

# Marmora et Lapidea

**Rivista annuale del CISMAL**

**Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo**

**4 - 2023**



FONDAZIONE FRANZONI ETS



# Marmora et Lapidea



anno IV

2023

## 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](mailto: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**



**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 replicava<sup>1</sup>. 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 conferita<sup>2</sup>.

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 precedenti<sup>3</sup>.

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

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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/](https://www.treccani.it/enciclopedia/copie-e-copisti_Enciclopedia-dell-Arte-Antica/)>.

contesto sociale di un'epoca<sup>4</sup>. 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»<sup>5</sup>. 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 economico<sup>6</sup>.

### *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

<sup>4</sup> 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.

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

<sup>6</sup> 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)/></a>.</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»<sup>7</sup>.

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»<sup>8</sup>.

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*<sup>9</sup>, 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

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

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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»<sup>10</sup>.

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*<sup>11</sup> 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 Fontana<sup>12</sup>, 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)<sup>13</sup>, 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)<sup>14</sup>, 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?

<sup>10</sup> *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](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-79)>.

<sup>11</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte*, cit.

<sup>12</sup> 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.

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

<sup>14</sup> 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 committenti<sup>15</sup>.

Autorialità oltre l'autore, attraverso l'elaborazione stessa del concetto di paternità artistica<sup>16</sup>, che, in una Carrara proto-industriale, si sovrapponeva alla nozione marxiana di arte come merce<sup>17</sup>, 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»<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> 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/](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.

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> «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»<sup>19</sup>, Maria Teresa Cybo Malaspina (1725-1790), a dispetto degli anni trascorsi alla guida di Massa e Carrara, non sembra averne goduto molto<sup>20</sup>. 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 1774<sup>21</sup>: 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 creta<sup>22</sup> 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.

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> *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.

<sup>22</sup> 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»<sup>23</sup>, 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»<sup>24</sup>.

L'affermazione, che non ha mai dato adito a dubbi sulla realizzazione dell'opera, è stata recentemente confutata dall'iscrizione scolpita sul retro della scultura<sup>25</sup> – fino ad ora occultata dalla inaccessibilità della collocazione che ne rendeva praticamente impossibile la lettura – che assegna l'esecuzione a Pietro Stagi nel 1791<sup>26</sup>, 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*<sup>27</sup>, tendeva sostanzialmente ad una regolamentazione del settore marmifero.

Compito di questo organismo, particolarmente potenziato durante il governo di

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> *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.

<sup>25</sup> Per il riferimento alla mostra, *infra*, nota 13.

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

<sup>27</sup> 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 condannata<sup>28</sup>.

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»<sup>29</sup>.

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 scorso<sup>30</sup>. 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-

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> 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.

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

bire il proprio *status* sociale<sup>31</sup>. 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 eccezioni<sup>32</sup>, non sembrano essersi particolarmente soffermati sui rapporti che come scultore, nonché come primo direttore dell'Accademia, avrebbero potuto collegarlo al ceto imprenditoriale e mercantile apuano<sup>33</sup>, in particolare alla famiglia Del Medico, le cui attività, come ha ben illustrato Cristina Pighini Bates<sup>34</sup>, 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 marmo<sup>35</sup>. 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

<sup>31</sup> 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#>>.

<sup>32</sup> 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.

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

<sup>34</sup> C. Pighini-Bates, *La famille Del Medico et le marché du marbre dans l'Europe du XVIII<sup>e</sup> 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.

<sup>35</sup> 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 cavaatori aveva gestito nei territori della penisola, in particolare del regno di Napoli e dello stato pontificio<sup>36</sup>.

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»<sup>37</sup>: 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»<sup>38</sup>.

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

<sup>36</sup> 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/>>.

<sup>37</sup> *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.

<sup>38</sup> *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 Medico<sup>39</sup>.

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»<sup>40</sup>.

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»<sup>41</sup>.

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)<sup>42</sup>. 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-

<sup>39</sup> C. Pighini Bates, *La famille Del Medico*, cit., p. 13.

<sup>40</sup> 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](https://ascaserta.cultura.gov.it/fileadmin/risorse/Biblioteca_digitale/vanvitelli.pdf)>.

<sup>41</sup> C. Pighini Bates, *La famille Del Medico*, cit., p. 14.

<sup>42</sup> 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. Tàrraga Baldò, *Giovanni Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Madrid, Patrimonio Nacional Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, Instituto 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](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*»<sup>43</sup>. 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 destinazione<sup>44</sup>.

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»<sup>45</sup>.

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»<sup>46</sup>, 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»<sup>47</sup>, 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

<sup>43</sup> 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, MDCCCLXXXVI, p. 406.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 405.

<sup>45</sup> G. Campori, *Memorie Biografiche*, cit., p. 82.

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

<sup>47</sup> *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»<sup>48</sup> 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 Caserta<sup>49</sup>.

### *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»<sup>50</sup>.

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 effetti<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> 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](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)>.

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

<sup>50</sup> 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 Maurizio 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.

<sup>51</sup> *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 gloria<sup>52</sup>.

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 controriformata<sup>53</sup>; 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 cristiana<sup>54</sup>.

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 1685<sup>55</sup>. Mentre di pochissimo anteriore alla pubblica-

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

<sup>53</sup> 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.

<sup>54</sup> *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.

<sup>55</sup> 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 Sansevero<sup>56</sup>, presumibilmente ispirata ad una grisaglia intitolata *Il Valore e la Gloria dei Principi*<sup>57</sup> [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»<sup>58</sup>.

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»<sup>59</sup>.

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](https://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=49125)>.

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

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

<sup>58</sup> A. Pinto, *Raccolta Notizie*, cit., p. 1933.

<sup>59</sup> 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 inviti<sup>60</sup>.

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 Annunziata<sup>61</sup>. 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 professionali<sup>62</sup>.

#### *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

<sup>60</sup> *Ivi*, c. 20 p. 117.

<sup>61</sup> *Ivi*, pp. 110 e 120, nota 16.

<sup>62</sup> 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»<sup>63</sup>.

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»<sup>64</sup>, esecutori di “buone statue” per i giardini e i palazzi che il veneziano Domenico Merlini (1730-1797) andava realizzando in quegli anni<sup>65</sup>.

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»<sup>66</sup>.

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 mercati<sup>67</sup>.

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

<sup>63</sup> «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.

<sup>64</sup> G. Campori, *Memorie Biografiche*, cit., p. 215.

<sup>65</sup> 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.

<sup>66</sup> 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.

<sup>67</sup> 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»<sup>68</sup>.

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)<sup>69</sup>; scrive Tadeusz Mankowski nel 1938<sup>70</sup>:

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

<sup>68</sup> K. Mikocka-Rachubowa, *Scultori carraresi*, cit., p. 275.

<sup>69</sup> 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»,

<sup>70</sup> 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 38<sup>71</sup>. 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 1909<sup>72</sup>.

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»<sup>73</sup>. 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»<sup>74</sup>.

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

<sup>72</sup> *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.

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

<sup>74</sup> P. Micheli Pellegrini, *Cronaca della Famiglia*, cit., p. 59.

Il giudizio si basa su un testo, conservato presso l'Archivio di Stato di Massa<sup>75</sup>, 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»<sup>76</sup>.

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 Odoardo<sup>77</sup>, 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 Francia<sup>78</sup>.

<sup>75</sup> 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.

<sup>76</sup> P. Micheli Pellegrini, *Cronaca della Famiglia*, cit., p. 59.

<sup>77</sup> 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.

<sup>78</sup> 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»<sup>79</sup>: al 1825 risale il busto di Maria Beatrice, segnalato nel 1919 da Leo Planiscig<sup>80</sup> nelle collezioni del Palais Modena [fig. 15]<sup>81</sup>. 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 Thorvaldsen<sup>82</sup>.

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 1826<sup>83</sup>, 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 notizia<sup>84</sup> –, 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

<sup>79</sup> *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.

<sup>80</sup> 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.

<sup>81</sup> 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.

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

<sup>83</sup> Ms. Micheli Pellegrini, c. 77.

<sup>84</sup> 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»<sup>85</sup>.

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 Massa<sup>86</sup>, quasi a voler fugare qualsiasi dubbio sulla effettiva paternità artistica<sup>87</sup>.

#### *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 chiasmo<sup>88</sup>: come nella figura

<sup>85</sup> R. Middione, *Museo Nazionale di San Martino*, cit., p. 76.

<sup>86</sup> 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.

<sup>87</sup> 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.

<sup>88</sup> 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/publicazioni/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*<sup>89</sup>, 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.

<sup>89</sup> 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 Penserosa*, sec. XIX, marmo statuario, Londra, Aste Bonhams, "Fine European Furniture, Sculpture & Works of Art - 13 December 2012", lotto 227.

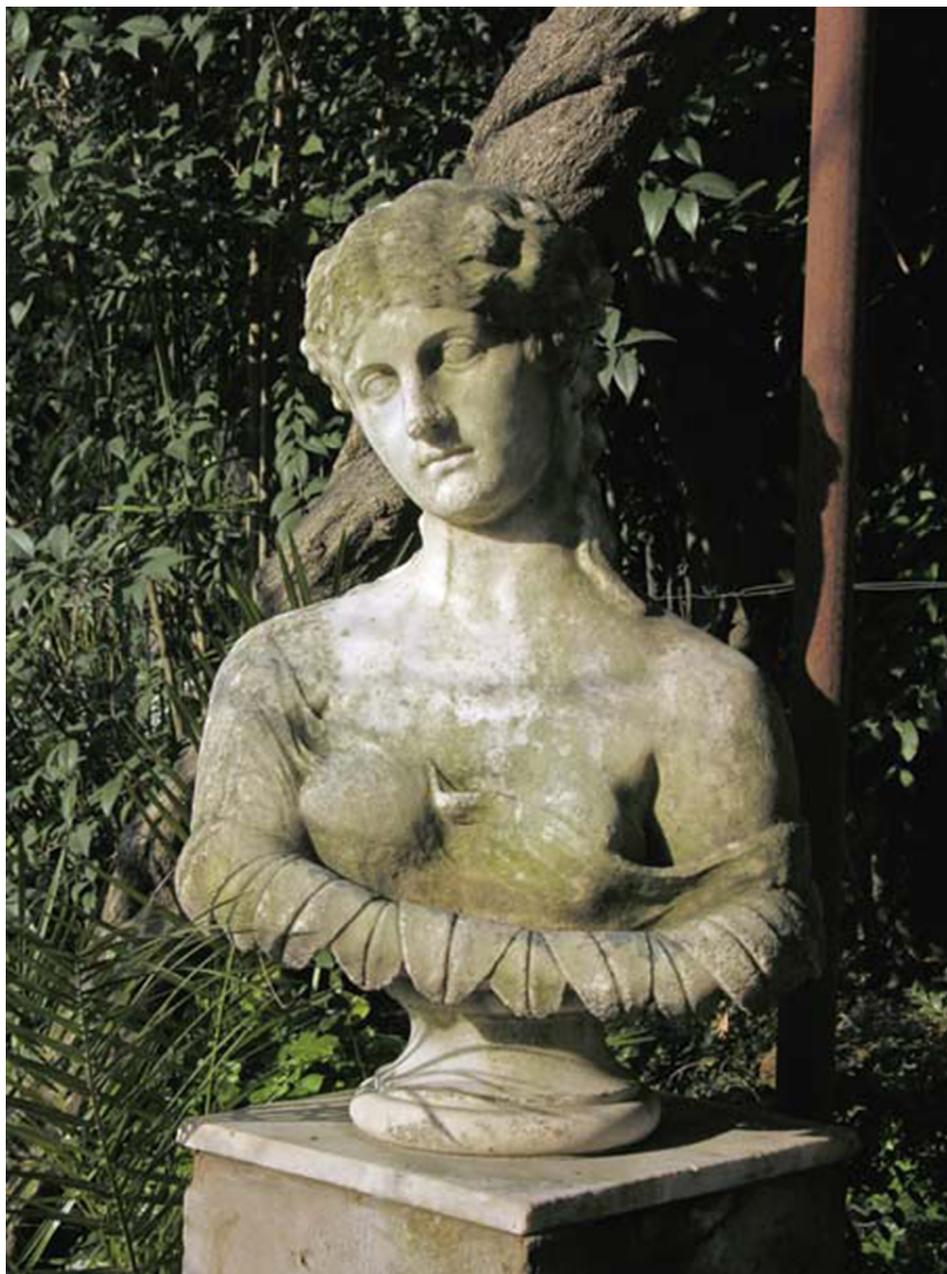
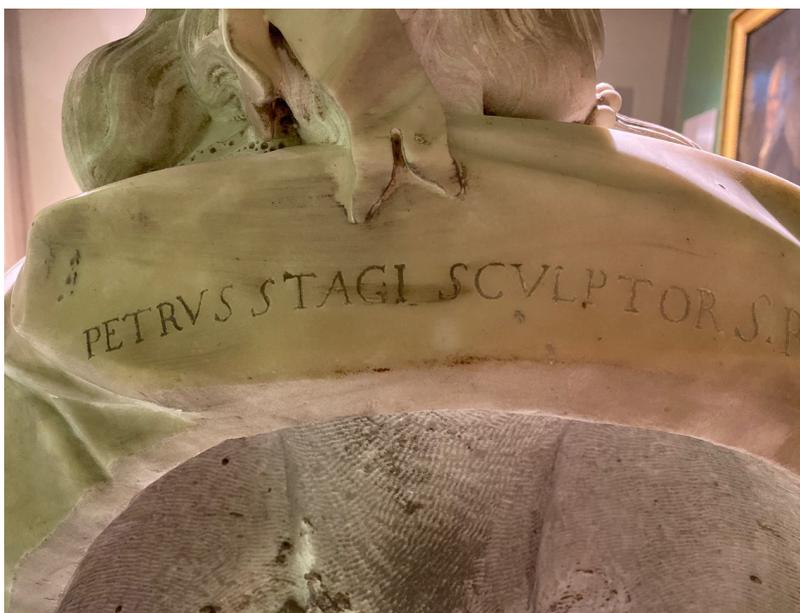


Fig. 3. *Clizia*, marmo bianco di Carrara, sec. XIX/XX, Carrara, collezione privata (foto Luigi Biagini).



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.

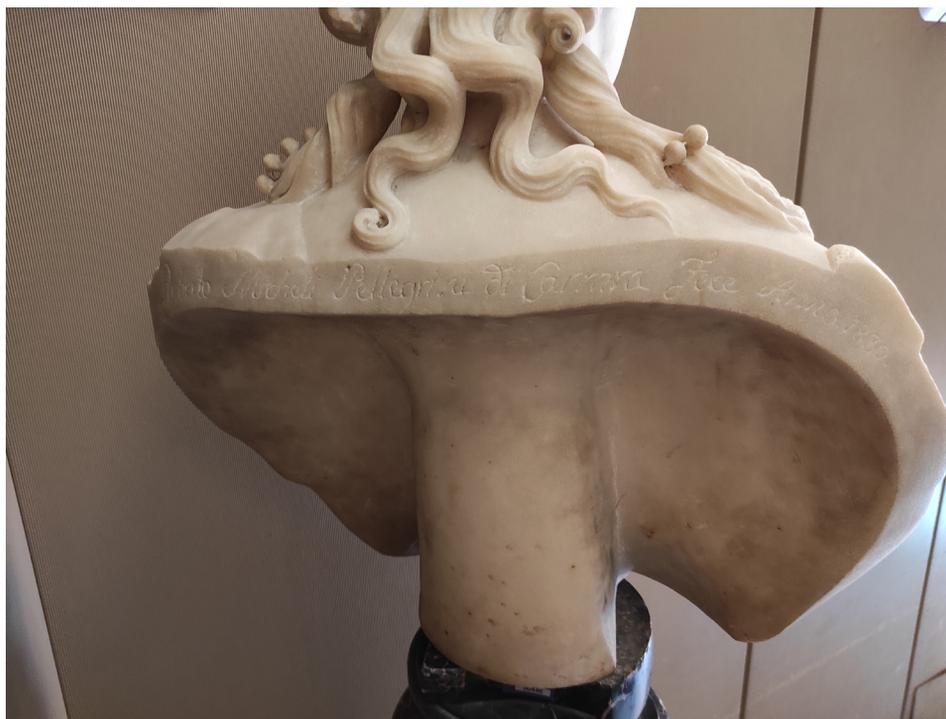


Fig. 7. Roberto Micheli Pellegrini, *Busto di Maria Teresa Cybo Malaspina*, dettaglio dell'iscrizione, Massa, Palazzo Ducale, Sala della Resistenza. Foto dell'autrice, per gentile concessione della Provincia di Massa-Carrara.



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](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](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](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:tiempolo%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](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.





## 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

