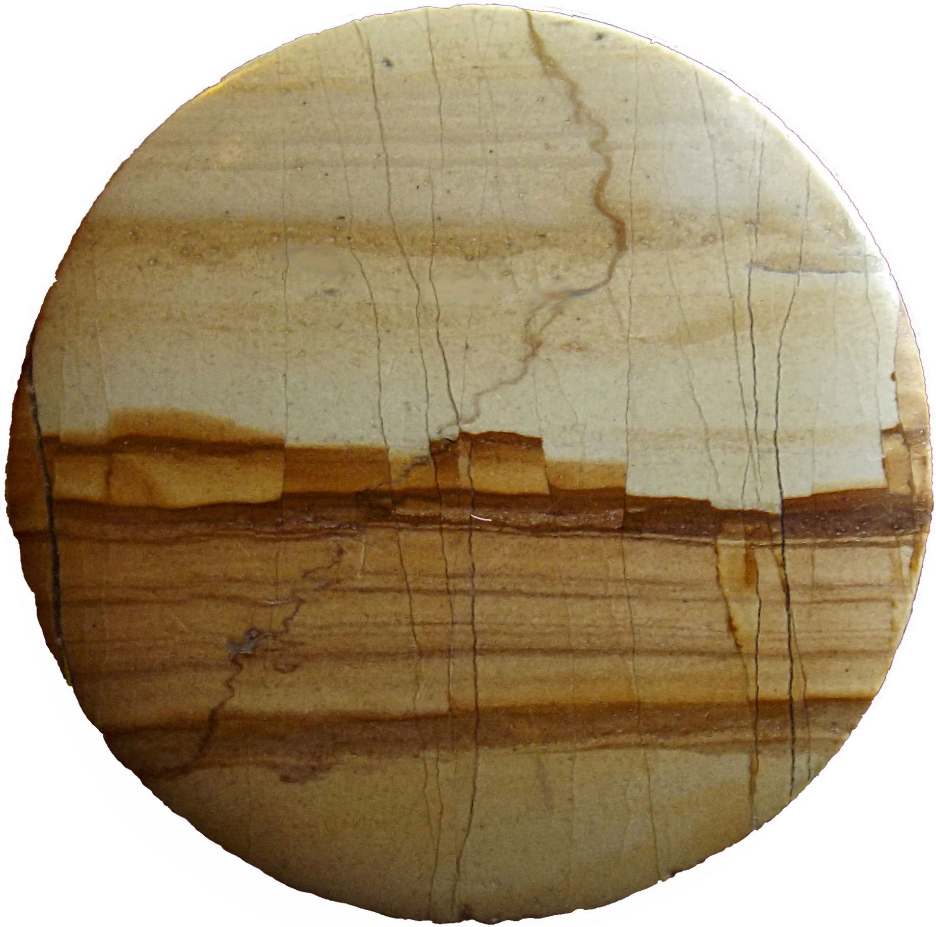


Fig. 1. Pietra paesina di Firenze. Calcere marnoso con linee di infiltrazione a spessore millimetrico di ferro e manganese che, intersecandosi, formano figure che sembrano paesaggi. Valdarno, Firenze.



Fig. 2. Esempio di pietra paesina dipinta. Scuola toscana, XVII secolo.



Fig. 3. Pietra paesina dipinta. Firenze, Museo di Storia Naturale, sezione Mineralogica.

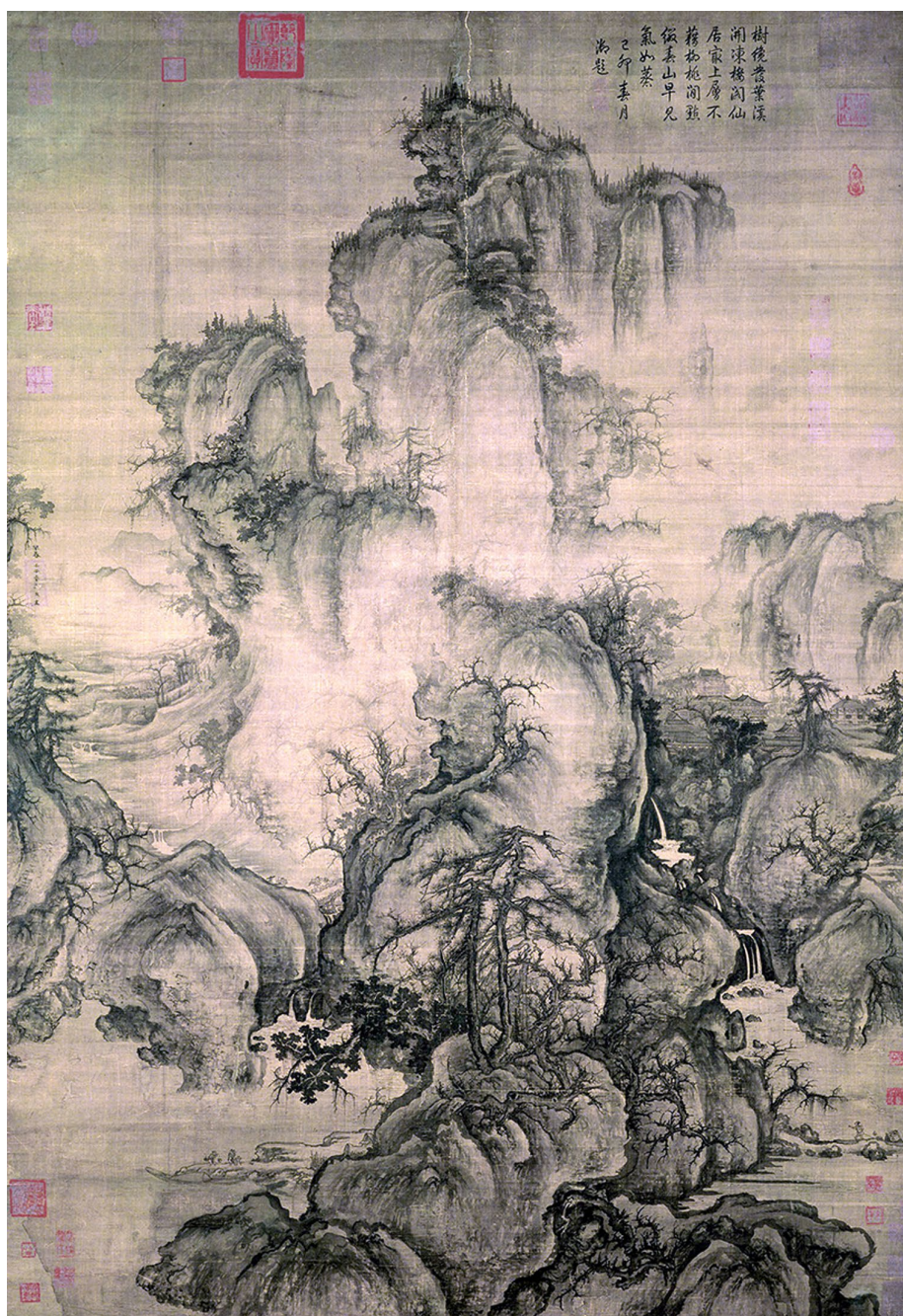


Fig. 4. Guo Xi (郭熙, ca.1020-1090), *Inizio di primavera*, realizzato nel periodo dei Song Settentrionali (960-1125).



Fig. 5. Mi Youren 米友仁 (1074-1151), *Montagne nuvolese*, periodo dei Song Meridionali (1127-1279), New York, The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 6. Riproduzione a stampa di un paesaggio di Ni Zan all'interno del *Jieziyuan Huapu* (芥子园画谱 *Manuale del giardino di semi di senape*) pubblicato nel 1679, New York, The Metropolitan Museum of Art, Asian Art, Rogers Fund, 1924, CP10.

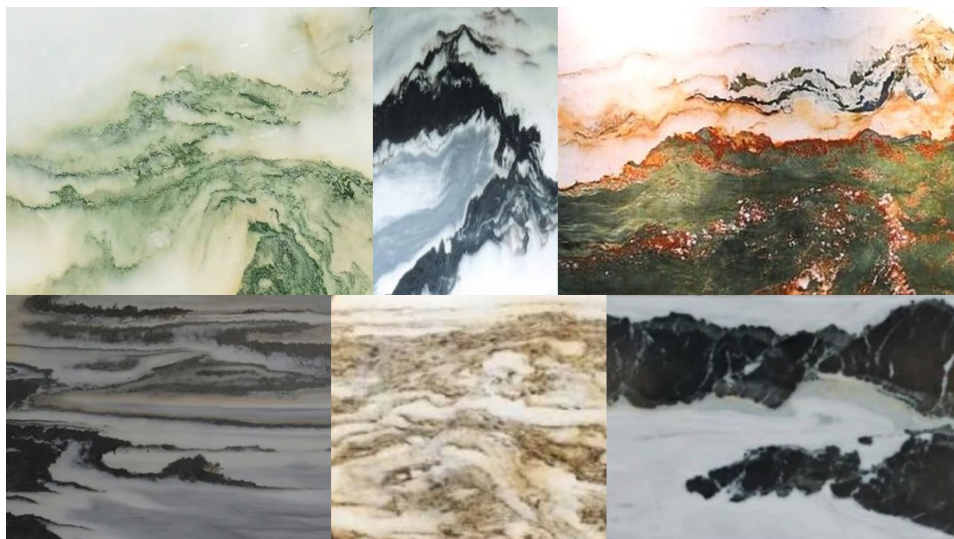


Fig. 7. Alcuni particolari delle varietà delle pietre di Dali, ingrandimenti di diverse venature.



Fig. 8. Esempi di yan ping di diverse forme, realizzati in pietra di Dali, su supporto e cornice in legno, epoca Qing (1644-1912).



Figg. 9-10. Particolari dell'utilizzo delle pietre sulla scrivania tratto dal dipinto su rotolo di seta *L'incontro nel giardino delle albicocche* 《杏园雅集图》 attribuito a Xie Huan 谢环 (1377-1452), pittore di corte della dinastia Ming. Il rotolo raffigura una riunione tra letterati il primo giorno di marzo nel 1437. L'opera completa è reperibile al link <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/41478>>.



Fig. 11. Immagine tratta da LuoWenhua 罗文华, *Jian cang pingfeng* (鉴藏屏风, Studio sulle collezioni di separè cinesi). Tianjin, Tianjin renmin meishu chubanshe, Casa editrice di belle arti popolari di Tianjin, 2006.



Fig. 12. Yu Garden, Shanghai (上海豫园 Shanghai Yuyuan). Esempio di dipinto paesaggistico in pietra.

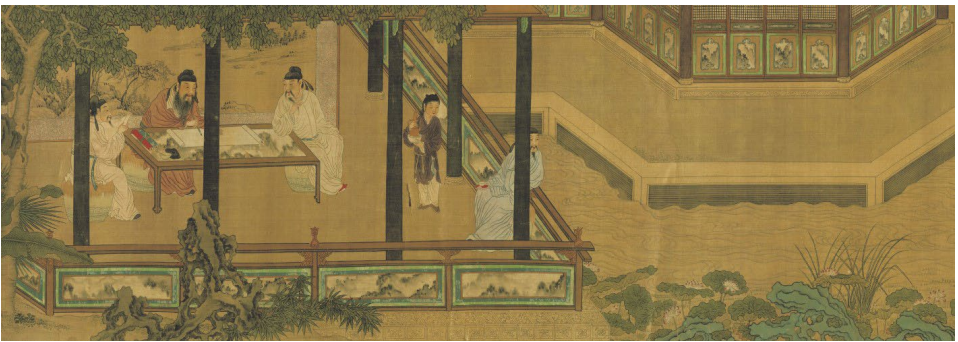


Fig. 13. Yu Garden, Shanghai (上海豫园 Shanghai Yuyuan). Esempio dell'utilizzo decorativo delle pietre all'interno dei mobili.



Figg. 14a-14h. Particolari da Liu Songnian 刘松年 (c.a. 1155-1218) pittore famoso dei Song meridionali, 《十八学士图》 (*Immagine dei diciotto scolari*), inchiostro su rotolo di seta, Taipei, Museo del Palazzo Nazionale.









Figg. 15a-15b. Dettagli tratti da *Kazaki che offrono cavalli in tributo all'imperatore Qianlong* di Giuseppe Castiglione (1688-1766), rotolo su seta, XVIII secolo.



Fig. 16. Yu Garden, Shanghai (上海豫园 Shanghai Yuyuan). Al centro è collocata la *Yu Ling Long* 玉玲珑 (Preziosa pietra di giada), che viene fatta risalire al regno dell'imperatore Huizong (1082-1135), epoca Song. Si tratta di una Taihu shi, 太湖石 pietra di Tai, pietra calcarea originaria del Lago Tai, nei pressi di Suzhou. Questa roccia insieme ad altre due collocate ad Hangzhou e Suzhou sono famose in tutta la Cina per la loro peculiare bellezza, che risiede nell'irregolarità della forma, il loro aspetto longilineo cesellato dai numerosi buchi, segni di una millenaria lavorazione dell'acqua.



PROFILO

Arianna Magnani

Arianna Magnani è ricercatrice (RtdA) in Lingua e Letteratura Cinese presso l'Università degli Studi di Enna "Kore", dove insegna Lingua cinese e Storia dell'Asia. Attualmente coordina il Progetto PRIN 2022 intitolato *M.A.R.E: Manuscripts and books from Asia Reaching Europe. A semantically enhanced digital library mapping Asian books circulation along the Silk Maritime Routes*, insieme alle Università di Pisa e di Salerno. Interessata agli scambi culturali tra Europa e Cina in epoca Ming- Qing, ha pubblicato il libro *Enciclopedismo cinese in Europa: percorsi transculturali del sapere tra Seicento e Settecento* (Genova, De Ferrari, 2020) e articoli come *Searching for Sirenes in the 17th and 18th Centuries: Fantastic Taxonomies of Anthropomorphic Fish in Chinese Texts and Jesuit Sources*, in *ANIMALIA: Ideas, images and descriptions of "real and unreal" animals between China and the West*, a cura di Victoria Almonte, Paolo De Troia, «Sulla Via del Catai. Rivista semestrale sulle relazioni culturali tra Europa e Cina», XV, n. 26 (maggio 2022), pp. 87-105.

Arianna Magnani is a researcher (RtdA) in Chinese Language and Literature at the University of Enna "Kore", where she teaches Chinese Language and History of Asia. She currently coordinates the 2022 PRIN Project titled *M.A.R.E: Manuscripts and books from Asia Reaching Europe. A semantically enhanced digital library mapping Asian books circulation along the Silk Maritime Routes*, in collaboration with the Universities of Pisa and Salerno. Her research explores cultural exchanges between Europe and Ming-Qing China. She published *Chinese Encyclopedism in Europe: Transcultural Paths of Knowledge* (Genoa, De Ferrari, 2020) and articles like *Searching for Sirenes in the 17th and 18th Centuries: Fantastic Taxonomies of Anthropomorphic Fish in Chinese Texts and Jesuit Sources*, in *ANIMALIA: Ideas, images and descriptions of "real and unreal" animals between China and the West*, edited by Victoria Almonte, Paolo De Troia, «Sulla Via del Catai. Rivista semestrale sulle relazioni culturali tra Europa e Cina», XV, n. 26 (maggio 2022), pp. 87-105.




REFERENZE FOTOGRAFICHE

- 1: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_pietra_paesina.jpg>, User:Rosapicci;
- 2: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/Scuola_toscana%2C_paesaggio_su_pietra_paesina%2C_xvii_secolo_%28coll._priv.%29_01.jpg>;
- 3: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marna_\(pietra_paesina\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marna_(pietra_paesina).JPG)>, User: Sailko

The background of the entire page is a classic marbled paper pattern, featuring intricate, swirling veins of light beige, cream, and pale yellow. The pattern is dense and organic, resembling natural stone or watercolor textures. In the lower-middle section, the text 'MUSEUM MARMORIS' is printed in a bold, black, sans-serif font. Directly beneath this text is a horizontal decorative bar with a textured, metallic appearance, primarily in shades of gold and brown, with some darker, almost black, segments interspersed.

MUSEUM MARMORIS



Carla Arcolao, Federica Cappelli, Angelita Mairani, Arianne Palla, Paola Parodi, Francesca Passano, Anna Patera, Francesca Toso

Un approccio interdisciplinare allo studio e al restauro di Grotta Pavese a Genova. Analisi dei materiali e delle tecniche esecutive

Abstract ITA

Nel maggio 2022 è stato siglato un accordo tra la Fondazione Franzoni ETS, la Soprintendenza archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Genova e la provincia di La Spezia e l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze per l'approntamento di un progetto pilota di restauro riguardante alcune porzioni delle superfici decorate della Grotta Pavese; l'intervento ha permesso di ampliare in modo significativo le conoscenze del prezioso ninfeo. Nel contributo sono descritte oltre alle prassi esecutive impiegate per la decorazione dell'ambiente, la ricchissima gamma di materiali naturali ed artificiali scelti, alcuni dei quali inusuali anche nel contesto delle grotte genovesi coeve: dalle varie tipologie di litotipi, all'impiego diffuso del corallo, dalle diverse specie di conchiglie alle tessere in maiolica e vitree di numerose sfumature.

Abstract ENG

In May 2022 an agreement was signed between the Franzoni ETS Foundation, the Soprintendenza archeologia belle arti e paesaggio for Genoa and La Spezia and the Opificio delle Pietre Dure in Florence, for the establishment of a pilot conservation project concerning some portions of the decorated surfaces of Grotta Pavese. This intervention significantly broadened the understanding of the valuable nymphaeum. This paper describes both the technical processes used for the decoration of the site and its very wide range of natural and artificial materials, some of which appear to be quite unusual even within the context of coeval Genoese grottoes: different kinds of stones, widespread use of corals and various types of seashells, as well as precious majolica and glass tiles of many shades.

Parole chiave

Grotte artificiali, grotte genovesi del XVI secolo, ninfei mosaicati, progetto pilota di restauro, restauro di grotte artificiali

Copyright © 2023 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-4-2023-approccio-restauro-grotta-pavese>

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

Grotta Pavese: un progetto condiviso

Tra il XVI e il XVII secolo si diffonde a Genova la commissione di grotte artificiali con ninfei, giochi d'acqua e fontane ad imitazione delle antiche *domus* romane e quale elemento di particolare distinzione per la ricchezza delle ville aristocratiche collocate fuori le mura della città.

Nel 1584 il trattatista lombardo Giovanni Paolo Lomazzo riferiva del «frequentissimo uso di ornare i fonti in modi diversi» che si poteva vedere a Fontainebleau, Roma e Genova attribuendo alla città ligure, al pari degli altri centri menzionati, un ruolo di rilievo nella progettazione e realizzazione di questi eccezionali manufatti¹. Qualche anno prima Giorgio Vasari, dopo aver ricordato nell'*Introduzione* alle *Vite* l'origine romana della "moda" delle grotte, citava nella biografia di Leone Leoni le novità introdotte a Genova da Galeazzo Alessi, architetto perugino, attivo nella città ligure dal 1548². A lui si deve infatti la progettazione della Grotta Doria-Galleani, citata dallo stesso Vasari anche come «Fonte del Capitan Larcaro» ritenuta l'archetipo delle grotte artificiali genovesi che dalla metà del XVI secolo si affermano in un numero insolitamente alto e concentrato in un territorio relativamente ristretto³. Queste ricchissime ed esclusive realizzazioni costituivano il segno tangibile delle disponibilità economiche e dell'elevato ruolo sociale raggiunto dalle famiglie più potenti della nobiltà locale⁴ che, consapevoli di non poter competere con la ma-

¹ *Scritti sulle arti*. Gian Paolo Lomazzo, a cura di R. P. Ciardi, Firenze, Marchi & Bertolli, Centro Di, 1973-1975, 2 voll., II, p. 300.

² Sulla figura di G. Alessi: L. Magnani, "L'uso d'ornare i fonti". *Galeazzo Alessi and the construction of grottoes in Genoese gardens*, in «Journal of Garden History», V (1985), pp.135-153; *Galeazzo Alessi architetto ingegnere*, in *AID MONUMENTS. Conoscere, progettare, costruire*. Atti del convegno (Perugia, 24-25-26 maggio 2012), a cura di C. Conforti, V. Gusella, Roma, Aracne, 2013.

³ Sulla Grotta citata nelle *Vite* del 1568: L. Stagno, *Genova. Grotta Doria Galleani (fonte del capitano Lercari)*, in *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia. Italia settentrionale, Umbria, Marche*, a cura di V. Cazzato, M. Fagiolo, M.A. Giusti, Milano, Electa 2002, pp. 53-56; L. Magnani, *Grotte e giardini ai tempi di Rubens. "Delizie" e "meraviglia" a Genova all'alba del Seicento* in *Grotte e giardini ai tempi di Rubens. "Delizie" e "meraviglia" a Genova all'alba del Seicento*. Catalogo della mostra tenuta a Genova nel 2022-2023 a cura di L. Magnani, Genova, Sagep, 2022, pp. 8-103: 28 e ss.

⁴ Tra i numerosi contributi sulle grotte genovesi si rimanda in particolare a: L. Magnani, *Struttura e tecnica decorativa della grotta artificiale a Genova: la grotta del giardino di villa Pavese*, in «Studi di Storia delle Arti», III (1980), pp. 77-97; *Tra magia, scienza e 'meraviglia'. Le grotte artificiali dei giardini genovesi nei secoli XVI e XVII*. Catalogo della mostra (Genova, Palazzo Bianco, Sale didattiche, 12 luglio-9 settembre 1984) cura di Lauro Magnani, Genova, Sagep,

gnificenza della dimensione di corte, preferivano proporre un'immagine alternativa di ricercatezza e preziosa raffinatezza, molto apprezzata dagli illustri visitatori e viaggiatori contemporanei⁵.

Di queste, la grotta di Villa Doria Pavese a Sampierdarena, oggi parte del complesso religioso delle Madri Pie Franzoniane, rappresenta sicuramente uno dei più fulgidi esempi.

Fortunosamente sopravvissuta alle grandi trasformazioni urbanistiche degli ultimi due secoli, Grotta Pavese mantiene ancora ben leggibili la struttura originaria e l'eccezionale apparato decorativo polimaterico che le ha meritato la definizione, da parte dell'architetto tedesco Joseph Fürtttenbach⁶ che soggiornò a Genova tra 1609 e 1620, di «grotta più nobile ed elegante che si possa vedere in tutta Italia», [figg. 1-3].

La costruzione della Grotta fu commissionata dal nobile savonese Camillo Pavese in coincidenza con il suo matrimonio, avvenuto nel 1594, con Maria Doria, figlia di Giovan Battista Doria residente a Sampierdarena⁷. La realizzazione della Grotta, per la quale Camillo non badò a spese, costituiva una specie di biglietto da visita per accrescere il proprio ruolo sociale nella società genovese e per accogliere in maniera stupefacente ospiti e viaggiatori di alto rango. Dall'interesse suscitato e dai resoconti delle fonti contemporanee è indubbio il raggiungimento dello scopo⁸. Da anni chiusa per problemi di degrado, grazie ad un progetto condiviso tra la

1984; Idem, *Il tempio di Venere. Giardino e villa nella cultura genovese*, Genova, Sagep, 1987; Idem, *Fortuna e continuità di un'immagine della natura: grotte in Liguria tra la seconda metà del Cinquecento e il primo Seicento*, in *Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*. Atti del quinto convegno internazionale sui parchi e giardini storici (Firenze-Lucca, 1998) a cura di I. Lapi Ballerini, L. Medri, Firenze, Centro Di, 1999, pp. 308-320; Idem, *Introduzione alle grotte dei giardini genovesi*, in *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia*, cit., pp. 38-47; Idem, *Grotte e giardini*, cit.; S. Hanke, *Zwischen Fels und Wasser. Grottenanlagen des 16. und 17. Jahrhunderts in Genua*, Monaco, Rhema, 2008.

⁵ S. Hanke, *The splendour of bankers and merchants: Genoese garden grottoes of the sixteenth century*, in «Urban History», XXXVII/3 (2010), pp. 399-418; sulla visita del duca di Mantova nel 1607: Eadem, *Caste ninfe per dame genovesi. L'apparato decorativo delle grotte Pavese e Spinola*, in «Proporzioni. Annali della Fondazione Roberto Longhi», V (2004), pp. 63-86; L. Magnani, *Grotte e giardini*, cit., pp. 20 e ss.

⁶ J. Furttenbach, *Newes Itinerarium Italiae*, Ulm, Durch Jonam Saurm, Bestellen Buchtrucktern, 1627, pp. 220-221; cfr. nota 12.

⁷ Per la storia proprietaria della Grotta: C. Paolucci, *Villa Doria Pavese: dalla storia ai nuovi progetti culturali*, in *Grotte artificiali di giardino. Genova nel panorama europeo*. Atti del Convegno internazionale di studi (Genova, 9-10 dicembre 2019), in c.d.s.

⁸ Cfr. nota 5.

Soprintendenza archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Genova e la provincia di La Spezia ed il Comune di Genova è stato possibile disporre di un finanziamento da parte del Ministero della Cultura⁹ per iniziare il recupero di questa eccezionale testimonianza¹⁰.

Nel corso dell'ultimo decennio, infatti, la Soprintendenza e il Segretariato Regionale del Ministero della cultura per la Liguria hanno operato con grande impegno per la promozione di programmi finalizzati alla rigenerazione urbana come strumento per la valorizzazione diffusa del patrimonio culturale, in particolare per il territorio di Sampierdarena, caratterizzato da elementi di altissimo valore storico e architettonico, purtroppo declassato a periferia urbana a seguito di una serie di trasformazioni urbanistiche, industriali e sociali occorse nell'ultimo secolo.

In tale contesto, che ha visto lo stanziamento di fondi destinati alla riqualificazione urbana e alla sicurezza delle periferie delle città metropolitane e dei capoluoghi di provincia ed ulteriori finanziamenti reperiti all'interno del PNRR, è stata colta l'occasione di avviare per Grotta Pavese, dall'anno 2019, i primi e più urgenti interventi di messa in sicurezza e, contestualmente, formalizzare una serie di collaborazioni finalizzate all'acquisizione delle informazioni necessarie per affrontare il futuro progetto di restauro.

Accordo di collaborazione e primi interventi

Nel maggio 2022 è stato siglato un accordo tra la Fondazione Franzoni ETS, la Soprintendenza e l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze per l'approntamento di un progetto pilota di restauro riguardante alcune porzioni delle superfici decorate della Grotta Pavese.

⁹ Sotto la direzione dei due Soprintendenti che si sono succeduti nel corso dell'ultimo triennio, dapprima l'arch. Manuela Salvitti e quindi l'arch. Cristina Bartolini, sono stati avviati i lavori di messa in sicurezza e scavo, la stipula dell'accordo di collaborazione, il coordinamento e l'affidamento dei numerosi incarichi, anche attraverso la formalizzazione delle nomine di Francesca Passano, Responsabile Unico del Procedimento, Carla Arcolao, Direttore Lavori, Angelita Mairani e Paola Parodi, Direttori operativi. Tutti gli aspetti amministrativi legati alla gestione dei fondi sono stati gestiti dalla Stazione Appaltante della Soprintendenza ABAP per la città metropolitana di Genova e la provincia di La Spezia ed in particolare dal Referente arch. Valentina Timossi.

¹⁰ Alle prime fasi di avvio delle attività su Grotta Pavese ha partecipato con grande competenza e impegno anche il collega e amico Franco Boggero, già funzionario di zona e storico dell'arte presso la Soprintendenza, che ha da subito intuito e condiviso potenzialità insite nel progetto. A lui va il sentito ringraziamento di tutto il gruppo di lavoro.

Sono stati affidati numerosi incarichi, sia al Dipartimento di Architettura e Design dell'Ateneo genovese sia a professionisti di elevato profilo, per la realizzazione di approfonditi rilievi, test ed indagini scientifiche per la definizione delle mappature di materiali costitutivi, interventi pregressi e fenomeni di degrado in atto.

Il progetto conoscitivo, alla cui definizione e realizzazione ha partecipato anche l'Opificio delle Pietre Dure, è stato strutturato in modo da acquisire quante più informazioni possibili per lo studio della Grotta e delle sue caratteristiche strutturali, composizionali e conservative, e ha previsto la costante collaborazione tra le diverse professionalità, a vario titolo coinvolte, nell'elaborazione di criteri in grado di definire, da un lato, la priorità degli interventi da realizzare immediatamente per l'eliminazione di alcune delle cause di degrado e, dall'altro, le possibili metodologie per il restauro delle diverse porzioni della Grotta stessa. Storici, architetti, archeologi, restauratori, chimici, biologi, geologi e diagnostici, ciascuno per la parte di propria competenza, hanno contribuito ad arricchire la conoscenza di questo meraviglioso manufatto così da poter tracciare le linee guida per l'approntamento di un nuovo e più ampio progetto di recupero, che ne consentirà la restituzione alla piena fruibilità.

Già i primi risultati di questo articolato progetto hanno permesso di ricavare informazioni fondamentali circa la comprensione e lo studio delle principali cause di degrado, consentendo alla Soprintendenza di mettere in atto un'azione mirata per l'eliminazione di infiltrazioni dalla terrazza soprastante, che sono state risolte grazie ad un efficace intervento di impermeabilizzazione e di regimazione delle acque meteoriche. Sempre allo scopo di ottimizzare il corretto deflusso delle acque è stato realizzato uno scavo nell'area dell'attuale giardino prospiciente l'ingresso alla grotta, condotto con assistenza archeologica, nel corso del quale è emersa un'interessante stratificazione di elementi e pavimentazioni a *risseu* che saranno oggetto di futuri approfondimenti.

Infine, dai dati ricavati attraverso i rilevatori di temperatura ed umidità relativa, sistemati in diversi punti all'interno della grotta con oltre sei mesi di acquisizioni giornaliere, è stato possibile registrare fenomeni di escursione dei parametri termoisometrici soprattutto in corrispondenza della controfacciata, maggiormente esposta alle variazioni climatiche esterne, in riferimento all'irraggiamento ed agli effetti dovuti a vento, aerosol marino e precipitazioni piovose. Al fine di minimizzare tali fattori, almeno fino a completamento dell'intervento di restauro vero e proprio dell'intera Grotta, è stata progettata e realizzata una struttura temporanea di protezione, costituita da un castello di tubi innocenti e teli che, senza alterare lo scambio tra ambiente interno ed esterno, è in grado di limitare le infiltrazioni d'acqua piovana e aerosol marino attraverso il paramento murario e di schermare la superficie in pietra di Finale della facciata fino alla balastra in marmo della soprastante terrazza.

Il progetto pilota: restauro e modello operativo

Contemporaneamente agli interventi più urgenti, mirati all'eliminazione delle principali cause di degrado, in virtù dell'accordo di collaborazione sopra citato, è stato possibile avviare un cantiere pilota su alcuni pilastri della Grotta per la messa a punto di protocolli di intervento, diversificati a seconda dei molteplici materiali del rivestimento e delle labili malte di allettamento sottostanti, realizzato dai restauratori del Settore Mosaico dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze coinvolgendo, per un breve periodo, anche gli allievi del IV anno (PFP 1) della Scuola di Alta Formazione e di Studio dello stesso istituto ministeriale.

Nel corso di quasi un anno di lavoro e confronto continuo, grazie ai dati ricavati dagli approfondimenti diagnostici messi in campo, coordinati con il Laboratorio scientifico dell'Opificio, sono state affrontate gran parte delle criticità relative all'individuazione delle più corrette metodologie operative per la pulitura del complesso apparato decorativo polimerico di Grotta Pavese, individuando soluzioni diversificate a seconda dei materiali e del loro stato di conservazione. Sono anche state realizzate alcune prove di consolidamento con materiali diversi, che saranno oggetto di ulteriore approfondimento. Resta invece ancora aperto il tema relativo all'intervento sulle parti rustiche, così come quello relativo al risarcimento delle lacune, presenti in porzioni eterogeneamente diffuse per estensione e per profondità, in merito al quale la Soprintendenza intende procedere con la nomina di un Comitato Tecnico Scientifico specificamente individuato.

In definitiva, quanto messo a punto grazie ai primi finanziamenti per la Grotta Pavese non si configura solo come un momento di conoscenza e di progettazione preliminare ma pone le basi per la richiesta di ulteriori forme di stanziamento attraverso le quali pervenire alla conclusione di un grande progetto condiviso per la riqualificazione di un'intera area urbana e rappresenta un modello efficace di sinergie, che si auspica possa essere esportato anche ad altre grotte genovesi¹¹.

[*Carla Arcolao, Angelita Mairani, Paola Parodi, Francesca Passano*]

¹¹ Sull'intervento e sui principali dati emersi: *"Bellissima fontana, con molte statue antiche di marmo, lavori in mosaico, scherzi d'acqua". Un progetto per Grotta Pavese a Genova*, a cura di A. Mairani, F. Passano, A. Patera, c.d.s.

Le grotte genovesi: similitudini e differenze tecniche

Dai testi del Fürtttenbach¹² conosciamo preziosi dettagli sui materiali utilizzati, sulle tecniche esecutive e sull'elevato grado di specializzazione degli artisti e artigiani che mettevano in opera queste costruzioni, così particolari, considerate modelli esclusivi di riferimento per le grotte di giardino.

Ad esclusione del già nominato Galeazzo Alessi, i nomi dei progettisti e delle maestranze direttamente collegabili a questi complessi non sono al momento noti e nessun riscontro certo è attestato dalle fonti cinquecentesche e seicentesche (cfr. *infra*). Aldilà di questo aspetto, l'accuratezza del costruito e l'originalità dell'impianto confermano la grande maestria e competenza degli artefici.

Le grotte genovesi costituiscono un insieme coerente, contraddistinto da numerose caratteristiche comuni e costanti, quali l'impianto centrale a pianta ottagonale o circolare, la copertura a cupola, la contrapposizione fra superfici architettoniche rivestite con mosaico polimaterico alternate a spazi con rivestimento rustico, l'utilizzo di particolari materiali caratteristici delle produzioni genovesi, come le tessere colorate di maiolica (cfr. *infra*).

Tuttavia da un esame più accurato dei materiali impiegati e delle pratiche esecutive sembrano percepibili significative differenze e/o analogie che potrebbero essere indicatori di pratiche di bottega come, ad esempio, l'utilizzo esteso dei ciottoli di serpentinite per profilare i contorni delle campiture (Grotta Pavese e Grotta di Villa Pallavicino) oppure l'inserimento delle lastre di ardesia a rinforzo degli angoli (Grotta Pavese e Grotta della Villa Sciallero-Carbone). Più in generale, si constata disuguaglianze qualitative nella resa dei mosaici polimaterici, che nascono non solo dalla maggiore o minore varietà e pregio dei materiali utilizzati, ma anche dalla diversa abilità tecnica nella posa in opera dei vari elementi e dalla differente maestria volta a sfruttare le caratteristiche formali, materiche e cromatiche dei vari materiali nella loro disposizione nel tessuto figurativo.

La qualità dell'esecuzione nella più antica delle attestazioni genovesi, Fonte Lercardo-Doria, è tanto più singolare se si considera che le grandi innovazioni introdotte dall'Alessi a livello architettonico e decorativo comportavano l'ineludibile esigenza

¹² Informazioni relative a Grotta Pavese e, più in generale, alle grotte di giardino si trovano in: J. Furtttenbach, *Itinerarium Italiae*, cit. e J. Furtttenbach, *Architectura privata*, Ulm, 1641. Per un'aggiornata biografia del Furtttenbach: A. Russo, *Italian Casini from Genoa to Rome as Central Models for Joseph Furtttenbach's palazzotto. A Common Thread Between Villa Saluzzo Bombrini, Villa Lante in Bagnaia and Villa Borghese in Rome*, in *In Looking for Leisure: Court Residences and their Satellites, 1400-1700*, a cura di S. Dabalová, I. P. Muchka, PALATIUM E-Publications, 4, 2018, pp. 100-123, <<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.418>>.

di trovare operatori sufficientemente qualificati e in grado di tradurre operativamente le originali richieste del progettista in assenza di una consolidata tradizione locale¹³. In questo panorama, si fondono e si rinnovano le competenze tecniche delle maestranze già attive a Genova, per la gran parte di origine lombarda¹⁴, che in pochi decenni riuscirono a maturare un'esperienza tale da meritare l'attenzione e gli elogi del Furttentbach e non solo.

Le inevitabili comunanze formali, pur nella originalità delle singole grotte, sono state più volte messe in evidenza in letteratura e interpretate non solo come l'espressione di un acquisito "stile locale" ma anche come un segno di auto rappresentazione del gruppo sociale di cui queste attestazioni erano espressione e come la prova dei forti legami familiari, d'affari e d'amicizia che collegavano i committenti tra loro¹⁵.

Il caso di Grotta Pavese: qualche aggiornamento su materiali e tecniche esecutive

Anche in questo caso, non abbiamo alcuna informazione riguardo all'ideatore e agli artefici impegnati nella costruzione Grotta Pavese, che pur essendo stata fabbricata nell'ambito di una ormai consolidata tradizione locale, si distingue tuttavia nel panorama genovese per la grande magnificenza e per l'introduzione di alcune varianti, quale ad esempio, il larghissimo uso nel mosaico polimaterico delle tessere vitree, attestate in altri complessi solo sporadicamente.

Come già anticipato nei paragrafi precedenti, l'intervento pilota condotto dall'Opiificio delle Pietre Dure¹⁶ a Grotta Pavese ha previsto un fruttuoso approccio inter-

¹³ S. Hanke, *Zwischen Fels und Wasser*, cit., pp. 119 e ss.

¹⁴ Per un richiamo alle maestranze lombarde attive a Genova nella seconda metà del Cinquecento: L. Magnani, *Grotte e giardini*, cit., pp. 67-68; si veda inoltre R. Santamaria, *L'arte dei marmorari lombardi a Genova. Cultura figurativa e conflitti corporativi fra Cinquecento e Settecento*, in «Studi di Storia delle Arti», X (2000-2003), pp. 63-76.

¹⁵ L. Magnani, *Uno "spazio privato" nella cultura genovese tra XVI e XVII secolo*, in «Studi di Storia delle Arti», II (1979), pp.113-128; S. Hanke, *The splendour of bankers and merchants*, cit., pp. 406 e ss.

¹⁶ L'intervento pilota, svolto sotto la supervisione prima di Marco Ciatti e poi di Emanuela Daffra, è stato coordinato sul campo dal *Settore Mosaico e commesso* OPD: Anna Patera, Riccardo Gennaioli, Ilaria Pennati (fino al 26/07/2022), Roberto Bonaiuti (dal 07/10/2022), Federica Cappelli, Luca Rocchi, Francesca Toso con la collaborazione del *Settore Pitture murali* OPD: Renata Pintus, Maria Rosa Lanfranchi, Cristiana Todaro (fino al 18/11/2022) e con la partecipazione di Arianne Palla e degli studenti SAFS (IV anno PFP1) Claudia Borrelli, Lorenzo Castellucci, Andrea Filippi, Giorgia Uragli. Le indagini scientifiche sono state svolte dal *Laboratorio scientifi-*

disciplinare che ha permesso, tra le altre cose, di ampliare in modo significativo le conoscenze sui materiali costitutivi e sulle tecniche esecutive e, inoltre, per la prima volta è stato messo in campo un piano diagnostico di ampio respiro¹⁷, che ha previsto indagini mirate a supporto di tutte le attività condotte: piano conoscitivo, analisi del degrado, prove di pulitura e consolidamento¹⁸. In particolare, le prove di pulitura hanno favorito una più corretta lettura delle superfici decorate [fig. 4]. Dall'analisi dei dati ottenuti, oggetto di una pubblicazione specifica in preparazione di cui è stato fatto cenno in precedenza, sono emerse conferme, novità e nuovi spunti di riflessione come sinteticamente illustrato nel seguito.

Materiali naturali: litotipi

La decorazione parietale interna, come nella maggioranza delle grotte genovesi, è incentrata sul contrasto fra la parte centrale completamente rivestita da ricchi mosaici polimerici e la zona contigua della vasca circolare e delle nicchie perimetrali [fig. 5] con rivestimento prevalentemente lapideo, applicato in modo da simulare un ambiente cavernoso naturale¹⁹.

Il passaggio dall'ambiente centrale alla parte «selvaggia» non è netto, ma mediato da una zona di transizione al di qua delle acque, tra i pilastri e il muretto della vasca, dove già fanno la loro comparsa elementi allusivi ad ambienti rocciosi naturali. Per la realizzazione di questi particolari allestimenti venivano solitamente utilizzati materiali preferibilmente di origine locale e questo potrebbe essere anche uno dei motivi per cui il successo di queste attestazioni è più ampio nelle zone dove era maggiore la possibilità di attingere a giacimenti locali come sottolinea anche lo

co OPD: Andrea Cagnini, Monica Galeotti, Simone Porcinai con la collaborazione di O. Caruso, M. Macchiarola, D. Petocchi, A. Santagostino Barbone, E. Tartaglia, I. Tosini, M. Verità.

¹⁷ Le precedenti informazioni di analisi scientifiche risalgono a: P. Bensi, *Tecnica esecutiva, Nota sui materiali decorativi utilizzati in alcune grotte artificiali genovesi*, in *Tra magia, scienza e "meraviglia"*, cit., pp. 25-28; Idem, *Osservazioni sui materiali decorativi di alcune grotte artificiali genovesi*, in *Arte delle grotte. Per la conoscenza e la conservazione delle grotte artificiali*. Atti del convegno (Firenze, Palazzo Pitti-Rondò di Bacco, 17 giugno 1985), a cura di C. Acidini Luchinat, L. Magnani, M. Pozzana, Genova, Sagep, 1987, pp. 83-87.

¹⁸ Per la presentazione delle attività svolte durante l'intervento pilota: F. Toso in *Bellissima fontana*, cit.

¹⁹ Per un primo inquadramento generale dei materiali costitutivi di Grotta Pavese e per l'analisi delle tecniche esecutive si rimanda rispettivamente ad A. Palla e F. Cappelli in *Bellissima fontana*, cit.

stesso Vasari che fa riferimento a specifiche località del Lazio e della Toscana quali luoghi privilegiati per l'approvvigionamento di «spugne e tartari»²⁰.

A Genova il materiale veniva prelevato prevalentemente dalle formazioni rocciose degli ambienti carsici del Ponente ligure (zona di Finale) o del Monte Gazzo (sopra Sestri Ponente). Il fiorentino Soderini, autore di due trattati sull'agricoltura, annovera tra i «tartari buoni a far fonti per i giardini» anche stalattiti e concrezioni calcaree provenienti dalle grotte naturali liguri, in particolare del Finalese²¹. In generale, questi materiali, per le loro caratteristiche intrinseche erano particolarmente ricercati e, infatti, abbiamo notizie di acquisti e scambi: proprio alle grotte liguri si riferisce la richiesta a Genova da parte del duca Farnese per il completamento di una fontana²².

Sebbene l'attenzione degli studiosi sia stata rivolta in passato prevalentemente all'analisi del rivestimento in mosaico di Grotta Pavese, va parimenti considerata la ricchezza e l'esuberanza decorativa dell'apparato rustico per la varietà di forme e litotipi che, in occasione dello studio recente, sono stati identificati con un maggior grado di dettaglio.

Gli speleotemi, di dimensioni molto varie, da meno di 10 cm fino a circa 1 m, sono costituiti da alabastro calcareo formatosi da acque percolanti in cavità carsiche²³. Ad una prima analisi risultano riconoscibili: stalattiti, stalagmiti, colate concrezionali, vele, frammenti di colonne, coralloidi/infiorescenze, cannuce e vasche. Sono presenti inoltre *calcareous tufa*, formati esternamente alle grotte naturali ma per

²⁰ Cfr. F. R. Liserre, *Grotte e Ninfei nel '500. Il modello dei giardini di Caprarola*, Roma, Gangemi, 2008, pp. 88 e ss.; R. Sartori, L. Meriggi, *Le spugne delle grotte artificiali fiorentine e la Pietraforte nell'architettura pistoiese: descrizione e ricerca delle provenienze*, in «Bollettino ingegneri», V (2013), pp. 20-24.

²¹ F. R. Liserre, *Grotte e Ninfei nel '500*, cit., p. 91; S. Hanke, *Zwischen Fels und Wasser*, cit., p. 102.

²² L. Magnani, *Il tempio di Venere*, cit., pp. 101-102, nota 16; da Mantova proviene invece una richiesta a Genova di altri materiali lapidei: «giarella [nda: ciottoli di diverse dimensioni] gialda per adoperare negli ornamenti de'volti» e inoltre «cristalli di monte, cioè rocha, et alabastro biancho»: cfr. A. Belluzzi, *La Grotta di Palazzo Te a Mantova*, in *Arte delle grotte*, cit., pp. 49-53: 50.

²³ L. Magnani, *Struttura e tecnica decorativa*, cit., p. 84; P. Bensi, *Osservazioni sui materiali decorativi*, cit., pp. 83-84; M. Sarcina, *La grotta artificiale degli Orti Sauli a Genova*, in «Archeologia dell'architettura», VI (2001), pp. 163-170: 166; E. Capezzuoli, *Il patrimonio di travertini e calcareous tufa in Toscana*, in «Rendiconti online della Società Geologica Italiana», n. 27, 2013, pp. 31-41; R. Sartori, L. Meriggi, *Le spugne delle grotte artificiali fiorentine*, cit.; F. Colombara, *Gli "onici" del Veneto*, in «Notiziario del Gruppo mineralogico paleontologico euganeo», LXX (2015), pp. 4-17; L. Magnani, *Grotte e giardini*, cit., p. 63.

deposizione da acque di sorgente carsica e rocce calcaree con cavità alveolari, di origine incerta, ma probabilmente identificabili con una particolare litofacies della Pietra di Finale.

Riguardo alla tecnica esecutiva, gli elementi lapidei venivano fissati alla struttura portante tramite perni metallici di dimensioni variabili, inseriti orizzontalmente o verticalmente, a volte in fori praticati direttamente negli speleotemi²⁴ e con l'ausilio di malta contenente grosse inclusioni di terracotta. Potevano essere usati in combinazione anche fili metallici²⁵, collegati ai perni e anch'essi bloccati da malta [fig. 6]. Dalle analisi effettuate, la malta sembra essere analoga a quella utilizzata per lo strato di rinzafo e per la realizzazione delle sculture rivestite in mosaico polimaterico (cfr. *infra* materiali artificiali).

La Pietra di Finale assume un ruolo fondamentale nella composizione della Grotta. È stata infatti ampiamente utilizzata nella struttura²⁶ in ragione delle particolari caratteristiche costitutive connotate anche dalla presenza di numerose tracce e resti di organismi marini all'interno della tessitura che conferiscono inoltre un significato simbolico per la decorazione con un richiamo alla dimensione metamorfica della natura²⁷.

²⁴ A questa prassi fa anche riferimento Furttentbach nelle sue descrizioni: "In ognuna [roccia] bisogna prima praticare un foro affinché ciascuna possa essere fissata con un chiodo speciale": J. Furttentbach, *Architettura privata*, cit., p. 62.

²⁵ Sull'uso di fili metallici per legature di sostegno e/o rinforzo per gli speleotemi di rivestimento: C. Acidini Luchinat, *Per un catalogo dei materiali delle grotte artificiali nella Firenze del Cinquecento*, in *Gli Orti farnesiani sul Palatino*, a cura di G. Morganti, Roma, Ecole française de Rome, 1990, pp. 537-559: 538; L. Arachi, P. Gentilini, *La Grotta di Palazzo Corsini a Firenze*, in «Commentari d'arte. Rivista di critica e storia dell'arte», VI/15-17 (2000), pp. 78-91: 86, fig. 20 e 21); M. Sarcina, *La grotta artificiale degli Orti Sauli*, cit., p. 166; A. Vanni Desideri, *Pratolino e i coralli del Granduca. Appunti tra archeologia e economia nella Toscana d'età moderna*, in «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti», LXXXIV (2017), pp. 415-429: 424, fig. 8 e confermato dalle descrizioni di Giorgio Vasari e Joseph Furttentbach (S. Hanke, *Zwischen Fels und Wasser*, cit., pp. 102-103).

²⁶ È stata utilizzata per gli elementi architettonici nella facciata, per il muretto che circonda la vasca, le basi dei pilastri oltre che per le parti inferiori delle erme sui pilastri nell'ambiente ottagonale e per le erme a rilievo in facciata.

²⁷ L. Magnani, *Grotte e giardini*, cit., pp. 62-63; Sulla pietra di Finale: S. Hanke, *Zwischen Fels und Wasser*, cit., p. 101; F. Tedeschi, A. Boato, R. Cabella, A. Giuliani, A. Robbiano, *La Pietra di Finale: un patrimonio storico-culturale da valorizzare*, in «Archeologia postmedievale. Società, ambiente, produzione», XVII (2013) [2014] (*Atti del convegno Montagne incise. Pietre incise. Archeologia delle risorse nella montagna mediterranea / Carved mountains. Engraved stones. Environmental resources archaeology in the Mediterranean mountains, Borzonasca, 20-22 ot-*

Sono molto probabilmente di provenienza locale anche gli altri litotipi utilizzati nel rivestimento musivo della Grotta²⁸: con origine fluviale e /o marina i ciottoli di serpentinite nero-verde, di quarzite bianca e di biomicrite gialla; con origine carsica i cristalli di calcite spatica. A questi si aggiungono altri materiali come l'ardesia e gli elementi in diabase e in oficalce verdi²⁹.

Materiali naturali: coralli, conchiglie e madreperla

Come per altri esempi genovesi, anche nella Grotta Pavese è attestato l'uso di materiali naturali di origine marina fra cui si segnala l'impiego particolarmente estensivo del corallo, impensabile in altri contesti data la preziosità del materiale, ma che a Genova trovava sicuramente un più facile reperimento date le consolidate relazioni commerciali delle potenti famiglie genovesi che detenevano un ampio controllo sulla pesca del corallo, al punto di poter fornire questo ricercato prodotto anche a diverse corti europee³⁰.

Per quanto riguarda le conchiglie, anch'esse largamente adoperate nell'impianto decorativo [fig. 7], il censimento delle specie effettuato nei recenti studi, ha permesso di integrare quanto già noto da uno studio condotto negli anni 2000 con l'identificazione di ulteriori tipologie, non registrate in precedenza, per la maggior parte di provenienza mediterranea ad eccezione di due specie atlantiche³¹.

Ne sono state censite una ventina di tipi diversi la cui identificazione è stata effet-

tobre 2011), pp. 131-134; R. Santamaria, "Tutta d'un colore tra bianco e rosso": la Pietra di Finale nelle carte d'archivio genovesi, in *Pietra di Finale. Una risorsa naturale e storica del Ponente ligure*, a cura di G. Murialdo, R. Cabella, D. Arobba, Finale Ligure, Istituto Internazionale di Studi Liguri - Sezione Finalese, 2019, pp. 461-478.

²⁸ Per la distribuzione dei materiali lapidei, in questa sede semplicemente elencati per brevità, e per gli esiti delle recenti analisi scientifiche si rimanda rispettivamente ai contributi di A. Palla e S. Mugnaini in *Bellissima fontana*, cit.

²⁹ Per le precedenti osservazioni sull'utilizzo dei materiali lapidei e sulle provenienze: L. Magnani, *Struttura e tecnica decorativa*, cit. pp. 83 e ss.; P. Bensi, *Osservazioni sui materiali decorativi*, cit., pp. 83-84; S. Hanke, *Zwischen Fels und Wasser*, cit., pp. 113-114; L. Magnani *Grotte e giardini*, cit., pp. 51 e ss.; per un confronto: M. Sarcina, *La grotta artificiale degli Orti Sauli*, cit., p. 166.

³⁰ Sull'uso del corallo nelle grotte genovesi e sull'abbondanza di questo materiale: S. Hanke, *Zwischen Fels und Wasser*, cit., pp. 107-109; L. Magnani *Grotte e giardini*, cit., p. 65.

³¹ Si rimanda allo studio di S. Hanke, *Zwischen Fels und Wasser* cit., pp. 110-112; l'Autrice individua 14 specie per Grotta Pavese (p. 325); 11 per Grotta Doria (p. 263), 10 per Grotta Di Negro (p. 315), 3 per Grotta Pallavicino (p. 285). Il censimento attuale è a cura di A. Palla in *Bellissima fontana*, cit.

tuata riferendosi a precedenti studi condotti sulla Grotta Pavese, alle attestazioni note nell'ambito di grotte e ninfei³² e al confronto con compendi e database scientifici³³.

Fra i materiali di origine naturale, per la prima volta, è stata accertata la presenza di scaglie di madreperla anche se utilizzate in zone limitate della decorazione³⁴ la cui identificazione è stata possibile dopo la pulitura e la rimozione di uno spesso strato grigio [fig. 8].

Materiali artificiali: malte, tessere vitree e di maiolica

La struttura di Grotta Pavese è stata realizzata in mattoni pieni allettati con malta e alternati, almeno per una parte dell'elevato, a lastroni orizzontali probabilmente di ardesia, come attualmente visibile nella controfacciata dove questi strati sono in parte a vista per la perdita del rivestimento. Sulle superfici verticali e sui soffitti sono stati applicati gli strati preparatori costituiti da una malta di rinzafo (di uno spessore fino a circa 5 cm) e varie tipologie di malte di allettamento (di uno spessore di circa 4-5 mm), la cui composizione e cromia varia in ragione della tipologia dei materiali e del programma decorativo. La composizione delle malte, nelle sue varie colorazioni e granulometrie, è stata identificata in base ad analisi scientifiche mirate. Esse risultano composte da calce magnesiaca e sabbia in proporzioni variabili, alle quali è aggiunta una parte più o meno consistente di carico pigmentante³⁵.

³² M. Borri, R. Martignoni, C. Volpi, *Decorazioni a conchiglie della Grotta di Bernardo Buontalenti nel giardino di Boboli a Firenze*, in *Artifici d'acque e giardini*, cit., pp. 240-246; M. Sarcina, *La grotta artificiale degli Orti Sauli*, cit., p. 166; S. Hanke, *Zwischen Fels und Wasser*, cit., pp. 110-112; A. Maccoppi, *Progetto di restauro della Grotta artificiale attribuita a Ferdinando Tacca, nel Palazzo Venturi Ginori di Firenze. Studio per il consolidamento della malta di allettamento e proposta di integrazioni*. Tesi di diploma della Scuola di Alta Formazione e di Studio dell'Opificio delle Pietre Dure, (relatore coordinatore F. Toso, relatori A. Bisceglia, S. Porcinai, A. Felici, F. Fratini) A.A. 2015-2016; S. Ricci, S. Consalvi, *Le conchiglie del Ninfeo di Palazzo Sacchetti a Roma*, in «Bollettino ICR», n.s., n. 28, 2014, pp. 5-34; S. Ricci, S. Consalvi, C. Sacco Perasso, *Le conchiglie del ninfeo repubblicano di Segni*, in *Il ninfeo di Q. Mutius a Segni*, a cura di F. M. Cifarelli, Roma, Quasar, 2020, pp. 68-85.

³³ WoRMS (World Register of Marine Species del Flanders Marine Institute), Inventaire National du Patrimoine Naturel del Muséum d'Histoire Naturelle di Parigi; database illustrato: <<https://www.conchigliedelmediterraneo.it>>.

³⁴ L'utilizzo sembra limitato al busto di un telamone su un pilastro e a un personaggio nella cupola.

³⁵ Per le prime osservazioni sulle malte delle grotte genovesi: P. Bensi, *Tecnica esecutiva*, cit.; Idem, *Osservazioni sui materiali decorativi*, cit.; altri dati in M. Sarcina, *La grotta artificiale*

Sulla malta venivano allettati, secondo un disegno prestabilito, i singoli elementi con specifiche procedure di posa, in relazione sia all'intento estetico da ottenere, sia alle dimensioni dei materiali³⁶. Quelli di una grandezza tale da poter essere facilmente maneggiati singolarmente, è probabile che siano stati allettati uno per uno, secondo le inclinazioni e gli andamenti voluti; per gli elementi più minuti, invece, come i frammenti e i micro-frammenti di corallo e di calcite spatica si può ipotizzare che siano stati applicati prelevandone una certa quantità fatta aderire alla malta con l'ausilio di un pennello e spatola inumiditi³⁷ [fig. 9].

La malta di rinzafo, variamente sostenuta anche tramite strutture interne, modellata verosimilmente con stesure successive, costituisce il supporto per il rivestimento musivo polimaterico dei personaggi a rilievo sulla volta dell'atrio e sulla cupola, delle erme dei pilastri, nonché delle sculture a tutto tondo: sia quelle collocate all'interno delle aperture sopra gli archi [fig. 10] sia quelle presenti nella parte rustica [fig. 11]. Solo in pochi casi la malta è usata tal quale come elemento decorativo di finitura, senza elementi di rivestimento³⁸.

Nelle grotte genovesi la composizione del rivestimento polimaterico si arricchisce, rispetto ad altre attestazioni³⁹, di una straordinaria varietà di materiali dovuta non solo alla possibilità di disporre di materie prime reperibili in un raggio ristretto e di consolidate relazioni commerciali per l'approvvigionamento dei materiali più rari e ricercati, ma anche alla presenza di prodotti artigianali locali, come ad esempio le caratteristiche tessere di maiolica di forma ovale e con estremità appuntita [fig. 12]. La superficie a contatto della malta è piatta e priva di rivestimento al contrario di quella a vista che è convessa e rivestita in seconda cottura da uno smalto vetroso colorato. A Grotta Pavese sono attestate in numerose colorazioni e sfumature, tra le quali l'arancione e il rosa chiaro⁴⁰.

degli Orti Sauli, cit., p. 166; per le recenti indagini mineralogiche-petrografiche sulle malte: S. Mugnaini in *Bellissima fontana*, cit.

³⁶ Per considerazioni aggiornate sulla tecnica esecutiva: F. Cappelli in *Bellissima fontana*, cit.

³⁷ Si veda anche: E. Anselmi, C. d'Angelo, D. Gennari, V. Massa, A. Pandolfi, *Il ninfeo di Palazzo Sacchetti a Roma: il restauro di un sistema decorativo polimaterico. Studio delle tecniche esecutive in Ravenna Musiva. Conservazione e restauro del mosaico antico e contemporaneo*. Atti del primo convegno internazionale, Ravenna 22-24 ottobre 2009, a cura di C. Fiori e M. Vandini, Bologna, Ante Quem, 2010, pp. 453-467.

³⁸ Al momento, tale uso appare limitato ai grappoli d'uva ai lati delle nicchie sopra i pilastri e sotto il tamburo nella parte centrale della Grotta.

³⁹ Cfr. le osservazioni contenute in F. Liserre, *Grotte e Ninfei nel '500*, cit., p. 92 per gli esempi di Caprarola.

⁴⁰ Queste due tonalità sembrerebbero attestate solo a Grotta Pavese (cfr. S. Hanke, *Zwischen Fels und Wasser*, cit., pp. 107).

Nonostante presentino leggere differenze nelle dimensioni e nelle forme (estremità ovale più o meno appiattita, convessità più o meno accentuata), è probabile che queste tessere venissero prodotte a partire da stampi, le cui dimensioni potevano variare anche in funzioni dei diversi lotti. Si tratta di materiali di probabile produzione locale che, ad oggi, sembrano avere una diffusione estremamente ristretta⁴¹. Le recenti analisi scientifiche hanno precisato le caratteristiche del corpo ceramico e degli smalti di rivestimento⁴².

Più in generale, l'elemento che maggiormente caratterizza Grotta Pavese è la massiccia presenza di tessere vitree in tale quantità e varietà da non avere confronto nel panorama locale⁴³. Le tessere impiegate presentano numerosi colori, sfumature (caldo/freddo, chiaro/scuro), gradi di trasparenza (traslucide, bollose e opache) e *texture* (ruvide o lisce). Sono utilizzate nell'impianto decorativo per campiture di tonalità omogenee (celeste, blu, viola, nero, rosso, verde-azzurro, verde caldo) o completamente multicolori, talvolta secondo un ordito poco regolare [fig. 13]. In molte campiture sono presenti anche delle tessere con lamina dorata, disposte con l'oro sulla faccia principale o su una faccia di taglio, o ancora, in alcuni casi tessere con corpo vitreo chiaro e trasparente, con l'oro rivolto verso la malta di allettamento nell'intento di movimentare la superficie e aumentare ulteriormente gli effetti di rifrazione della luce [fig. 14].

Dall'osservazione al microscopio portatile e sulla base delle recenti indagini diagnostiche è stato possibile constatare che molte delle tessere che oggi si identificano di colore scuro erano originariamente dorate. Questo dato assume particolare rilievo in quanto fornisce maggiori indicazioni rispetto alla percezione visiva

⁴¹ P. Bensi, *Osservazioni sui materiali decorativi*, cit., pp. 83; M. Sarcina, *La grotta artificiale degli Orti Sauli*, cit., p. 166; S. Hanke, *Zwischen Fels und Wasser*, cit., pp. 114-15; L. Magnani, *Grotte e giardini*, cit., p. 66 con bibliografia precedente. Piccole sfere di terracotta smaltate sono attestate in contesti lombardi: M. Uggeri, *Censimento e studio delle grotte artificiali e dei ninfei mosaicati nei giardini storici lombardi. Catalogo dei litotipi impiegati nei mosaici*, in *Restauro in Accademia*, anno 2022 [collana "Restauro in Accademia. Brera, Accademia di Belle Arti di Milano", 1], Firenze, Edifir, 2022, pp. 41-48.

⁴² Per i dati analitici delle analisi effettuate per la prima volta sulle tessere di maiolica di Grotta Pavese, si rimanda a A. Cagnini, M. Galeotti, S. Porcinai, A. Santagostino Barbone, E. Tartaglia e M. Verità in *Bellissima fontana*, cit.

⁴³ In altre grotte genovesi l'uso limitato di tessere in pasta vitrea è molto limitato: Grotta di villa Sciallero-Carbone e della Grotta di Villa Crosa: S. Hanke, *Zwischen Fels und Wasser*, cit., p. 115. Per Grotta Pavese: P. Bensi, *Osservazioni sui materiali decorativi*, cit., pp. 83-84; S. Hanke, *Zwischen Fels und Wasser*, cit., pp. 114-115; L. Magnani, *Grotte e giardini*, cit., p. 66 con bibliografia precedente.

del contesto in antico e offre nuove chiavi di lettura in relazione al valore simbolico attribuibile al prezioso metallo e al possibile richiamo fra l'antra della grotta e le ricchezze nascoste nelle miniere⁴⁴.

Aldilà della motivazione che potrebbe aver indirizzato verso la scelta di adoperare le tessere vitree in una così considerevole quantità e se questa sia attribuibile ad una richiesta specifica del committente o una innovazione del progettista, i nuovi dati emersi dalle analisi scientifiche effettuate su alcune tessere vitree aggiungono ulteriori elementi alla discussione. Infatti, sulla base delle caratteristiche composizionali individuate, l'ordinativo commissionato, o almeno parte di esso, potrebbe avere una provenienza allogena, forse toscana e/o veneziana⁴⁵. Un aspetto importante di riflessione da inserire nel ricco quadro di scambi e commerci nella Genova del XVI secolo già messo in evidenza per altri materiali.

In conclusione, si ritiene che l'approccio interdisciplinare messo in campo per questa rinnovata stagione di studi possa aprire nuove prospettive di ricerca verso un maggiore approfondimento degli aspetti tecnici ed esecutivi che, letti in combinazione con i dati derivanti dalle recenti indagini diagnostiche, possono condurre a insperati risultati e ipotizzare un'associazione fra le «mute» maestranze che hanno lavorato alla costruzione delle grotte genovesi per uno o più committenti.

[*Federica Cappelli, Arianne Palla, Anna Patera, Francesca Toso*]

⁴⁴ S. Hanke, *Zwischen Fels und Wasser*, cit., p. 114, l'Autrice mette in relazione la presenza così diffusa di tessere dorate anche con la crescente diffusione delle pubblicazioni alchemiche.

⁴⁵ Per i dati analitici delle analisi effettuate per la prima volta sulle tessere vitree di Grotta Pavese, si rimanda a A. Cagnini, M. Galeotti, S. Porcinai, A. Santagostino Barbone, E. Tartaglia e M. Verità in *Bellissima fontana*, cit.



Fig. 1. Grotta Pavese, veduta generale dell'ambiente centrale (©MiC, SABAP MET GE).



Fig. 2. Grotta Pavese, veduta generale della cupola che ricopre l'ambiente centrale (©MiC, SABAP MET GE).



Fig. 3. Grotta Pavese, particolare del pavimento dell'ambiente centrale (©MiC, SABAP MET GE).



Fig. 4. Pilastro con telamone durante la pulitura eseguita nell'ambito del progetto pilota condotto dall'Opificio delle Pietre Dure (©MiC, SABAP MET GE).



Fig. 5. Una delle nicchie perimetrali della zona rustica oltre l'anello delle acque (©MiC, SABAP MET GE).



Fig. 6. Elementi per l'ancoraggio degli speleotemi al soffitto nella parte rustica: fili metallici e resti di malta con frammenti di terracotta (©MiC, OPD).



Fig. 7. Particolare della decorazione della cupola con largo utilizzo di conchiglie: esemplari di telline e Donax, con il loro guscio piatto e sottile, si osservano nelle campiture che definiscono il tronco d'albero e il cane in secondo piano, oppure, in combinazione con i cristalli, per rendere l'effetto delle onde; esemplari di *Cerithium* e *Turritella*, invece, con la loro forma conica con costolatura a spirale, adatta a ottenere vibranti effetti chiaroscurali e materici, sono usate per rappresentare il pelo del cane in primo piano (©MiC, SABAP MET GE).



Fig. 8. Particolare delle scaglie di madreperla usate per la fascia che corre trasversalmente sul busto del telamone del pilastro 2 (©MiC, OPD).

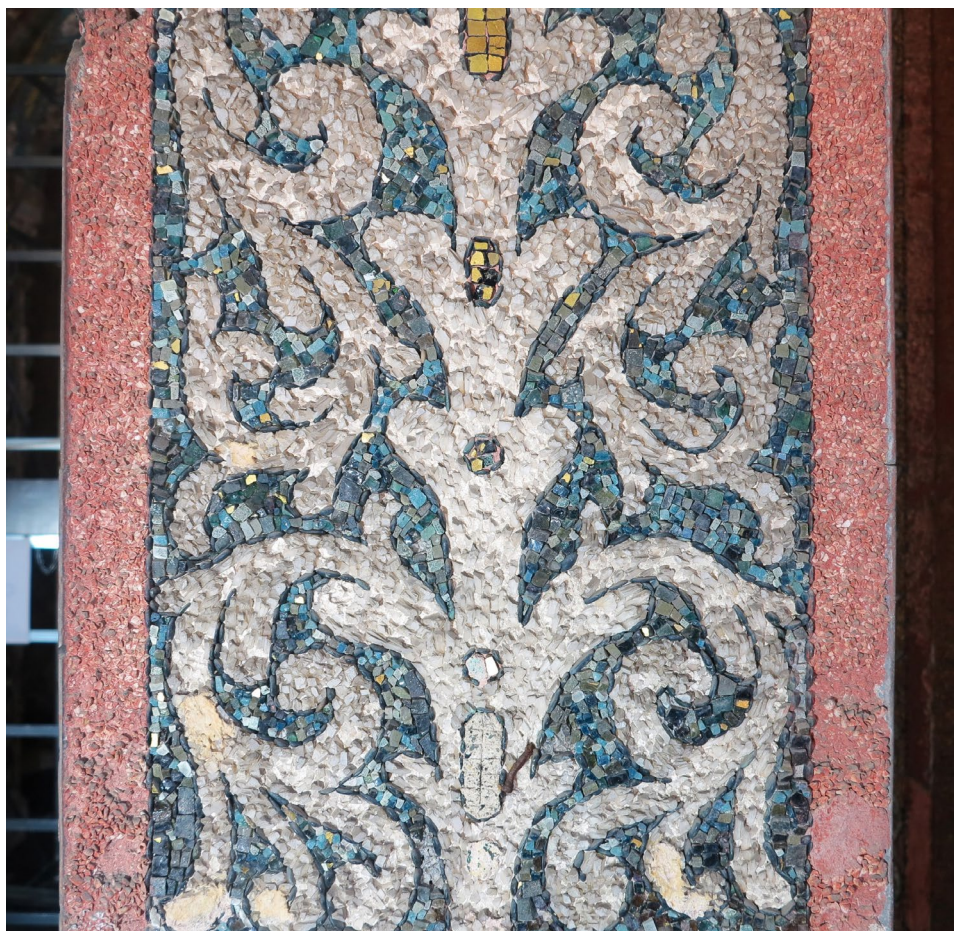


Fig. 9. Particolare del pilastro 2A dopo la pulitura: tra gli elementi decorativi si individuano quelli applicati singolarmente, quali i cristalli di calcite spatica e le tessere in pasta vitrea, e i frammenti di corallo delle fasce laterali, verosimilmente prelevati in una certa quantità e fatti aderire alla malta con spatola e pennello inumiditi (©MiC, OPD).



Fig. 10. Scultura polimaterica raffigurante un'aquila nell'apertura sopra i pilastri 4 e 5 (©MiC, SABAP MET GE).



Fig. 11. Scultura polimerica nella parte rustica raffigurante un mostro marino, inserita nella nicchia inquadrata dai pilastri 7 e 8 (©MiC, SABAP MET GE).



Fig. 12. Particolare del rivestimento polimerico del tamburo dove si osservano, tra gli altri materiali, tessere di maiolica in vari colori (©MiC, SABAP MET GE).



Fig. 13. Particolare di pilastri e trabeazione che presentano, tra gli altri materiali, campiture in pasta vitrea di vari colori (©MIC, SABAP MET GE).



Fig. 14. Particolare del pilastro 1A: campitura azzurra in pasta vitrea con alcune tessere in pasta vitrea trasparente (verde e ambrata) con l'oro rivolto verso la malta di allettamento (©MiC, OPD).

Carla Arcolao

Architetto Specialista in Restauro dei Monumenti (1999), Dottore di ricerca in Recupero Edilizio e Ambientale (2003). La sua attività di ricerca riguarda principalmente la tradizione del costruire pre-industriale con particolare riferimento agli impasti a base di calce per malte, intonaci e stucchi; nel corso del dottorato ha affrontato il problema della diagnostica e del degrado di tali materiali e manufatti. Ha proseguito tali ricerche nell'ambito del PRIN 2003/2005 "Atlante dei fenomeni di degrado dei materiali dell'architettura". Ha collaborato per diversi anni alle attività del Laboratorio Marsc del Dipartimento di Scienze per l'Architettura dell'Università di Genova. Dal 2013 è docente a contratto presso la Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio dell'Università di Genova. Dal 2010 è in servizio presso il Ministero della Cultura come funzionario architetto, dal 2016 è responsabile della tutela paesaggistica e monumentale delle zone di Genova centro, medio Levante, bassa Val Bisagno e Albaro. Dal 2022 è responsabile di area funzionale patrimonio architettonico presso la Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Genova e la provincia di La Spezia.

Architect Specialist in Monument Restoration (1999), PhD in Building and Environmental Restoration (2003). His research activity mainly concerns the tradition of pre-industrial building with particular reference to lime-based mixtures for mortars, plasters and stuccos; during his doctorate she addressed the problem of diagnostics and degradation of these materials and artefacts. She continued this research as part of the PRIN 2003/2005 "Atlas of degradation phenomena of architectural materials". She collaborated for several years in the activities of the Marsc Laboratory of the Department of Architectural Sciences of the University of Genoa. Since 2013 she has been a contract professor at the School of Specialization in Architectural Heritage and Landscape at the University of Genoa. Since 2010 she has been in service at the Ministry of Culture as an architect official; since 2016 she has been responsible for the landscape and monumental protection of the areas of central Genoa, middle East, lower Val Bisagno and Albaro; since 2022 she has been responsible for the architectural heritage functional area at the Superintendency of Archaeology, Fine Arts and Landscape for the metropolitan city of Genoa and the province of La Spezia.

Federica Cappelli

Federica Cappelli, laureata in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Firenze, nel 2004 si è diplomata in Restauro dei beni culturali presso la Scuola di Alta Formazione e Studio dell'Opificio delle Pietre Dure, con specializzazione in Mosaico e commesso in pietre dure. Per diversi anni ha lavorato come libera professionista nel campo del restauro dei beni culturali per soprintendenze ed enti pubblici, mantenendo sempre attiva la collaborazione con l'Opificio. Dal 2012 è dipendente del Ministero della Cultura, ed attualmente svolge la sua attività all'Opificio presso il Settore di Mosaico e commesso in pietre dure, dove si occupa del restauro di opere in mosaico, commesso in pietre dure, tarsia lapidea e scagliola, oltre che di docenza presso la Scuola di Alta Formazione all'interno dello stesso istituto.

Federica Cappelli, graduated in History of Art at the University of Florence, in 2004 graduated in Restoration of cultural heritage at the School of Higher Education and Study of the Opificio delle Pietre Dure, with specialization in Mosaics and clerk in hard stones. For several years she worked as a freelancer in the field of restoration of cultural heritage for superintendencies and public bodies, always maintaining active collaboration with the Opificio. Since 2012 she has been an employee of the Ministry of Culture, and currently carries out his activity at the Opificio in the Mosaic Sector and in semiprecious stones, where she deals with the restoration of mosaic works, in semiprecious stones, stone inlay and scagliola, as well as and teaching at the School of Higher Education within the same institute.

Angelita Mairani

Laureata nel 1995 in Chimica Industriale presso l'Università degli Studi di Genova, dal 1997 al 2000 collabora, grazie ad una borsa di studio del CNR, con il Laboratorio Scientifico dell'Opificio delle Pietre Dure, per cui inizia anche a svolgere attività didattica. Dal 2000 al 2010 svolge attività di consulenza a ditte private nel settore del restauro relativamente a metodologie e materiali per interventi conservativi e alla diagnostica su opere d'arte. Negli stessi anni è titolare di numerosi incarichi didattici, fra i quali il corso di Chimica per il Restauro presso la Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e Paesaggistici del Dipartimento di Architettura e Design dell'Università degli Studi di Genova, il corso di Chimica per la Conservazione II presso la SUPSI in Svizzera e ancora il corso di Chimica Generale presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. Dal 2010, oltre all'attività di insegnamento, è dipendente del Ministero della Cultura presso la Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Genova e la provincia di La Spezia. Negli anni, ha pubblicato numerosi articoli inerenti la chimica e la diagnostica per lo studio ed il restauro delle opere d'arte, oltre alla curatela di tre volumi, e ha partecipato a vari convegni nazionali ed internazionali sul tema.

Graduated in 1995 in Industrial Chemistry at the University of Genoa, from 1997 to 2000 she collaborated, thanks to a CNR scholarship, with the Scientific Laboratory of the Opificio delle Pietre Dure, for which she also began to carry out teaching activities. From 2000 to 2010 she carried out consultancy activities for private companies in the restoration sector regarding methodologies and materials for conservative interventions and diagnostics on works of art. In the same years she held numerous teaching positions, including the course in Chemistry for Restoration at the School of Specialization in Architectural and Landscape Heritage of the Department of Architecture and Design of the University of Genoa, the course in Chemistry for Restoration Conservation II at SUPSI in Switzerland and the General Chemistry course at the Opificio delle Pietre Dure in Florence. Since 2010, in addition to his teaching activity, she has been an employee of the Ministry of Culture at the Superintendency of Archaeology, Fine Arts and Landscape for the metropolitan city of Genoa and the province of La Spezia. Over the years, she has published numerous articles relating to chemistry and diagnostics for the study and restoration of works of art, in addition to the editing of three volumes, and has participated in various national and international conferences on the topic.

Arianne Palla

Dopo una laurea triennale in storia dell'arte e archeologia all'Università della Sorbona, Arianne Palla ha conseguito il diploma di restauratrice di beni culturali presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze specializzandosi nella conservazione di mosaici, pitture murali, stucchi e materiali lapidei. Risiede attualmente tra Firenze e Parigi, dove lavora come restauratrice indipendente in collaborazione con Enti pubblici e professionisti specializzati. Nutre un particolare interesse per le attività di studio e di documentazione della storia materiale e conservativa delle opere, oltre che per gli aspetti metodologici e tecnici degli interventi di restauro. Nell'ambito del restauro musivo è intervenuta nei cantieri del Battistero di Firenze (2018-21), del catino absidale dell'abbazia di San Miniato al Monte (2022) e della Grotta Pavese Doria a Genova, in collaborazione con l'Opificio delle Pietre Dure (2022).

After a three-year degree in art history and archeology at the Sorbonne University, Arianne Palla obtained a diploma in cultural heritage restorer at the Opificio delle Pietre Dure in Florence, specializing in the conservation of mosaics, wall paintings, stuccos and stone materials. She currently resides between Florence and Paris, where she works as an independent restorer in collaboration with public bodies and specialized professionals. He has a particular interest in the study and documentation of the material and conservation history of the works, as well as in the methodological and technical aspects of restoration interventions.

As part of the mosaic restoration, it intervened on the construction sites of the Baptistery of Florence (2018-21), of the apsidal basin of the abbey of San Miniato al Monte (2022) and of the Grotta Pavese Doria in Genoa, in collaboration with the Opificio delle Pietre Dure (2022).



Paola Parodi

Ha conseguito il diploma di restauratore attraverso il corso triennale di “Conservazione e restauro dipinti murali” organizzato dalla Regione Liguria e gestito dall’Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova. Dal 1980 al 1983 ha fatto parte della società cooperativa “Restauro e Conservazione Opere d’Arte” di Genova; dal 1983 al 1987 è stata socia della società “La bottega del Restauro”; dal 1985 al 1990 ha svolto attività come restauratore libero professionista in cantieri e laboratori di restauro in ambito genovese e ligure, sotto la direzione e alta sorveglianza Ministero. In questo decennio ha svolto attività in cantieri e laboratori di restauro in ambito genovese e ligure, sotto la direzione e alta sorveglianza del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Assunta come Funzionario restauratore presso il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali nel 1991, oggi è Direttore e Preposto alla Sicurezza del Laboratorio di Restauro della Soprintendenza archeologia belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Genova e la provincia di La Spezia. Nell’ambito delle mansioni ministeriali, svolge svariati incarichi in qualità di progettista, Direttore Operativo, Direttore lavori e Responsabile Unico del Procedimento.

She obtained his diploma as a restorer through the three-year course of “Conservation and restoration of wall paintings” organized by the Liguria Region and managed by the Ligustica Academy of Fine Arts in Genoa. From 1980 to 1983 she was part of the cooperative society “Restoration and Conservation of Works of Art” of Genoa; from 1983 to 1987 she was a member of the company “La bottega del Restauro”; from 1985 to 1990 he worked as a freelance restorer on construction sites and restoration laboratories in Genoa and Liguria, under the direction and high supervision of the Ministry. In this decade she has carried out activities on construction sites and restoration laboratories in Genoa and Liguria, under the direction and high supervision of the Ministry for Cultural and Environmental Heritage. Hired as a Restoration Officer at the Ministry for Cultural and Environmental Heritage in 1991, today she is Director and Safety Officer of the Restoration Laboratory of the Superintendency of Archaeology, Fine Arts and Landscape for the metropolitan city of Genoa and the province of La Spezia. As part of his ministerial duties, she carries out various roles as designer, Operations Director, Works Director and Sole Procedure Manager.

Francesca Passano

Laureata in architettura nel 1992 presso l'Università degli Studi di Genova con percorso di studi storico e tesi sulla datazione storica degli edifici con il prof. Tiziano Mannoni, ha conseguito inoltre la Specializzazione in Restauro dei Monumenti nel 1997 presso il Politecnico di Milano, con una tesi relativa al consolidamento e restauro di un chiostro millenario.

Dal 1997 al 2002 ha svolto attività di libero professionista per lo più nell'ambito del restauro di edifici del centro storico di Genova.

Dal 28 dicembre 2001 è in servizio presso il Ministero della Cultura - Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Genova e la provincia di La Spezia, dove è stata, fino al 2016, responsabile della tutela paesaggistica e monumentale, quale funzionario di zona, dei comuni prima di levante e poi di ponente della provincia di Genova e dal 2016 ad oggi è funzionario di zona della città di Genova nei municipi di levante, media val Bisagno, centro ovest, ponente e medio ponente e Val Polcevera.

Nell'ambito delle mansioni all'interno del Ministero ha svolto numerosi incarichi in qualità di RUP e Direttore Lavori.

Graduated in architecture in 1992 at the University of Genoa with a course of historical studies and thesis on the historical dating of buildings with prof. Tiziano Mannoni also obtained the Specialization in Monument Restoration in 1997 at the Polytechnic of Milan, with a thesis relating to the consolidation and restoration of a thousand-year-old cloister.

From 1997 to 2002 she worked as a freelancer, mostly in the context of the restoration of buildings in the historic center of Genoa.

Since 28 December 2001 she has been in service at the Ministry of Culture - Superintendency of Archaeology, Fine Arts and Landscape for the metropolitan city of Genoa and the province of La Spezia, where she was, until 2016, responsible for landscape and monumental protection, as an official of area, of the municipalities first in the east and then in the west of the province of Genoa and from 2016 to today she has been an area official of the city of Genoa in the municipalities of the east, middle Val Bisagno, central west, west and middle west and Val Polcevera.

As part of his duties within the Ministry, she held numerous roles as RUP and Works Director.

Anna Patera

Anna Patera, laureata in lettere classiche con indirizzo archeologico presso l'Università degli studi di Firenze, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in archeologia presso l'Università degli studi di Napoli. Dal 1990 lavora nel Ministero della cultura con compiti di responsabilità presso uffici e musei. Dal 2015 opera presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, istituto ministeriale specializzato nel restauro delle opere d'arte, dove attualmente ricopre i ruoli di direttore del Servizio trasversale materiali archeologici e direttore del Settore di restauro Mosaico e commesso. Dal 2011 è docente presso la Scuola di Alta Formazione, attiva all'interno dell'Opificio. Inoltre, in qualità di vice-direttore della Scuola collabora all'organizzazione e alla gestione delle attività didattiche. Ha coordinato numerosi interventi di restauro ed è autrice di circa cento pubblicazioni in riviste scientifiche, atti di convegni, monografie.

Anna Patera, graduated in classical literature with archaeological specialization at the University of Florence, obtained the title of PhD in archeology at the University of Naples. Since 1990 she has worked in the Ministry of Culture with positions of responsibility in offices and museums. Since 2015 she has been working at the Opificio delle Pietre Dure in Florence, a ministerial institute specializing in the restoration of works of art, where she currently holds the positions of director of the cross-sectional service for archaeological materials and director of the Mosaic and clerk restoration sector. Since 2011 she has been a teacher at the Scuola di Alta Formazione, active within the Opificio. Furthermore, as deputy director of the School, she collaborates in the organization and management of teaching activities. She has coordinated numerous restoration interventions and she is the author of about one hundred publications in scientific journals, conference proceedings, monographs.

Francesca Toso

Francesca Toso, laureata in Storia dell'arte presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Firenze, nel 2000 si diploma in Restauro dei Beni Culturali presso la Scuola di Alta Formazione e Studio dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze dove si specializza in Restauro e Conservazione di mosaici, commessi in pietra dura e scagliole. Dopo numerosi anni di libera professione con rinnovati incarichi presso il Ministero per i beni e le attività culturali e in particolare presso l'Opificio delle Pietre Dure, dal 2010 è dipendente del Ministero della Cultura e svolge la sua attività all'Opificio nel settore di Restauro di Mosaico e commesso in pietra dura dove, oltre all'attività di restauro e docenza presso la SAFS, si dedica allo studio e alla ricerca nell'ambito della conservazione del mosaico, dell'antica tecnica del commesso fiorentino e della scagliola. È autrice di numerosi contributi scientifici.

Francesca Toso, graduated in Art History at the Faculty of Letters and Philosophy in Florence, in 2000 she graduated in Restoration of Cultural Heritage at the School of Higher Education and Study of the Opificio delle Pietre Dure in Florence where she specialized in Restoration and Conservation of mosaics, hard stone and scagliole mosaics. After many years of freelance with renewed positions at the Ministry of Cultural Heritage and Activities and in particular at the Opificio delle Pietre Dure, since 2010 she has been an employee of the Ministry of Culture and carries out his activity at the Opificio in the Restoration sector of mosaic and hard stone where, in addition to restoration and teaching at the SAFS, she devoted himself to the study and research in the field of mosaic conservation, the ancient technique of the Florentine mosaic and scagliola. She is the author of numerous scientific contributions.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

1-5, 7, 10-13: ©MiC, SABAP MET GE; 6, 8-9, 14: ©MiC, OPD.





Claudio Montagni

I lapidei del fronte occidentale della chiesa di San Lorenzo a Genova

Abstract ITA

Tra il 2022 e il 2023 il fronte ad occidente della Chiesa Metropolitana di San Lorenzo, Cattedrale di Genova, è stato sottoposto al restauro di tutte le superfici lapidee, compreso il fianco sinistro della Torre del Gandria. Il restauro ha messo in luce aspetti costruttivi unici nel panorama del gotico europeo, con l'uso di lapidei esclusivi non rintracciabili in altri edifici sacri dello stesso periodo storico. L'uso armonizzato di questi litotipi ha generato un insieme policromo unico nel suo genere, che neanche le grandi cattedrali francesi posseggono. È proprio attraverso l'*opus francigenum*, dovuto a un maestro normanno presente a Genova, che si sono generate le forme originali che compongono la cattedrale genovese. L'analisi delle sei pietre che compongono la facciata evidenzia la complessità di questo fronte ad occidente, individuandone i siti di escavazione.

Abstract ENG

Between 2022 and 2023 the western front of the Metropolitan Church of San Lorenzo, Cathedral of Genoa, underwent the restoration of all stone surfaces, including the left side of the Torre del Gandria. The restoration highlighted unique construction aspects in the European Gothic panorama, with the use of exclusive stonework not found in other sacred buildings of the same historical period. The harmonized use of these lithotypes has generated a unique polychrome ensemble, which not even the great French cathedrals possess. It is precisely through the *opus francigenum*, created by a Norman master present in Genoa, that the original forms that make up the Genoese cathedral were generated. The analysis of the six stones that make up the facade highlights the complexity of this western front, identifying the excavation sites.

Parole chiave

Cattedrale di Genova, facciata gotica policroma, litotipi policromi, opus francigenum, restauro architettonico a Genova

Copyright © 2023 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-4-2023-c-montagni-litotipi-sanlorenzo-genova>

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

Trattando di costruzioni di epoca preindustriale, non si può prescindere dalla loro matericità, di cui l'elemento precipuo è sicuramente costituito dalla pietra, ovvero dai molti lapidei che compongono i monumenti delle diverse città¹.

A Genova il monumento medievale che primeggia sugli altri è sicuramente la Chiesa Metropolitana di San Lorenzo, Cattedrale della Città [fig. 1]. Questo primato riguarda tutti gli aspetti dell'edificio sacro e quindi si manifesta anche nella varietà dei litotipi che compongono l'intero fabbricato, con particolare concentrazione nel fronte ad occidente, ossia il prospetto principale della chiesa [fig. 2].

La storia è nota² e viene qui di seguito riassunta in poche righe: l'inizio della riconversione "gotica" dell'edificio romanico viene collocata nei primi decenni del XIII secolo secondo gli schemi dell'*opus francigenum*. L'intenzione era quella di demolire gradualmente la vecchia chiesa sostituendola, campata dopo campata, con la nuova costruzione ispirata al nuovo gusto proveniente dalla Francia. Il risultato finale sarebbe stato quello di una cattedrale completamente ricoperta di volte a crociera ogivale, ma problemi di vario tipo, soprattutto economici, bloccarono la ricostruzione subito dopo l'endonartece, dove sono visibili, nelle due navate laterali, le imposte di queste volte incompiute, le cui vele e gli archi si sarebbero intersecati sino alla zona presbiteriale assieme agli alti e sottilissimi pilastri a fascio che avrebbero dovuto sostenere le volte a sesto acuto.

Anche per questa nostra analisi ci fermiamo al fronte ad occidente dove si riscontra un coacervo di lapidei sconosciuto al resto degli edifici cittadini.

Con rare eccezioni, nell'ambito della storia del costruito storico, i diversi lapidei da costruzione provengono sempre dalle zone vicine a quelle in cui si doveva edificare l'opera interessata. Solo per edifici particolarmente importanti o nelle zone di pianura, le pietre provenivano da cave distanti dal luogo in cui doveva sorgere il monumento.

Così si esprimeva il maggior naturalista italiano del XVIII secolo, Lazzaro Spallanzani:

«È cosa troppo naturale agli uomini di far entrare nella costruzione delle loro case quelle pietre che possono servire all'uopo, e che d'altronde per la loro vicinanza sono comodissime. Quindi nulla accade di più frequente a chi viaggia che il vedere le fabbriche sia private che pubbliche delle Città,

¹ È doveroso in tal senso citare l'opera *omnia* del settore: F. Rodolico, *Le Pietre delle Città d'Italia* [1ª edizione], Firenze, F. Le Monnier, 1952.

² C. Di Fabio, *La cattedrale di Genova nel medioevo, secoli VI – XIV*, Genova, Banca Carige-Fondazione Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1998, pp. 141 e ss.

dei Borghi, delle Castella, dei Villaggi, formate in tutto, o in buona parte di quei materiali lapidei, che somministrano i monti o torrenti vicini»³.

In questo contesto si può dire rientri anche la fabbrica della cattedrale di San Lorenzo, nella quale una buona percentuale dei lapidei proviene da luoghi non distanti dal cantiere.

È doveroso precisare subito che i luoghi di provenienza dei litotipi della facciata di San Lorenzo non sono precisati da nessun documento. In merito si registra, purtroppo, una totale assenza di documenti, pur trattandosi della costruzione del maggior tempio sacro di Genova.

Pertanto, possiamo dedurre la provenienza dei diversi tipi di pietre con una discreta certezza abbinando il riconoscimento dei singoli lapidei con le notizie storiche relative ad essi anche in funzione della storia delle maestranze impegnate nei lavori e della collocazione delle cave sul territorio.

Il fantasmagorico gioco cromatico e il pullulare di sculture e ornati che nel XIV secolo meraviglia il fiorentino Fazio degli Uberti⁴, nella realtà è dato da “solo” sei litotipi:

1. Marmi delle Apuane
2. Pietra di Promontorio
3. Peridotite nera e verde
4. Oficalci rosse e verdi
5. Rosa di La Spezia
6. Porfido rosso

Il recente restauro⁵ del fronte principale di San Lorenzo ha ulteriormente evidenziato questo cromatismo di marmi vari, accresciuto da particolari artifici di disposizione geometrica, facendo apparire i litotipi in numero molto maggiore rispetto a quello reale, ingigantendo le forme proprio in funzione della disposizione delle diverse configurazioni volumetriche.

³ L. Spallanzani, *Le opere*, Milano, Hoepli, 1932-1936, V/2, pp. III e 301.

⁴ Verso il 1346 il fiorentino Fazio degli Uberti, a Genova per conto di Luchino Visconti, scrive un poema: *Il Dittamondo*, ispirato alla Divina Commedia. In una fantasiosa città dove lui giunge, ammirando un altrettanto fantasioso palazzo-castello dice: «lo era a le figure tutto attento, quando l'altro mi disse: In che t'abbagli? No, se' tu d'esse ben chiaro e contento? Rispuosi: Sì, ma guardava gl'intagli, che son sì belli, che gli archi trionfali, ch'io vidi a Roma non par che gli agguagli. Poi i porfidi e i marmi naturali che in San Lorenzo ha Genova, a la porta sarebbon vili in ver questi cotali»: F. degli Uberti, *Il Dittamondo e le Rime*, Bari, 1952, I, libro IV, 3, 31-39, p. 262.

⁵ I lavori di restauro si sono svolti dal mese di marzo 2022 al mese di giugno 2023.

Esaminiamo in modo più dettagliato ognuno di questi lapidei, alcuni dei quali piuttosto insoliti nel panorama edilizio decorativo medievale.

1. *Marmi delle Alpi Apuane* [figg. 4-6].

Il plurale è d'obbligo in quanto trattasi di svariati marmi utilizzati nell'intero prospetto, includendo anche le due torri. Dal punto di vista storico, occorre considerare che le cave apuane, all'inizio del XIII secolo, erano state riaperte da poco tempo dopo lo sfruttamento dell'epoca romana⁶ e, ciò nonostante, i marmi presenti sono diversi, anche se alcuni appaiono sicuramente sostituiti nel tempo, forse in più riprese. Dei vari lapidei del comprensorio apuano sono ben riconoscibili alcuni tipi di Marmo Cipollino, Bardiglio Chiaro e Nuvolato, Bianco Ordinario, Bianco Statuario e Calacata di diverse varietà, come il Crema. Tutti questi marmi erano già cavati in epoca romana nelle cave che storicamente afferiscono alla regione marmifera Lunense dei bacini di Torano, Miseglia e Colonnata, ad Est – Nord Est della città di Carrara⁷ e che si trovano a quote piuttosto basse e facilmente raggiungibili dai relativi fondivalle; presumibilmente sono state le prime ad essere riaperte in periodo medievale, anche se erano attive cave più alte come quella di Fantiscritti, da cui potrebbero provenire i marmi della lunetta centrale con il *Cristo Giudice* e il *Martirio di San Lorenzo* nella zona di predella [fig. 3].

Sono presenti altresì altri marmi, in quantità più ridotta o addirittura lastre singole come il Pavonazzetto e alcune Breccie, presumibilmente provenienti dal massiccio del Monte Corchia. Potrebbe però trattarsi di lastre che sono state sostituite in epoche successive, come è emerso in svariati punti della facciata, dove sono stati sostituiti anche elementi fondamentali come alcuni archetti pensili, ancora in corso di studio e valutazione.

2. *Pietra di Promontorio*

La Pietra di Promontorio è un lapideo locale appartenente alla formazione dei Calcari del Monte Antola che affiora in modo esteso tra Genova e la Riviera di Levante sino al Chiavarese e alle sue zone interne. Viene detta pietra di Promontorio perché già nell'antichità veniva estratta da alcune cave situate sul Promontorio di San Benigno, quello che da Forte Sperone conduce alla Lanterna.

Si tratta di un calcare marnoso cretaceo, ricco di carbonio, che rende nero il lapi-

⁶ T. Mannoni, *I marmi della facciata*, in *Cattedrale e Chiostrò di San Lorenzo a Genova, conoscenza e restauro*, a cura di G. Bozzo, Genova, Sagep, 2000, p. 43.

⁷ E. Dolci, *Carrara cave Antiche – Materiali Archeologici: relazione delle campagne di rilevamento dei beni culturali del territorio promosse dal Comune di Carrara, anni 1977, 1978, 1979*, Carrara, Assessorato alla cultura, Assessorato al marmo, 1980, pp. 23 e ss.

deo in frattura fresca. È caratterizzato da strati argillosi su giaciture spesso irregolari, che determinano il colore marronastro quando affiora per decoesione questo strato.

La pietra nera (o nigra) è stata la protagonista dell'edilizia genovese, usata principalmente in conci squadrati per le murature e in molti particolari decorativo-strutturali, quali portali, pilastri, modanature, beccatelli, ecc. Prediletto era l'alternarsi tra questo lapideo ed il bianco dei marmi Apuani, come nella parte superiore del fronte principale della cattedrale, così come in molti edifici medievali della Città.

La caratteristica scistosa, che frequentemente è caratteristica del lapideo, diventa uno dei problemi più complessi in sede di restauro, cui è possibile rimediare attraverso l'applicazione di una complessa sequenza di prodotti e tecniche che verranno illustrate in una pubblicazione di prossima edizione.

La principale forma di degrado di questo lapideo è causata proprio dalla scistosità alternata ai vari livelli di argille che lo compongono, con un avvicendamento talvolta micrometrico, che rende inutile la ricerca dello strato nero, perché intervallato da quello marrone o giallastro della sottostante argilla.

Il fronte della cattedrale è appunto caratterizzato, anche geometricamente, dal degrado di questa pietra, che rispetto al livello esterno dei marmi apuani è oggi sottomesso anche di 2-3 centimetri, a causa del particolare tipo di deterioramento, caratterizzato dallo scagliarsi della pietra sulla linea di interfaccia dello strato argilloso.

Il prospetto di San Lorenzo offre peraltro una casistica di studio di questo litotipo in forma pressoché completa: dal sito di collocazione dei singoli conci in funzione del pelo di messa in opera, alla regolarità o meno degli strati di formazione e dall'intercalare delle porzioni argillose, sino al modo con cui questi registri "neri" sono stati assemblati con quelli "bianchi" dei diversi marmi apuani.

In tal senso entrano in discussione diverse tecniche, adottate in tempi successivi, quando era necessaria la sostituzione di uno o più conci, legati proprio al degrado della Pietra Nera e quindi inseriti con diverse tecniche, tra cui la piombatura, che appare nei diversi giunti cromatico-lapidei in modo irregolare, secondo le necessità di sostituzione delle parti degradate.

Queste sostituzioni, eseguite con raro garbo e abilità, sono antecedenti o coeve al XIX secolo, essendo quelle recenti decisamente riconoscibili per il minore livello di capacità esecutiva.

3. *Peridotite nera e verde*

Si tratta di rocce intrusive ultrafemiche, dovute alla differenziazione di magmi gabbrici che fanno parte dei serpentiniti dell'Appennino ligure. Sono costituite essenzialmente da olivina e pirosseni. Il loro colore tipico varia tra il verde scuro e il nerastro. La struttura è talvolta grossolana, molto granulata. Possono contenere

anche dialaggio, da cui le scaglie lucenti che, in maniera non uniforme, caratterizzano alcune sue parti. È una roccia molto dura e difficile da lavorare anche per la sua natura non omogenea.

L'aspetto straordinario è costituito proprio dal suo uso nel contesto della cattedrale, dove sono state eseguite con questa roccia diverse parti, quali: colonne semplici e scolpite, come i due grandi *virgulti* [figg. 7-8] ai lati delle bianche colonne tortili del portale maggiore, tutte le parti scure che caratterizzano le ghiera raggiate dei tre portali, quattro ghiera in quello maggiore e tre negli altri due laterali. Si è trattato di un lavoro eccezionalmente difficile, sia per la scelta del materiale usato incredibilmente compatto, sia per la sua durezza e, ancora, per la sapiente capacità di tagliare e scolpire una pietra che oggi si riesce a trattare solo con utensili diamantati. Tale roccia fa parte del così detto affioramento del Passo del Bracco. Si riscontrano, in una varietà iherzolitica, detta bastite, quali elementi costruttivi edilizi tra Levanto e Bonassola, dove le maestranze dell'epoca riuscivano a ottenere dei parallelepipedi abbastanza squadrati e rocchi di colonne, come si può osservare per esempio nella Loggia Comunale di Levanto.

L'eccezionalità delle lavorazioni di San Lorenzo consiste nel grado di raffinatezza e rifinitura allo stesso livello di una scultura marmorea, eseguita su un lapideo straordinariamente difficile da modellare e con una superficie tirata a lucido, ovviamente prescindendo dal valore iconografico e artistico delle diverse rappresentazioni, che esula dall'argomento trattato in queste pagine [figg. 9-10].

4. Oficalci rosse e verdi

Se con il litotipo precedente si è cominciato il racconto della policromia della facciata di San Lorenzo, con le Oficalci entriamo nel vivo della varietà cromatica che caratterizza la cattedrale genovese come un *unicum* europeo. Nessun edificio in Genova presenta una tale varietà di colori come il fronte occidentale della chiesa metropolitana e, a ben vedere, neanche altre chiese medievali europee, possono vantare un paramento del genere almeno a livello lapideo. All'atto esecutivo, per i genovesi deve essere stato uno spettacolo unico, in un certo senso come quando, ormai molti anni orsono, si è passati dalla televisione in bianco e nero a quella a colori. A questa eccezionale sequenza cromatica contribuiscono in larga misura le Oficalci rosse e verdi provenienti sempre dal levante ligure. I giacimenti di oficalci del Polcevera sono stati sfruttati in tempi più recenti. Diamo uno sguardo alla provenienza, nell'ambito della Liguria, di questi lapidei, costituiti da una breccia formata da elementi rossi e verdi, con cemento calcitico di colore rosso e venature bianche costituite da intrusioni di calcite e differenziate sul piano tessiturale dalle zone di provenienza.

La **figura 11** rappresenta le aree di estrazione antiche e moderne delle Oficalci liguri, entrambe sono lungo la linea costiera e sono rappresentate dal bacino del

Bracco, cui appartiene la zona di Levanto⁸. A questo bacino apparteneva anche l'area estrattiva della Val Graveglia, sul Monte Bianco, località I Scioli, attiva sino ai primi decenni del XX secolo, il cui lapideo era noto con il nome di Rosso Antico e si distingueva dagli altri due per la sua tessitura caratterizzata da una minore intrusione calcitica, che divideva la superficie rossastra in zone geometricamente più ampie e geometricamente definite. Non ebbe grande diffusione. Oggi è visibile sulla facciata della chiesa di San Giovanni nel centro storico di Chiavari. La zona maggiormente rinomata per questa escavazione è tuttavia la zona levantese, da cui provengono i "marmi" della cattedrale genovese, con il nome di Rosso di Levanto. Le cave medievali erano più vicine all'abitato, come quella, ormai esaurita da moltissimo tempo, sotto il Castello di Levanto ai margini dell'abitato⁹. Oggi l'unica cava ancora attiva è la cava Rossola nella zona di Montaretto. Trattasi di cava a "fossa" dotata di grandi paranchi che sollevano i blocchi cavati in basso per portarli sul piano stradale. Viene estratta sia la varietà rossa che quella verde.

L'altro bacino di escavazione era quello dell'area Sestri – Voltaggio nel ponente di Genova. Lo sfruttamento avviene a partire dalla fine del XVI secolo e trova la sua massima espansione nei secoli XVII-XIX, per essere poi completamente abbandonato. Genova è ricca di monumenti, tratti di pavimentazioni, "lambrini", acquasantiere, decorazioni interne ed esterne, tra cui molte chiese del centro e delle periferie, realizzati con questo litotipo.

Tornando al fronte di San Lorenzo è necessario soffermarsi sulla tecnica scultorea con cui è trattato questo lapideo. Gli scultori e marmorari impiegati nel cantiere francigeno della cattedrale non avevano remore nell'affrontare una pietra ostica da scolpire a causa della sua disomogeneità, al pari della peridotite già vista precedentemente. L'oficalce è sicuramente più tenera della peridotite, ma ugualmente sgranabile sotto i colpi del mazzuolo, per cui l'abilità esecutiva doveva essere estremamente elevata per individuare prima le giuste pezzature di pietra, scegliendo le più compatte, e poi trattarle con la giusta delicatezza come è ben evidente nei capitelli e colonne sulla parte centrale della facciata [fig. 12].

Alcune colonne sono caratterizzate da rocchi misti, sia rossi che verdi, aumentando ulteriormente il gioco cromatico, che trova tuttavia la sua migliore interpretazione nelle tarsie, abilmente giostrate sia nella forma geometrica assai varia, sia nella scelta dei vari colori, vagliando e diversificando sia le oficalci rosse e verdi, sia la peridotite verde e nera.

⁸ C. Montagni, R. Ricci, *Le Oficalci della Liguria*, in «Recuperare l'Edilizia – Arkos», 6 (1998), pp. LXXIII e ss.

⁹ T. Mannoni, *I marmi della facciata*, cit., p. 43.

Non va dimenticato al riguardo che il levante delle Liguria ha continuato a fornire lapidei per le costruzioni genovesi. Il 4 agosto 1550, anno in cui Galeazzo Alessi inizia ad interessarsi della cupola di San Lorenzo, il doge di Genova scrive al podestà della Liguria orientale di prestare ogni possibile aiuto al *magister* Jacopo Carlone, incaricato di procurare i materiali necessari per la cattedrale genovese, che l'Alessi, diventato progettista della nuova cupola, deciderà di non usare. I materiali dovevano provenire dalla valle di Levanto, da dove nei secoli precedenti, nelle cave di Capo delle Colonne e di Bonassola, erano stati cavati marmi rossi e verdi, di mischio con cui sono stati composti gli ornati della cattedrale¹⁰.

Il toponimo Capo delle Colonne entra in uso dopo il 1296, anno dell'incendio di San Lorenzo e della successiva "reparatio ecclesie" dal 1297 al 1317, eseguita con l'oficalce rossa proveniente dalle cave costiere della zona di Levanto che da quel momento assume quel nome. Non occorre stupirsi di tale scelta, le "naves lapidariae" per il trasporto dei diversi lapidei via mare erano all'epoca il mezzo più efficiente per lo spostamento dei carichi, soprattutto pesanti, senza le problematiche che viceversa presentava il territorio ligure aspro ed irto e privo di grandi arterie di collegamento. Le cave poste sulla linea costiera erano peraltro il meglio che si potesse presentare anche per le operazioni di carico. Quelle di scarico erano più semplici in quanto la Repubblica di Genova aveva predisposto sin dal periodo medievale pontili dedicati allo scarico di tali merci, di cui Genova diventa il porto baricentrico del Mediterraneo. Tali moli disponevano del piano di sbarco in sabbia in modo da funzionare da ammortizzatore durante le operazioni.

5. Rosa di La Spezia

Tra i litotipi rossi presenti sul fronte di San Lorenzo, troviamo un calcare appartenente al livello dei "rossi ammonitici", liassico, della formazione toscana, come riporta sempre Tiziano Mannoni nell'opera già citata: «Le zone tradizionali di estrazione sono quelle di Castelpoggio, presso Carrara, e di Biassa, presso La Spezia»¹¹.

Il colore chiaro dovrebbe essere quello della cava dismessa della Biassa. In territorio non distante dalla Valle della Biassa, sempre nell'ambito della regione Apuana, si trova la chiesetta dei Santi Michele e Pietro dove la bicromia delle fasce orizzontali è data dall'alternarsi di lapidei bianchi e rossi [figg. 7, 14].

¹⁰ ASGe, Actorum Francesco Nigro Pasqua, f. 1550, in L. A. Cervetto, *Il duomo di San Lorenzo nel suo svolgimento artistico*, in *La cattedrale di Genova 1118-1918*, Genova, Tip. Della Gioventù, 1918, pp. 59-60.

¹¹ T. Mannoni, *I marmi della facciata*, cit., p. 43.

Il lapideo rosso è estratto dalle vicine cave di Villa Collemandina, dove si cava l'omonimo "marmo", detto localmente "sasso rosso" le cui caratteristiche tessiturali sono identiche a quelle del tipo che veniva cavato nella valle di Biassa.

Nell'ambito del fronte ad occidente della cattedrale di San Lorenzo questo litotipo ha una funzione di cornice e di collegamento delle diverse parti della composizione architettonica, infatti incornicia i tre portali al di sopra delle grandi raggiere bicrome [fig. 13] per poi collegarsi alla fascia basamentale, dove diventa uno dei sette registri orizzontali che compongono il basamento, percorrendola in tutta la sua larghezza.

6. Porfido rosso

L'ultimo dei litotipi presenti sulla facciata della cattedrale è costituito da porfido rosso di provenienza egiziana ed è l'unico estraneo per provenienza geografica a quelli sopra trattati. Si tratta certamente di materiale di spoglio proveniente da qualche monumento di età romana. Il suo uso è concentrato nella zoccolatura sotto forma di tarsie nelle zone riguardanti i due portali laterali.

L'abbaglio dei colori di cui racconta Fazio degli Uberti si può percepire in tutta la facciata. La **figura 12** evidenzia uno di questi meccanismi ottici che moltiplicano illusoriamente i colori dei lapidei presenti, raffigurabile attraverso i seguenti parametri:

- Il paramento di fondo dietro le colonne che costituisce lo scenario base;
- Le tarsie policrome del fondo che da sole moltiplicano i colori;
- La tridimensionalità data dalla cortina di colonne policrome e geometricamente differenziate che creano uno sfondato illusorio dove "chiari" e "scuri" si alternano creando un "disorientamento" cromatico, impedendo all'occhio di percepire in modo compiuto l'inizio e la fine dei registri orizzontali diversamente colorati;
- La necessità continua di mettere a fuoco le diverse forme delle colonne in primo piano, compresa la fascia dei capitelli continui, che contribuisce a distrarre la visione d'insieme, determinando la sensazione di incremento cromatico.

Questi meccanismi ottici che ingigantiscono la visione dell'insieme sono uno degli elementi che caratterizzano l'intera costruzione, con effetti "maggiorativi" ben attuati in altre parti importanti come i tre portali [figg. 2, 15] di cui una prossima pubblicazione evidenzierà le caratteristiche costruttive e compositive.



Fig. 1. Il fronte occidentale dopo il restauro.



Fig. 2. I tre portali della Cattedrale di San Lorenzo.



Fig. 3. La lunetta del portale principale con la rappresentazione di *Cristo Giudice*.



Fig. 4. La sequenza dei capitelli sopra le colonne policrome.



Fig. 5. La sequenza dei capitelli sopra le colonne policrome.



Fig. 6. Particolare della raggiere centrale eseguita il marmo apuano e Peridotite Nera.



Fig. 7. Particolare della zona centrale della parte destra della facciata con uno dei “virgulti” in Peridotite Verde, uno dei profili in Rosa di La Spezia e gli intarsi della parete di fondo.



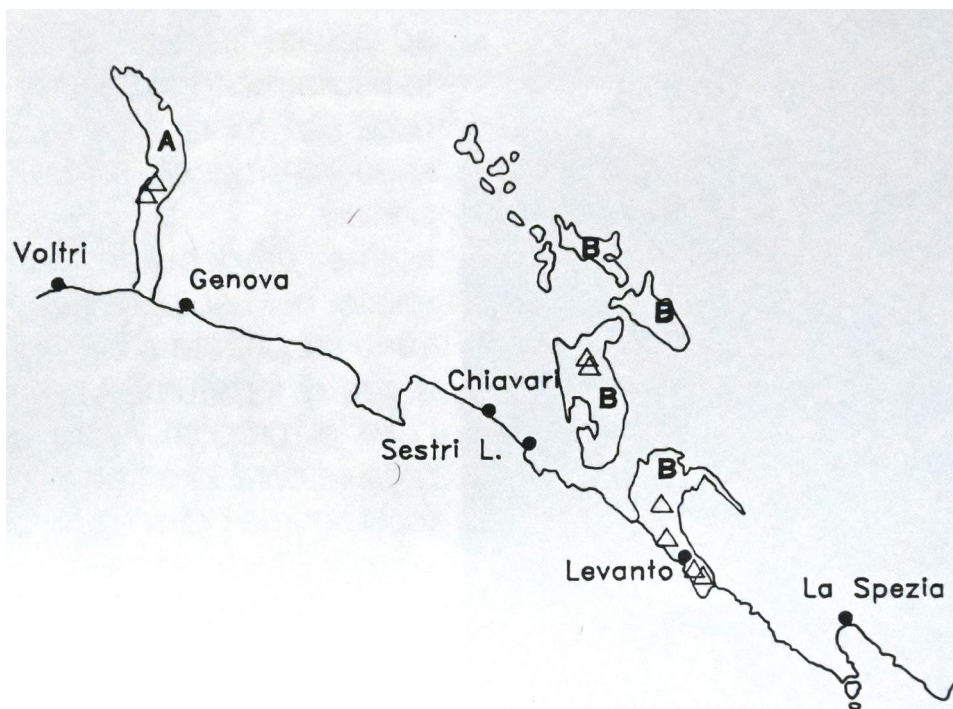
Fig. 8. Primo piano dei "virgulti" in Peridotite Verde.



Fig. 9. Sequenza delle colonne multiformi sulla destra del portale maggiore con le soprastanti ghiere bicrome che compongono la raggiera.



Fig. 10. Particolare del portale centrale.



Carta delle aree in cui si trovano le oficalci della Liguria

- A** Area Sestri-Voltaggio
- B** Ofioliti del Bracco
- △ Principali aree estrattive

Fig. 11. Carta delle zone di estrazione delle oficalci liguri.



Fig. 12. Particolare della zona centrale della facciata con la parete di fondo eseguita a tarsie.



Fig. 13. Scorcio del portale centrale con la perimetrazione in Rosa di La Spezia.



Fig. 14. Particolare delle tarsie sulla parete di fondo.



Fig. 15. Particolare della lavorazione della lunetta del portale centrale.



PROFILO

Claudio Montagni

La ricerca rivolta alle metodologie costruttive preindustriali è sempre stato l'indirizzo prevalente nella formazione e nell'ambito professionale, ricerca che spazia dal livello scientifico sino allo studio empirico delle diverse arti e mestieri, scoprendo tecniche e materiali desueti, che diventano innovativi nella logica contemporanea. Attivo unicamente nell'ambito del restauro monumentale. I numerosissimi monumenti restaurati testimoniano l'indirizzo di rigorosa analisi delle fabbriche antiche finalizzata alla migliore forma di conservazione e utilizzazione di ogni singolo edificio. Ha spesso organizzato e guidato gruppi multidisciplinari di professionisti e specialisti in grado di dar vita a un progetto diagnostico preliminare completo per competenze storiche, architettoniche, strutturali, chimiche, fisiche e biologiche, trasferendo queste conoscenze ai successivi livelli progettuali e alla pratica di cantiere, attraverso una rigorosa direzione lavori, direttamente a contatto con le maestranze e restauratori, lapicidi e marmorini. È autore di oltre 60 pubblicazioni a carattere scientifico sul tema dei materiali e tecniche del restauro.

Research aimed at pre-industrial construction methodologies has always been the prevailing direction in training and in the professional field, research that ranges from the scientific level to the empirical study of the various arts and crafts, discovering obsolete techniques and materials, which become innovative in contemporary logic. Active only in the field of monumental restoration. The numerous restored monuments testify to the direction of rigorous analysis of the ancient factories aimed at the best form of conservation and use of each individual building. He has often organized and led multidisciplinary groups of professionals and specialists capable of creating a complete preliminary diagnostic project based on historical, architectural, structural, chemical, physical and biological skills, transferring this knowledge to subsequent design levels and construction site practice, through rigorous work management, directly in contact with the workers and restorers, stonemasons and marble workers. He is the author of over 60 scientific publications on the topic of restoration materials and techniques.



FUTURA



Le ville cinquecentesche di Sampierdarena e l'evoluzione urbanistica del territorio (secoli XVI-XX)

Negli ultimi decenni la Fondazione Franzoni, attraverso una serie di iniziative culturali ed un progetto sistematico, si è impegnata a valorizzare lo spazio urbano delle ville cinquecentesche di Sampierdarena, ottenendo tra l'altro – in collaborazione con gli enti competenti sul territorio – la pedonalizzazione di via Nicolò Daste, arteria sulla quale affacciano molte ville "alesiane".

Grazie al *Piano sulla rigenerazione urbana e la qualità dell'abitare*, con particolare riferimento alle periferie, si sono realizzate e si stanno realizzando interventi di restauro a villa Grimaldi "la Fortezza", a palazzo Spinola di San Pietro e alla grotta di villa Doria Pavese, per la quale la sottoscrizione di una convenzione tra il Ministero della Cultura, l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, l'Università degli Studi di Genova e la Fondazione Franzoni ETS ha dato inizio al restauro dell'importante monumento, i cui primi risultati sono stati pubblicati in questo numero della rivista alle pp. 209-244. Il ninfeo di villa Doria Pavese definito dal Fürstentum (1627) «la grotta più nobile ed elegante che si possa vedere in tutta Italia» (*Newes Itinerarium Italiae*, pp. 220-221) e l'intero complesso – attraverso il CeSCA-Centro di Studi sulla Cultura dell'Abitare – sarà il centro diffusore della conoscenza e della fruizione di questo importante sistema abitativo di ville di residenza estiva.

La Fondazione Franzoni promuove un progetto (2024-2026) di ricerca pluriennale interdisciplinare sulla storia urbanistica, sociale e culturale di Sampierdarena, che prevede l'indagine sistematica delle fonti archivistiche, storiche e letterarie per la ricostruzione del tessuto del sistema delle ville nobiliari sorte su quel territorio. In continuità con quanto realizzato nel triennio precedente per Cornigliano, i risultati della ricerca saranno editi in volume e disponibili sul sito istituzionale dell'ente promotore.

Il progetto si sviluppa attraverso:

- La ricerca archivistica, storico-artistica ed urbanistica sul sistema delle ville a Sampierdarena tra Cinque e Seicento [Crosa Diana; Don Daste; Doria Monticelli; Doria Pavese; Gavotti; Centurione del monastero; Cambiaso; Grimaldi di Gerace; Serra Doria Masnata; Lercari Sauli; Grimaldi; Negrone Moro; Pallavicino Gardino; Sauli; Grimaldi; Pallavicino; Grimaldi];
- La presentazione dei risultati delle ricerche e della relativa documentazione (famiglie, personaggi, committenti, architetti, artisti, documenti, cartografia, iconografia), illustrati attraverso schede e studi riferiti alla ville ed alle residenze;
- L'inserimento dei dati e delle immagini all'interno di un database digitale dedicato;

- La realizzazione di un convegno di studi (primavera-estate 2024) in collaborazione con il Comune di Genova – attualmente proprietario di molte residenze cinque-seicentesche – la Soprintendenza, l'Università degli Studi, l'Opificio delle Pietre Dure, che intende focalizzare l'attenzione sullo sviluppo urbanistico di Sampierdarena che ha visto la più significativa trasformazione urbana con l'ampliamento delle attività portuali e la relativa sparizione delle spiagge e gli insediamenti industriali che soppiantarono gli spazi verdi dei giardini delle residenze cinquecentesche. La storia della committenza e del vivere "in villa" saranno oggetto delle ricerche archivistiche sulle famiglie, sugli artisti, sugli aspetti letterari, musicali e teatrali che caratterizzarono la vita sociale della nobiltà genovese e che verranno poi presentate anche attraverso itinerari digitali interattivi: attraverso di essi verrà illustrata l'espansione delle attività economiche e commerciali tra Otto e Novecento e la storia dei singoli insediamenti;
- La pubblicazione del volume degli atti del convegno che presenterà gli esiti delle ricerche e degli interventi;
- L'organizzazione permanente di percorsi artistici e letterari e di visite guidate alle ville di Sampierdarena, supportati da video e filmati.





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

Arianna Magnani, Università degli Studi di Enna "Kore"

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

