

La Toscana del marmo

a cura di
Alessandra Giannotti - Caterina Toschi

Studi e ricerche
2022

 EDIZIONI
Università per Stranieri di Siena

Edizioni Unistrasi



La Toscana del marmo



a cura di
Alessandra Giannotti - Caterina Toschi

Studi e ricerche
2022



EDIZIONI
Università per Stranieri di Siena

Comitato scientifico: Marina Benedetti, Antonella Benucci, Paola Carlucci, Pietro Cataldi, Paola Dardano, Beatrice Garzelli, Sabrina Machetti, Giuseppe Marrani, Tomaso Montanari, Massimo Palermo, Carolina Scaglioso, Lucinda Spera, Massimiliano Tabusi, Massimo Vedovelli

Comitato di redazione: Benedetta Aldinucci, Valentino Baldi, Anna Baldini, Irene Falini, Matteo La Grassa, Veronica Ricotta, Eugenio Salvatore, Carolina Scaglioso, Ornella Tajani

Collana finanziata dal Dipartimento d'Eccellenza DISU
(Dipartimento di Studi Umanistici)

ISBN: 978-88-32244-09-0



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0
Internazionale.

Tutti i diritti sono riservati.
Qualsiasi riproduzione, anche parziale e sotto qualsiasi forma,
è vietata senza l'autorizzazione dell'Ateneo.

Copyright © 2022 Ateneo Internazionale - Università per Stranieri di Siena

PREMESSA

La Toscana del marmo è un progetto editoriale nato nel contesto delle attività promosse dal Centro internazionale di studi sul paesaggio in Toscana PaTos dell'Università per Stranieri di Siena.

Esso punta a restituire in un'ottica interdisciplinare la lettura storica di un contesto fortemente identitario del paesaggio toscano, quello del marmo, indagandone le tipologie, le fonti storiografiche, le rotte della sua circolazione, i manufatti artistici e i monumenti pubblici, gli archivi fotografici e i confronti letterari sviluppatisi alla sua ombra.

Marmo e Toscana definiscono il rapporto che lega da millenni le Alpi apuane a questo materiale: nell'opinione comune è infatti il nobile bianco di Carrara a costituire il marmo regionale per antonomasia. Eppure la regione trova in differenti tipi di marmo, ai quali corrisponde una diversa morfologia del paesaggio, la propria pelle, come dimostra per esempio il nobile giallo della Montagnola senese.

Il marmo diventa così nei numerosi saggi di coloro che hanno contribuito al volume il denominatore comune di un variegato ventaglio di affondi sulla cultura nazionale e internazionale del territorio e sulle sue eccellenze, all'interno di un'ampia forbice cronologica che dal medioevo giunge fino all'età contemporanea.

Marmo come elemento costitutivo del paesaggio naturale attraverso il quale recuperare la visione mitica del passato e al contempo immergersi nei tic del presente incalzato dall'industria turistica e dai traffici commerciali.

Marmo come occasione di riscoperta della terra toscana e della sua civiltà.

Le curatrici ringraziano gli autori dei saggi in volume, gli archivi che hanno reso disponibili i materiali documentari indagati, il comitato di redazione della collana "Studi e ricerche" dell'Università per Stranieri di Siena – in particolare nella persona di Eugenio Salvatore – che ha curato la veste editoriale del presente volume, e la Fondazione Alinari per la fotografia che ne ha gentilmente fornito l'immagine di copertina".

Alessandra Giannotti
Caterina Toschi

PARTE I

I MARMI



MASSIMO COLI

I MARMI STORICI TOSCANI:
NOTE PER UN APPROFONDIMENTO

La nostra è una civiltà della pietra, senza la pietra la nostra civiltà non esisterebbe così come è, oppure si sarebbe nella civiltà del Legno e della Terra Cruda, come storicamente accaduto e come ancora presente in varie parti del Mondo. Il rapporto costruito / pietra nasce nella Preistoria con l'uso della pietra quale materiale che poi diventa materia prima in una filiera di conoscenze, saperi, tecniche e organizzazione sociale ed economica che ha consentito lo sviluppo della nostra civiltà e la realizzazione di opere d'arte, monumenti ed edifici in materiale lapideo, in altre parole il Litocostruito della nostra civiltà. In questo processo si sono venute delineando le Pietre Storiche, cioè pietre locali di uso e caratterizzazione di un sito, di una regione, ora soppiantate dall'onnipresente calcestruzzo, e la cui conoscenza tecnica e territoriale è andata persa e va ora recuperata con studi scientifici che diano una traccia di queste radici di un territorio. Riguardo alla Toscana vi sono varie Pietre Storiche suddivise tra Pietre, Marmi e Graniti. Riguardo ai Marmi Toscani va citato *in primis* il Marmo di Carrara, esaltato nelle sue qualità tecniche e mediatiche da Michelangelo Buonarroti. Ma molti sono i Marmi Toscani utilizzati nei secoli e classicamente ripartiti tra Bianchi (Marmi Apuani, Marmi di Campiglia, Marmi del Monte Pisano, Marmi della Montagnola Senese, Marmo di Punta Bianca, Travertini del senese), Neri (Nero di Colonnata, Verde Prato, Nero di San Giuliano Terme, Nero di Avane, Bardiglio, Bardiglio Imperiale, Portoro), Rossi (Rosso Cintoia, Rosso Collemantina, Rosso di Monsummano, Rosso di Avane, Rosso di Gerfalco, Montenero, Diaspri), Gialli (Gial-

lo Siena, Alberese, Calpionella, Palombino), e Mischi (Portasanta o Persichino, Breccia di Seravezza o Breccia Medicea, Mischi Apuani (Paonazzo, Arabescato, Fior di Pesco, Zebrino, ...). I Marmi Storici Toscani vengono anche analizzati in riferimento alle previsioni normative dei vari Piani Regionali per le attività estrattive riguardo al settore Pietre Ornamentali.

1. INTRODUZIONE

La nostra è una civiltà della pietra, bisogna essere coscienti che dietro ad ogni lito-costruito c'è un'area estrattiva, che pertanto rappresenta un luogo culturale, la cui apertura implica varie conoscenze, saperi e azioni coordinate (Coli/Marino 2006; Coli/Marino 2008; Coli 2010; Idem 2011) (cfr. fig.1).

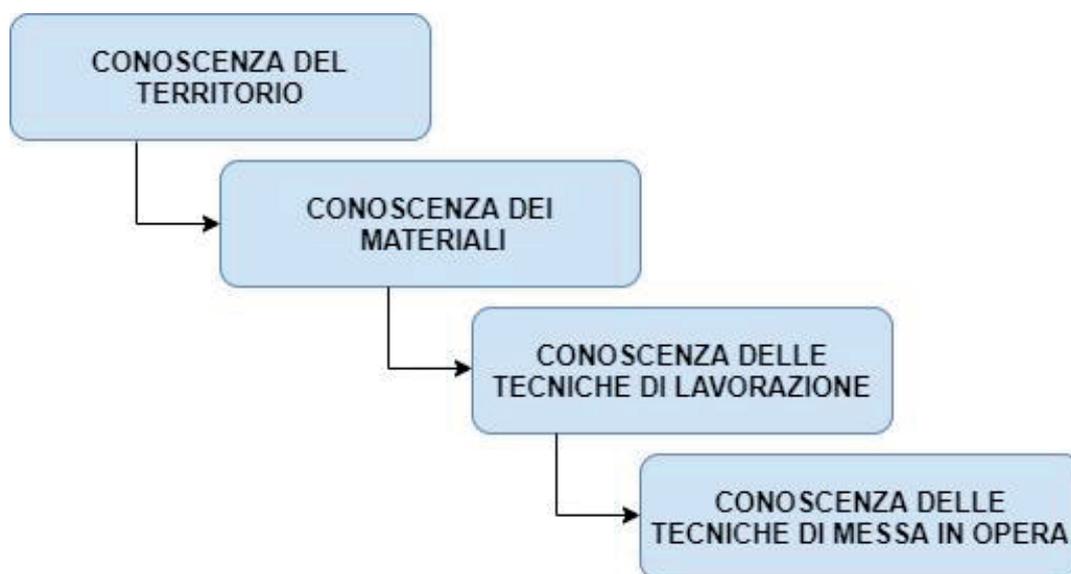


Fig. 1 Conoscenze, saperi e azioni connesse all'apertura di una cava.

La pietra stessa ha un valore culturale in quanto l'attività estrattiva storica locale è un carattere distintivo e caratterizzante di un territorio, di una cultura, di una civiltà (Rodolico 1953; Redi 1989, Hudson/Cosgrove 2019), ma la presente tendenza a una generale globalizzazione porta a obliare queste radici culturali, storiche ed economiche di un territorio (Pardi 2003; Basso *et al.* 2020), giustificando la valenza del recupero scientifico e tecnico della conoscenza di queste radici.

Per ricostruire la storia di una città, di un territorio, di una regione è basilare conoscere anche le condizioni di proprietà delle cave, il tipo di contratti con gli appaltatori che assumevano il compito dell'estrazione, le modalità di approvvigionamento del cantiere, non ponendo una eccessiva distinzione tra le pietre da decorazione e quelle da costruzione, in quanto in molti casi le due categorie si sovrappongono; ma anche lo studio dei sistemi di trasporto, in quanto spesso la vicinanza di una cava al luogo di impiego determinava la scelta dei materiali (Rodolico 1953; Maggetti 2001;

Russel 2013).

La conoscenza delle condizioni geologiche di un territorio e le possibilità che esso offriva di pietre di maggiore o minore qualità condizionava il significato storico dell'importazione di marmi e pietre da altre regioni o addirittura da altre province.

È in questa prospettiva che la presenza o meno di marmi esotici ad alto impatto mediatico acquista un significato storico specifico.

Con il tempo vi sono state pietre il cui pregio non dipende dall'attuale domanda di mercato: si tratta delle "pietre storiche", e cioè di quelle pietre, spesso non più in coltivazione, che si trovano in opera nei monumenti, nelle opere d'arte, nei siti archeologici e come manufatti di uso comune, e che fanno parte del patrimonio culturale e, in particolare, di quello storico-artistico-architettonico-archeologico di una società.

In questi casi, il pregio della risorsa lapidea risiede non solo nel significato che essa assume ai fini della salvaguardia e della conservazione, attraverso il restauro, di tale patrimonio, ma, più in generale, nel fatto che le pietre costituiscono un retaggio culturale di un'attività, talora assai rilevante nella storia e nelle tradizioni locali e culturali di una civiltà, ormai troppo spesso perso.

2. I MARMI STORICI TOSCANI

A differenza di quanto prevede la terminologia scientifica, dal punto storico per i Romani i *Marmor* erano tutte le pietre lucidabili e *Lapis* tutte le pietre non lucidabili; mentre dal punto di vista merceologico i materiali lapidei sono divisi in Marmi, Graniti e Pietre ex UNI EN 12670:2019 (cfr. fig.2), in questo contesto ci concentreremo sui Marmi Storici Toscani.

Diversi Autori si sono occupati dei Marmi Storici Toscani (Vasari 1550; Del Riccio 1597; Lami 1766; Targioni Tozzetti 1768; Del Rosso 1797; Corsi 1833; Repetti 1839; Savi 1839; Rodolico 1953; Redi 1989; Franzini 1992; 1993; 1995; Banchelli *et al.* 1997; Franzini/Lezzerini 1998; Franzini *et al.* 2001; Franzini *et al.* 2002; Sartori 2002; Franzini/Lezzerini 2003; Malesani *et al.* 2003; Bastogi/Fratini 2004; Fratini/Rescic 2013; Coli *et al.* 2018; Gabbrielli *et al.* 2020). A questi autori principali sono da aggiungere svariati altri Autori che si sono occupati dei singoli materiali dal punto di vista della loro composizione, caratteristiche e proprietà tecniche, degrado, manutenzione, o di singole opere.

I MARMI STORICI TOSCANI

Nome	Descrizione
MARMO	Roccia cristallina, compatta, lucidabile, da decorazione e da costruzione, prevalentemente costituita da minerali di durezza Mohs dell'ordine di 3-4 (quali calcite, dolomite, serpentino). A questa categoria appartengono: i marmi propriamente detti (calcari metamorfici ricristallizzati), i calcefiri ed i cipollini; i calcari, le dolomie e le breccie calcaree lucidabili; gli alabastrini calcarei; i travertini: rocce calcaree sedimentarie di deposito chimico con caratteristica strutturale vacuolare, (alcune varietà sono lucidabili); le serpentiniti; le oficalciti (breccie di serpentiniti in matrice calcitica).
GRANITO	Roccia fanero-cristallina, compatta, lucidabile, da decorazione e da costruzione, prevalentemente costituita da minerali di durezza Mohs dell'ordine di 5-7 (quali quarzo, feldspato, feldspatoidi). A questa categoria appartengono: i graniti propriamente detti (rocce magmatiche intrusive acide fanero-cristalline, costituite da quarzo, feldspati sodico-potassici e miche); altre rocce magmatiche intrusive (dioriti, granodioriti, sieniti, gabbri, ecc...); le corrispondenti rocce magmatiche effusive, a struttura porfirica (ad es. porfidi); alcune rocce metamorfiche di analoga composizione come gneiss, serizzi e beole.
PIETRA	Roccia da costruzione e/o decorazione, di norma non lucidabile. A questa categoria appartengono rocce di composizione mineralogica svariaticissima, non inseribili in alcuna classificazione. Esse sono riconducibili ad uno dei due gruppi seguenti: rocce tenere e/o poco compatte; rocce dure e/o compatte. Esempi di pietre del primo gruppo sono: varie rocce sedimentarie (calcareniti, arenarie a cemento calcareo, conglomerati, ecc...), varie rocce piroclastiche (peperini, tufi, ecc...). Al secondo gruppo appartengono le rocce a spacco naturale (quartziti, micascisti, gneiss lastroidi, ardesie, ecc...) e talune vulcaniti (basalti, trachiti, leuciti, ecc...).

Fig. 2 Estratto dalla UNI EN 12670:2019 - Pietre naturali: Terminologia.

In Toscana i Marmi che sono stati oggetto di coltivazione storica sono classicamente riferibili a:

- Bianchi: Marmi di Carrara, Marmi di Campiglia, Marmi del Monte Pisano, Marmi della Montagnola Senese, Marmo di Punta Bianca (anche se in Liguria ha usi storici in Toscana), Travertini del senese.
- Neri: Nero di Colonnata, Verde Prato, Nero di San Giuliano Terme, Nero di Avane, Bardiglio, Bardiglio Imperiale, Portoro (anche se in Liguria ha usi storici in Toscana).
- Rossi: Rosso Cintoia, Rosso Collemantina, Rosso di Monsummano, Rosso di Avane, Rosso di Gorfalco, Montenero, Diaspri.
- Gialli: Giallo Siena, Alberese, Calpionella, Palombino.¹
- Mischii: Portasanta o Persichino, Breccia di Seravezza o Breccia Medicea, Mischii Apuani (Paonazzo, Arabescato, Fior di Pesco, Zebrino, ...).

La coltivazione dei Marmi Toscani trova logicamente radice nell'edilizia militare, religiosa e minuta dei singoli territori, per un uso locale, con raggi di trasporto, e il trasporto costa, limitati al massimo a poche decine di chilometri (Gabbrielli *et al.* 2020). Gli unici materiali che eludono questa regola sono quelli di altro impatto

¹ Alberese, Palombino e Calpionella a Firenze e dintorni sono usati sia come pietre da costruzione nelle murature, sia come elementi facciavista o pavimentali "lucidati" a fare da Marmo, in questo contesto qui tali sono stati considerati, come di fatto in linea con le definizioni della UNI EN 12670:2019.

mediatico e, nello specifico toscano, il Marmo bianco, quello di Carrara *in primis*, i Rossi e i Neri.

Quindi, a parte l'uso locale minuto, le coltivazioni organizzate storiche sono per prima quella dei Marmi di Punta Bianca ad opera dei Romani per l'edificazione di Luni nel 177 a.C. (Franzini/Lezzerini 2003, Franzini 2003), a cui segue dal I secolo a.C. quella del Marmo di Carrara (allora Marmo Lunense), iniziata da Cesare in concorrenza con quelle dei marmi greci e turchi operate da Pompeo e Lucullo (Pensabene 2015) ed esaltata da Augusto che «trovò una città di fango e la lasciò di Marmo [di Carrara]», e sempre romana quella dei Marmi di Campiglia (Merciai 1936; Franzini *et al.* 2010).

Dopo le grandi spoliazioni e riusi del IX-X secolo di materiali in opera su edifici e monumenti romani, fu con la ripresa edilizia dell'XI-XII secolo (Franzini 2006) che furono sistematicamente riaperte e aperte grandi cave di marmi locali per le costruzioni religiose, Cattedrali e Abbazie dei vari Ordini religiosi, Palazzi Pubblici e quindi Palazzi privati. Questo fervore estrattivo durò fino al XV secolo, successivamente vi furono essenzialmente coltivazioni per restauri e conservazioni, solo nel XIX secolo vi fu una parziale ripresa per la facciate di Santa Maria del Fiore e di Santa Croce a Firenze. Con il XX secolo e in particolare dopo la II Guerra Mondiale con l'universale diffondersi del cemento, anche per opere a scopo religioso, vedasi per tutte la Chiesa dell'Autostrada di Michelucci, tutte questa attività estrattive sono andate a chiudere per motivi sociali, economici e ambientali, e sono entrate nell'oblio.

Di tutte queste coltivazioni di marmi, l'unica che persiste, per il suo respiro mondiale e l'impatto culturale legato a Roma e più che altro a Michelangelo, è quella dei Marmi Apuani.

3. LA DOCUMENTAZIONE PUBBLICA

A livello ufficiale la Regione Toscana nell'ambito della gestione del settore estrattivo, a lei delegato con D.P.R. 14-1-1972, n. 2, la Regione Toscana ha adempiuto, nell'ambito della Legge Mineraria nazionale (R.D. 1443/1927) a normare e pianificare l'attività estrattiva prima con la L.R. 36/1980, quindi 78/1998 ed ora 35/2015.

Nell'ambito di queste leggi è sempre stata prevista la redazione di un piano regionale per la gestione dell'attività estrattiva. Di questi, al momento è vigente il PRAE2000 ex L.R. 36/1980 approvato con DCRT 200/1995, il PRAER previsto dalla L.R. 89/1998 non è mai arrivato ad approvazione, mentre il PRC ex L.R. 35/2015 è ancora in corso di approvazione (vedi BURT n° 41 parte I del 21/08/2019).

Conformemente alla legge mineraria nazionale il settore estrattivo è diviso in cave e miniere, e per quanto riguarda le cave in materiali ornamentali, aggregati e storici, è evidente che in questa sede a noi interessano i materiali storici.

Il Settore Pietre Ornamentali Storiche del PRC prevede una mappatura e schedatura dei siti estrattivi storici, da approfondire, con creazione di un GIS con alle-

gato geodatabase; questo prodotto fa seguito ad altri simili realizzati nell'ambito del PRAE2000 e dei PAERP, e le sue risultanze sono disponibili nella "Relazione conclusiva del Progetto di indagine dei Materiali Ornamentali Storici della Toscana: tipologie, provenienza, impiego, prospettive, 2019 della Regione Toscana",² a cui si rimanda per bibliografia ed approfondimenti.

Ad una attenta analisi del lavoro in corso appare che non vi è una stretta coerenza per lo stesso prodotto tra PRAE, PRAER e PRC riguardo a materiali, siti estrattivi e uso in opera.

Tale indagine appare pertanto da approfondire e migliorare in quanto mancano vari siti (es. Granito dell'Isola d'Elba), altri sono in posizione errata (es. Verde di Prato), altri risultano lacunosi (es. Marmi Apuani) e altri totalmente mancanti (vedi Pietra di Firenzuola). Ma, anche se incompleto e da integrare e verificare il *database* collegato può rappresentare un punto di partenza per studi di dettaglio più approfonditi sui singoli materiali storici locali, o edifici monumentali, le loro cave e la loro evoluzione storica, sociale ed economica.

4. STUDIO DEI MATERIALI STORICI

Nello studio dei materiali storici posti in opera su un determinato monumento / edificio vi sono tre diverse tipologie di approccio per determinare il tipo di materiale usato, e quindi la cava di provenienza (Garzonio *et al.* 2017):

Analisi organolettica: svolta da esperti sulla base della loro conoscenza e che riguarda litologia, grana, tessitura e ordito; si svolgono in sito e non prevedono prelievo di campioni, ma necessitano di una superficie pulita di osservazione, possono essere rapide e diffuse.

Analisi tecniche: svolta da tecnici tramite analisi petrografiche, mineralogiche, geochimiche e isotopiche che sulla base di database pregressi consentono di attribuire il campione analizzato a quel determinato litotipo; si svolgono in laboratorio e necessitano del prelievo di campioni rappresentativi come tipologia e numero, richiedono tempo e sono puntuali.

Analisi documentale: svolta da esperti su archivi e testi storici, documenti commerciali, resoconti, compendi, relazioni; meglio se riportano ordini, provenienza e tipologia dei materiali, storie di luoghi e di uomini, richiedono molto tempo e spesso anche conoscenza della terminologia tecnica storica e della sua traduzione attuale.

Un'attribuzione certa si ha solo quando più d'uno di questi approcci concorrono

² https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKewiEgpPMgI72AhXCR_EDHcprDZQQFno-ECACQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.regione.toscana.it%2Fdocuments%2F10180%2F15578969%2FPRI3A%2B-%2BRELAZIONE_MOS.pdf%2F80b7d0dd-2d06-4f26-ae06-d715e44aa1c5&usq=AOvVaw1GrIvVBKbwy-4GkO77MpNmb

verso la stessa attribuzione.

Negli ultimi anni sono stati pubblicati diversi lavori riguardo alla mappatura dei materiali lapidei in opera su edifici storico-monumentali, ultimamente anche in GIS, che vanno a costituire un fondamentale strumento di conoscenza e gestione per la conservazione ed il monitoraggio di tali fabbriche (Lezzerini 2000; Lezzerini 2005; Lezzerini *et al.* 2016; Iandelli *et al.* 2021; Coli *et al.* 2021, Coli *et al.* 2022)

Solo di recente sono stati svolti studi sistematici dei siti storici di cava e della loro storia estrattiva, con riferimento anche alle tecniche usate (archeologia del gesto) come nel caso di Populonia (Coli *et al.* 2006) della Pietra Serena (Coli *et al.* 2008, Coli 2014), dei graniti dell'Elba (Coli 2015), del Verde Prato (Donigaglia *et al.* 2021) e del Marmo di Carrara (Coli/Criscuolo 2021), ma anche riguardo alle relazioni socio-economiche connesse alle attività estrattive storiche toscane (Redi 1989; Gabbrielli *et al.* 2020).

5. CONSIDERAZIONI FINALI

Negli studi per la ricostruzione e il recupero alla memoria delle radici e disseminazione ai posteri dell'uso storico dei marmi Toscani, un ruolo importante è svolto dallo studio dei materiali in opera sugli edifici storico-monumentali e non, e dei siti stessi di cava in quanto "Archivi del Suolo" (Coli/Marino 2006) tramite:

- Tracce lapicidee
- Archeologia del gesto
- Sigle sui materiali
- Catene operative
- Testimonianze orali e scritte

Un obiettivo ambizioso potrebbe essere quello di arrivare a costituire un archivio digitale implementato in GIS/WEBGIS di tutti i siti storici di cava dei materiali storici toscani con un GDB contenente tutti i lavori di vario genere pubblicati sulle singole cave, materiali, realtà estrattive storiche e contesti socio-economici collegati, come già in atto per altre realtà (cfr. fig. 2), avendo come riferimento di partenza quanto sviluppato dalla Regione Toscana per il Settore Pietre Ornamentali del PRC ex L.R. 35/2015.³

³ http://159.213.57.103/geoweb/CONTINUUM/BD_PIOR/BD_PIOR.zip

Siti con riferimento a marmi storici

<http://www.progeopiemonte.it/>

http://geomorfolab.arch.unige.it/index.php?option=com_content&view=article&id=45:i-percorsi-tra-le-pietre-ornamentali-di-genova-dai-monumenti-alle-cave&catid=25:tesi-di-laurea-triennale&Itemid=28

www.lapideiculturuali.unifi.it

<http://www.quarryscapes.no/index.php>

<http://www.isprambiente.gov.it/it/museo>

<http://www.stonefoundation.org/>

<http://duomo.mpiwg-berlin.mpg.de/>

Fig. 3 Elenco di alcuni siti web che riportano studi e database riguardo ai materiali lapidei storici.

Per procedere a questo recupero culturale dell'uso e della valenza della pietra bisogna operare in una filiera conoscitiva che ripercorra e ricostruisca il percorso della pietra “dalla cava all'opera e dall'opera alla cava” (cfr. fig. 4) (Coli/Marino 2006; 2008; Coli 2010).



Fig. 4 Processo di recupero delle conoscenze del percorso “dalla cava all'opera e dall'opera alla cava”.

In particolare le conoscenze ed i saperi storici vanno coniugati con la contestualizzazione geologica e la caratterizzazione dei materiali lapidei dal punto di vista mineralogico-petrografico, chimico e fisico-meccanico.

In questo processo di recupero deve sempre essere tenuta presente quella che è la filiera che sta dietro all'uso della pietra in un'opera (cfr. fig. 5).



Fig. 5 Filiera dell'uso della pietra.

BIBLIOGRAFIA

- Banchelli *et al.* 1997 = Andrea Banchelli / Fabio Fratini / Maria Germani / Carlo Manganeli Del Fa, *The sandstones of Florentine historic buildings: individuation of the marker and determination of the supply quarries of the rock used in some Florentine monuments*. Sci. and Tech. for Cultural Heritage, p. 6.
- Basso *et al.* 2020 = Enrico Basso / Philippe Bernardi / Giuliano Pinto (a cura di), *Le pietre delle città medievali: materiali, uomini, tecniche (area mediterranea, secc XIII-XV)*, Cherasco (CN,) Centro Int. Stud. Insed. Medievali.
- Bastogi/Fratini 2004 = Marco Bastogi / Fabio Fratini, *Geologia, litologia, cave e deterioramento delle pietre fiorentine*. Memorie Descrittive della Carta Geologica d'Italia, LXVI, Roma, APAT, pp. 27-42.
- Coli 2010 = Massimo Coli, *La risorsa lapidea quale bene storico-culturale*, in «Restauro Archeologico», 1, Alinea Editrice, pp. 35-38.
- Coli 2011 = Massimo Coli, *I materiali lapidei: criteri d'uso*, in Luigi Marino (a cura di), *Centro di Documentazione e formazione nel settore dei beni culturali e architettonici*, atti del corso di formazione (Civitacampomariano – Campobasso, Centro di documentazione e formazione beni culturali e architettonici, 2008-2011), Verona, Cierre, pp. 69-71.
- Coli 2014 = Massimo Coli, *The historical quarrying activity of the “Pietra Serena!” at Fiesole (Italy)*, in *Globalstone 2014*, atti del convegno internazionale (Antalya-Turkey, 22-25 otto-

- bre), Turkey.
- Coli 2015 = Massimo Coli, *Le antiche cave di granito all'Isola d'Elba: indagine preliminare*, in Giuseppe .Alberto Centauro (a cura di), *L'Elba e i suoi beni culturali: anatomia di un patrimonio da proteggere, conservare e valorizzare*, atti del convegno, (Marciana Marina-Livorno, 16-17 ottobre, Poggibonsi (Siena), Lalli Ed., pp. 76-84.
- Coli/Criscuolo 2021 = Massimo Coli / Antonino Criscuolo, *The Carrara Marble: geology, geo-mechanics and quarrying*. Mechanics and Rock Engineering, from Theory to Practice, IOP Conference Series: Earth and Environmental Sciences, 833 012120.
- Coli/Marino 2006 = Massimo Coli / Luigi Marino, *Sintesi del Progetto di Interesse Nazionale: Le risorse lapidee dall'antichità ad oggi in area mediterranea: identità culturali e tecnologie. Sperimentazioni integrate per la conoscenza, restauro e valorizzazione*, in atti convegno *Le risorse lapidee dall'antichità ad oggi in area mediterranea*, (Canosa-Bari, 25-27 settembre), in «GEAM. Geingegneria Ambientale e Mineraria», pp. 5-6.
- Coli/Marino 2008 = Massimo Coli / Luigi Marino, *Principles of Natural Stones Use and Practices from the Western Side of the Silk Road*, in «News Journal», 11, pp. 74-81.
- Coli et al. 2006 = Massimo Coli / Pasquino Pallecchi / Daniela Faggi / Gabriele Pini, *Le cave etrusche di Populonia (LI)*, in atti convegno *Le risorse lapidee dall'antichità ad oggi in area mediterranea*, (Canosa-Bari, 25-27 settembre), in «GEAM. Geingegneria Ambientale e Mineraria», pp. 55-63.
- Coli et al. 2008 = Massimo Coli / Chiara Tanini / Margareth Haines / Gabriele Pini / Federica Bencini, *The Pietra Serena of the Brunelleschi's Cupola*, in «Journal of Cultural Heritage», 9, pp. 214-221.
- Coli et al. 2018 = Massimo Coli / Tessa Donigaglia / Marco Tanganelli, *Historical construction materials at Firenze (Italy): a selected supply at km 0*, in Fabio Minutoli (a cura di), *ReUso 2018. L'intreccio dei saperi per rispettare il passato interpretare il presente salvaguardare il futuro*, Roma, Gangemi Editore, pp. 1353-1362.
- Coli et al. 2021 = Massimo Coli / Anna Livia Ciuffreda / Tessa Donigaglia / Attilio Bencaster / Samuele Caciagli / Beatrice Agostini / Niccolò Iandelli, *Saint John Baptistery at Florence (Italy): studies for conservation of the external marble cladding*, Appl. Sci., 11 (14), 6329.
- Coli et al. 2022 = Massimo Coli / Anna Livia Ciuffreda / Tessa Donigaglia, *The building stones of the Prato' cathedral and bell tower, Italy*, Appl. Sci., 12.
- Corsi 1833 = Faustino Corsi, *Delle pietre antiche*. Roma, Tipografia Salviucci.
- Del Riccio 1597 = Antonio Del Riccio, *Istoria delle pietre del mondo antico*. Riproduzione anastatica del cod. 230 della Biblioteca Riccardiana, a cura di P. Barocchi, Firenze, S.P.E.S., 1979.
- Del Rosso 1797 = Giovanni Del Rosso, *Sugli edifizii della sua Patria*. L'Osservatore fiorentino, Firenze, Gaspero Ricci Ed.
- Donigaglia et al. 2021= Tessa Donigaglia / Carlo Cossio / Roberto Compagnoni / Anna Livia Ciuffreda / Massimo Coli, *The Verde Prato: an historical ornamental stone of Tuscany*, in II International Workshop on Heritage Stones, (Torino, Architecture's Faculty, 5-7 October), pp. 5-7.
- Franzini 1992 = Marco Franzini, *I marmi da La Spezia a Pisa*. In Enrico Castelnuovo (a cura di), *Niveo de marmore*, catalogo della mostra (Sarzana, La Cittadella, 1° marzo-3 maggio), Genova, Colombo ed., pp. 29-42.
- Franzini 1993 = Marco Franzini, *Le pietre toscane nell'edilizia medioevale della città di Pisa*, in «Memorie della Società Geologica Italiana», 49, pp. 233-244.
- Franzini 1995 = Marco Franzini, *I "marmi" medioevali di Piazza dei Miracoli*, in *Storia ed arte nella piazza del Duomo*, Pisa, Opera della Primaziale Pisana, Quaderno n. 4, pp. 295-308.
- Franzini 2003 = Marco Franzini, *Il marmo della Punta Bianca (La Spezia): l'estrazione di "marmo lunense" in epoca romana ebbe inizio da questo giacimento*, in «Acta apuana», II, pp. 33-39.
- Franzini 2006 = Marco Franzini, *La ripresa, in epoca medievale, dell'estrazione del marmo nella Toscana costiera*, in *Ante et post Lunam. Reimpiego e ripresa estrattiva dei marmi apuani: II - l'evo medio*, in «Acta Apuana», IV-V, pp. 45-57.

- Franzini *et al.* 2001 = Marco Franzini / Marco Lezzerini / Lucia Mannella, *The stones of medieval buildings in Pisa and Lucca (western Tuscany, Italy)*. 3 - Green and white-pink quartzites from Mt. Pisano, in «European Journal of Mineralogy», 13, pp. 187-195.
- Franzini *et al.* 2002 = Marco Franzini / Marco Lezzerini / Franco Marandola, *The stones of medieval buildings in Pisa and Lucca (western Tuscany, Italy)*. 4 - Agnano breccias from Mt. Pisano, in «European Journal of Mineralogy», 14, pp. 447-451.
- Franzini/Lezzerini 1998 = Marco Franzini / Marco Lezzerini, *Palazzo Gambacorti: le pietre del paramento*, in *Palazzo Gambacorti a Pisa. Un restauro in cantiere*, Milano. Electa, pp. 230-234.
- Franzini/Lezzerini 2003 = Marco Franzini / Marco Lezzerini, *The stones of medieval buildings in Pisa and Lucca provinces (western Tuscany, Italy)*. 1 - The Monte Pisano marble, in «European Journal of Mineralogy», 15, pp. 217-224.
- Franzini *et al.* 2010 = Marco Franzini / Marco Lezzerini / Francesca Origlia, *Marbles from the Campiglia Marittima area (Tuscany, Italy)*, in «European Journal of Mineralogy», 22, pp. 881-893.
- Fratini/Rescic 2013 = Fabio Fratini / Silvia Rescic, *The stone materials of the historical architecture of Tuscany, Italy*, in *Stone in Historic Buildings: Characterization and Performance*, in «Geological Society», London, Special Publications, 391, pp. 1-22.
- Gabbriellini *et al.* (2020) = Fabio Gabbriellini / Andrea Giorgi / Stefano Moscatelli, *Le pietre delle città toscane: approvvigionamento e utilizzazione tra vincoli ambientali e scelte di cantiere (secoli XII-XV)*, in Enrico Basso / Philippe Bernardi / Giuliano Pinto (a cura di), *Le pietre delle città medievali: materiali, uomini, tecniche (area mediterranea, secc XIII-XV)*, Chrasco (CN), Centro Internazionale Studi Insediamenti Medievali, pp. 129-155.
- Garzonio *et al.* 2017 = Carlo Alberto Garzonio / Emma Cantisani / Massimo Coli / Odenza Cuzman / Daniele De Luca / Carlo Lubrito / Marilena Ricci / Silvia Vettori / Elena Sibilìa, *I materiali costitutivi del Battistero*, in Francesco Gurrieri (a cura di), *Il Battistero di San Giovanni, conoscenza, diagnostica, conservazione*, atti del convegno (Firenze, Opera di Santa Maria del Fiore, 24-25 novembre 2014), Firenze, Mandragora, pp. 179-191.
- Hudson/Cosgrove 2019 = John Hudson / John Cosgrove, *Understanding Building Stones and Stone Buildings*, CRC Press.
- Lami 1766 = Giovanni Lami, *Lezioni di antichità toscane*, Firenze, A. Bonducci.
- Lezzerini 2000 = Marco Lezzerini, *Mappatura sistematica dei litotipi del paramento esterno del Battistero di Pisa*, atti del I Congresso Nazionale di Archeometria (Verona, 2-4 dicembre 1999), Pàtron Editore, Bologna, pp. 247-256.
- Lezzerini 2005 = Marco Lezzerini, *Mappatura delle pietre presenti nella facciata della chiesa di San Frediano (Pisa, Italia)*, in «Atti della Società Toscana di Scienze Naturali, Memorie» Serie A, 110, pp. 43-50.
- Lezzerini *et al.* 2016 = Marco Lezzerini / Fabrizio Antonelli / Stefano Columbu / Renzo Gadducci / Alessandro Marradi / Domenico Miriello / Luca Parodi / Lorenzo Secchiari / Andrea Lazzeri. *Cultural Heritage Documentation and Conservation: Three-Dimensional (3D) Laser Scanning and Geographical Information System (GIS) Techniques for Thematic Mapping of Façade Stonework of St. Nicholas Church (Pisa, Italy)*, in «International Journal of Architectural Heritage», 10, 1, pp. 9-19.
- Maggetti 2001 = Matteo Maggetti, *La pierre dans les villes européennes: l'exemple de Fribourg (Suisse)*, in *Le pietre ornamentali della montagna europea / Dimension stones of the european mountains*, Seminario Internazionale / International Workshop (Luserna San Giovanni – Torre Pellice, 10-12 giugno).
- Malesani *et al.* 2003 = Piergiorgio Malesani / Elena Pecchioni / Emma Cantisani / Fabio Fratini, *Geolithology and provenance of materials of some historical buildings and monuments in the centre of Florence (Italy)*, *Episodes*, 26, 3, pp. 250-255.
- Merciai 1936 = Giovanni Merciai, *I marmi di Monte Rombolo presso Campiglia Marittima*, in «Atti della Società Toscana di Scienze Naturali», Serie A, 46, pp. 61-73.

I MARMI STORICI TOSCANI

- Pardi 2003 = Francesco Pardi, *Note per la lettura del paesaggio fisico*, in Simona Carnevale (a cura di), *La conservazione del paesaggio*, Restauro Archeologico / 9, collana diretta da Luigi Marino, Firenze, Alinea Editrice.
- Pensabene 2015 = Patrizio Pensabene, *Marmi pubblici e marmi privati note in margine ad un recente volume di Ben Russell*, in «Archeologia classica. Nuova serie. Rivista del Dipartimento di Scienze dell'antichità. Sezione di Archeologia», LXVI, n.s. II, 5, Roma, «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, pp. 575-593.
- Redi 1989 = Fabio Redi, *Edilizia medievale in Toscana*, Firenze, Edifir.
- Repetti 1839 = Emanuele Repetti, *Dizionario Geografico Fisico e Storico della Toscana*, vol. 3, Firenze, Allegrini e Mazzoni.
- Rodolico 1953 = Francesco Rodolico, *Le pietre della città d'Italia*, Firenze, Le Monnier.
- Russel 2013 = Ben Russel, *The economics of the Roman stone trade. Oxford studies on the Roman economy*, Oxford / New York, Oxford University Press.
- Sartori 2002 = Rino Sartori, *Pietre e Marmi di Firenze*, Firenze, Alinea.
- Savi 1839 = Paolo Savi, *Memorie per servire allo studio della costituzione fisica della Toscana*, Pisa, F.lli Nistri.
- Targioni Tozzetti 1768 = Giovanni Targioni Tozzetti, *Relazioni di alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana*, Firenze, per Gaetano Cambiagi, I vol., 1768-1779, 12 voll.; p 13.
- Vasari 1550 = Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Firenze, Lorenzo Torrentino.

PARTE II

LE FONTI TESTUALI E VISIVE



«IO TI MOSTRO IN SCOLTURA MOLTE HISTORIE
IN MARMI INTAGLIATE».
ARTI E TECNICHE NELLA TOSCANA MEDICEA²

PREMESSA

Nel breve intervento che qui si presenta prenderemo in esame alcune delle discussioni scaturite dal confronto fra pittori e scultori nel corso del Cinquecento nonché le occorrenze della terminologia relativa ai materiali lapidei nel corpo dei vocabolari che cominciano ad apparire al principio del XVII secolo, sulla scia del favore goduto nella trattatistica artistica precedente. Non tralascieremo, infine, neppure l'analisi di

1 Pur essendo il saggio frutto di un lavoro comune, a Eliana Carrara spetta la stesura del I paragrafo così come della *Conclusione* mentre a Nadia Raimo quella dei paragrafi II e III: è opera di entrambe la breve *Premessa*. La citazione che funge da titolo è tratta da Doni 1549, c. 31r; del testo esiste anche una anastatica moderna: Pepe 1970.

2 Citeremo i testi cinquecenteschi secondo i seguenti criteri: e stata distinta *u* da *v*; si e reso *j* con *i*; sono introdotti accenti, apostrofi e segni d'interpunzione secondo l'uso moderno, che e stato seguito anche per la divisione delle parole e l'impiego delle maiuscole; sono pero state conservate alcune occorrenze dell'uso delle lettere maiuscole per rispettare una consuetudine del linguaggio di corte (ad es. *Duca*). Sono state sciolte tutte le abbreviazioni senza darne conto. Con due sbarrette trasversali poste entro parentesi quadre [//] viene segnalata l'andata a capo alla fine di una carta o di una pagina. Sempre fra parentesi quadre, infine, viene posto ogni nostro intervento di emendazione o integrazione per errore dello scrivente o per guasto meccanico (lacuna nel supporto cartaceo o rifilatura del foglio).

alcuni testi, come quello di Agostino del Riccio, rimasti inediti ma che ben danno conto della temperie culturale dell'epoca della loro stesura.

1. DAL *DISEGNO DEL DONI* ALLE *VITE VASARIANE*: TRA SPUNTI POLEMICI E IL COSTITUIRSI DI UN LESSICO SETTORIALE.

Nel 1549, nelle pagine del suo volume stampato a Venezia, dopo la fuga precipitosa da Firenze (Giroto/Rizzarelli 2017: XI), il poligrafo fiorentino Anton Francesco Doni (1513-1574) metteva in scena l'aspra contesa fra pittori e scultori scaturita a seguito dell'inchiesta che Benedetto Varchi aveva condotto fra gli artisti della corte medicea (ma rivolgendosi pure a Michelangelo e a Vasari) nel marzo del 1547 (Varchi 1550; Barocchi 1998; Carrara 2019: 253-255). Ne *La quarta parte* dell'opera Doni, contrapponendo alle tesi del pittore veneziano Paolo Pino le ragioni del toscano Silvio Cosini, collaboratore di Michelangelo nella Sacrestia Nuova, in merito all'appartenenza della tecnica del mosaico all'uno o all'altra delle due arti,³ tracciava per bocca di quest'ultimo un rapido elenco dei marmi impiegati nelle lavorazioni scultoree:

Però ti [*scil.* a Paolo Pino] voglio domandare che giudizio tu farai di vedere scolpire statue assai maggiori del naturale in pietre orientali di porfido et di durissimo serpentino, et di pietre africane, le quali si chiamano folgori, tanto forti, che tagliano il ferro. Però in certi paesi d'Africa s'adoperano per iscure et [//] ascie. Et di questa pietra fu fatto uno Scipione Africano (la qual pietra trahe molto al verde) et per la sua durezza piglia tanto lustro che vi si specchia dentro.⁴ (cfr. fig. 1)

Poco più avanti lo scultore si soffermava lungamente sulle difficoltà insite nel lavoro del marmo:

Perché si vede per essemplio che anchora non s'è veduto figura di marmo, per eccellente che la sia, la quale in sé non habbia alcuno errore, ma talhora gl'errori sono tanto intrinsechi, che pochi ingegni gli possono comprendere; et tutto nasce dalla difficilissima et dura materia, c'ha in sé molto maggiori pericoli et più incomodi che ciascuna pietra che io habbi detta; il che non pare da credere, et ve lo mostrerò s'io ho tempo con ragione. Et però io dubito che la natura (se così si può dire ragionando) non si sia diffidata di formare tanto eccellente et perfetta fabrica nel marmo, trovando assai più facile et benigna la terra a ubbidire a la sua volontà. Et questa è la maggior difficoltà che habbia lo statuario: il qual vocabolo è solo alla statua di marmo, dato volgarmente, per separarlo et distinguerlo dalla universale arte della scoltura. Et questa statua marmorea penso che ci chiarirà la disputa, qual più

³ Sull'importanza di tale discussione anche per le prese di posizione di Vasari si veda Carrara 2005; di tutt'altro genere la lettura dello scritto doniano da parte di Pierguidi 2013, che non ritengo condivisibile. Sulla figura di Cosini si rinvia, oltre a Carrara/Ferretti 2016: 66-67, a Dalli Regoli 2020. Infine, sul pittore veneziano e sul suo trattato apparso nel 1548 si rimanda a Bouvrande 2017.

⁴ Doni 1549: cc. 26r-v. La testa ritenuta del condottiero romano va forse identificata con la scultura oggi conservata agli Uffizi (inv. 378), realizzata in basalto nero: <http://www.polomuseale.firenze.it/invsculture/scheda.asp?position=1&ninv=378>; <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=5853> (ultimo accesso: 15/10/2021).

nobile sia la Scoltura o la Pittura.⁵

Alle tesi degli scultori, care a Doni, che esaltava appunto la creazione divina dell'uomo come opera scultorea, replicò con veemenza Giorgio Vasari nel *Proemio* delle *Vite*, stampate da Lorenzo Torrentino a Firenze nel 1550, laddove osservava che «cercando di attribuire il più onorato grado alla arte loro, arguiscono e provano la nobiltà della scultura da la antichità sua, per aver il grande Iddio fatto lo uomo, che fu la prima scoltura» (Vasari 1966-1987, I: 11).⁶ Ma il testo vasariano, grazie al superamento di un'antitesi destinata ad azzerarsi in una sintesi divenuta celebre («Dico adunque che la scultura e la pittura per il vero sono sorelle») (Idem, I: p. 26),⁷ poteva poi trattare «molte cose che si appartengono al magistero di qual si è l'una delle arti dette» (Idem, I: 11).⁸ Nel primo dei capitoli della «Introduzione» dedicate all'architettura, alla scultura e alla pittura (le cosiddette *Teoriche*) (Vasari 1907 e a Collareta 2010), il pittore aretino ebbe modo di discettare «De le diverse pietre che servono agli architetti per gli ornamenti e per le statue alla scoltura». Nel lungo *excursus* che si conclude con la necessaria esaltazione dell'«arte, intelligenza e giudizio di coloro che le [*scil.* le pietre] lavorano» (Vasari 1966-1987, I: 31-54, in particolare 54),⁹ Vasari si sofferma in particolare su alcuni materiali lapidei particolarmente usati ed apprezzati, fissandone e codificandone nomi e utilizzo.

Colpisce, soprattutto, l'ampio spazio concesso al porfido («una pietra rossa con minutissimi schizzi bianchi, condotta nella Italia già de lo Egitto») fin dalla prima edizione, e poi ulteriormente accresciuto nella stampa giuntina (Carrara 2018a), ove lo storiografo, ormai da tempo approdato alla corte medicea, ricorda non solo le «dicotto lettere [...] di quella pietra durissima» poste «nella soglia della porta principale di Santa Maria Novella di Fiorenza» da Leon Battista Alberti (Vasari 1966-1987, I: 34),¹⁰ ma pure i lavori realizzati da Francesco Ferrucci del Tadda, grazie al «segreto datogli dal Duca», ed ottenuto facendo «di non so che erbe stillar un'acqua di tanta virtù che, spegnendovi dentro i ferri bollenti, fa loro una tempera durissima», indi-

5 Doni 1549: c. 32r. Si emenda: «arte della scolutra» in «arte della scoltura».

6 Il testo corre identico, fatte salve minime varianti grafiche, anche nell'edizione del 1568, stampata dai Giunti.

7 Pure in questo caso non vi sono differenze fra prima e seconda edizione; in merito si rimanda a Giannotti 2011.

8 Il testo corre identico nelle due redazioni.

9 Anche in tale passo non vi sono differenze fra la prima e la seconda edizione. Sulle pagine vasariane in questione si rimanda a Conforti 2014; sulla particolare predilezione di Vasari per l'impiego di marmi colorati nelle sue realizzazioni architettoniche si veda invece Bosman 2005.

10 Il brano ricorre soltanto nella seconda edizione; sull'uso del porfido da parte di Alberti si veda Butters 1996, I: 140-142.

spensabile per lavorare tale pietra (Idem, I: 36).¹¹

Analoga rilevanza è prestata, anche in ragione del suo uso da parte del Brunelleschi, alla:

pietra serena [che] è quella sorte che trae in az[z]urigno, ovvero tinta di bigio [...]; e ne' monti di Fiesole è bellissima [...], come veggiamo in tutti gli edifici che sono in Firenze fatti da Filippo di Ser Brunellesco, il quale fece cavare tutte le pietre di San Lorenzo e di Santo Spirito et altre infinite che sono in ogni edificio per quella città.¹²

Vasari precisa poi che:

questa sorte di pietra è bellissima a vedere, ma dove sia umidità e vi piova su o abbia ghiacciati adosso si logora e si sfalda, ma al coperto ella dura in infinito. Ma molto più durabile di questa e regge più e molto più bel colore, è una sorte di pietra azzurrigna che si dimanda oggi la pietra del Fossato, la quale, quando si cava, il primo filare è ghiaioso e grosso, il secondo mena nodi e fessure, il terzo è mirabile perché è più fine. Della qual pietra Micheleagnolo s'è servito nella libreria e sagrestia di San Lorenzo per papa Clemente - la qual pietra è gentile di grana -, et ha fatto condurre le cornici, le colonne et ogni lavoro con tanta diligenza che d'argento non resterebbe sì bella. E questa piglia un pulimento bellissimo e non si può desiderare in questo genere cosa migliore.¹³

Assai significativa è l'integrazione, posta subito dopo il brano precedente, che si legge nel solo testo della redazione giuntina:

E questa piglia un pulimento bellissimo e non si può desiderare in questo genere cosa migliore, e per ciò fu già in Fiorenza ordinato per legge che di questa pietra non si potesse adoperare se non in fare edifizii pubblici o con licenza di chi governasse. Della medesima n'ha fatto assai mettere in opera il duca Cosimo, così nelle colonne et ornamenti della loggia di Mercato Nuovo, come nell'opera dell'Udienza cominciata nella sala grande del Palazzo dal Bandinello e nell'altra che è a quella dirimpetto; ma gran quantità più che in alcuno altro luogo sia stato fatto giamai, n'ha fatto mettere Sua Eccellenza nella strada de' Magistrati che fa condurre col disegno et ordine di Giorgio Vasari aretino. Vuole questa sorte di pietra il medesimo tempo a esser lavorata che il marmo, et è tanto dura che ella regge all'acqua e si difende assai dall'altre ingiurie del tempo.¹⁴

11 Anche questa porzione del testo è presente solo nella redazione giuntina; sull'intero passo, in cui viene descritta la creazione da parte del Taddeo di un piede in porfido della tazza antica dello stesso materiale, giunta da Roma e collocata nel cortile di Palazzo Vecchio come supporto per accogliere il *Putto con delfino* di Andrea del Verrocchio, che fungeva da coronamento per la fontana disegnata dall'architetto, pittore e biografo aretino, si è soffermata Ferretti 2016: 221-222 (in particolare 222). Sulla figura di Francesco Ferrucci si rimanda a Giannotti 2018.

12 Vasari 1966-1987, I: 51-52 (il passo corre identico in entrambe le edizioni); sull'importanza del magistero di Brunelleschi per l'architetto Vasari si rimanda a Carrara/Ferretti 2016 e a Carrara in corso di stampa.

13 Idem, I, 52 (il passo non presenta varianti nelle due le edizioni); sull'utilizzo della pietra del Fossato nell'architettura fiorentina cfr. Ippolito 1994-1995.

14 Idem, I: 52 (il brano è presente soltanto nella seconda edizione). Sull'impiego di tale materiale lapideo nel cantiere degli Uffizi e per l'elencazione delle cave dove esso veniva lavo-

La riscrittura condotta da Vasari nella seconda edizione permise, dunque, all'artista di dar conto della propria attività come architetto impegnato al servizio della corte di Cosimo de' Medici e allo stesso tempo di aggiornare la parte introduttiva sui materiali e sulle tecniche artistiche, con una nuova e più sperimentata conoscenza delle pratiche di cantiere e dell'impiego della strumentazione ad esse correlata.¹⁵

2. L'INFLUENZA DI VASARI NEI TRATTATI ARTISTICI DELLA SECONDA METÀ DEL XVI SECOLO.

Se è pur vero che Vasari, così come emerge dalla *Letteratura artistica* di Schlosser (Schlosser 1964: 349-350 e 352), non trova immediati successori nel corso del XVI secolo, dopo la pubblicazione dell'edizione giuntina de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568), l'impressione suscitata dalla sua opera fu comunque di lunga durata. Ne è un buon esempio *Il Riposo* del letterato Raffaello Borghini (1537-1588), pubblicato nel 1584.¹⁶

Il *corpus* dell'opera ha chiaramente tratto spunto dalle *Vite* del Vasari, in particolar modo il III libro, in cui viene compiuto un vero e proprio *excursus* sull'arte e sugli artisti. È evidente che la stesura di questa porzione del testo è il risultato della ripresa di gran parte dell'opera vasariana, poiché già in apertura la narrazione sulla nascita dell'arte antica recupera le argomentazioni esposte nella lettera dell'Adriani al Vasari.¹⁷ La successiva porzione del testo altro non è che una copia riadattata, spesso in modo maldestro, delle *Vite* vasariane. Risalta all'occhio il primo elemento in comune: l'ordine in cui sono state disposte le biografie. Borghini segue pedissequamente le parole del Vasari e nonostante ciò, alcune informazioni relative alla vita o alle opere degli artisti risultano parziali o addirittura assenti. Un esempio illuminante in tal senso ci giunge dalla *Vita di Donatello, scultore fiorentino*, di cui Borghini compie un rapido *excursus* sulle opere giovanili, senza dar conto all'aneddotica vasariana che accompagnava le fasi iniziali della vita dell'artista:

La prima opera che il fece conoscere di maraviglioso ingegno e per intendente nell'arte, fu una Nunziata di pietra di macigno, che fu posta in Santa Croce nella Cappella de' Cavalcanti, dove si veggono nell'ornamento sei fanciullini reggenti alcuni festoni, che si tengono l'un l'altro per la mano e la Vergine dimostra temenza all'improvviso saluto dell'agnolo, e con onestissima riverenza si volge. I panni dell'agnolo e della Vergine son fatti maestrevolmente con bellissime pieghe, dimostrando sotto a sé l'ignudo in molte parti, il che infin'allora non si era usato. Insomma è quest'opera fatta con tanto arti-

rato si rimanda a Conforti/Funis 2007, *passim*, e a Conforti/Funis 2016, in particolare 54 e nota 117.

15 Carrara in corso di stampa.

16 Sulla figura del letterato fiorentino e sulla sua opera si veda Carrara 2018b: 522 e sgg.

17 Sullo storico fiorentino e il suo apporto alla seconda edizione delle *Vite* vasariane cfr. almeno Carrara 2012.

ficio, che non si può più dal disegno, dallo scarpello e dalla pratica disiderare.¹⁸

Come si diceva in precedenza, Borghini nel testo cerca di trascrivere tutte le informazioni riportate dal Vasari, ma allo stesso tempo, decide arbitrariamente di eliminare descrizioni più dettagliate delle opere o aneddoti, probabilmente ritenuti superflui nella narrazione dialogica del suo testo. Esplicativa è la descrizione della *Maddalena penitente* di Donatello, oggi esposta al Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, di cui riporta brevemente dalle informazioni del Vasari che «nella medesima chiesa pur di mano di Donato è una Santa Maria Maddalena di legno dimostrante penitenza, figura molto bella e intesa».¹⁹

L'accuratezza descrittiva vasariana sparisce nella riduzione di Borghini, dal momento che nelle *Vite* il biografo aretino osservava:

Vedesi nel medesimo tempio, e dirimpetto a quest'opera, di mano di Donato una Santa Maria Maddalena di legno in penitenza, molto bella e molto ben fatta, essendo consumata dai digiuni e dall'astinenza, in tanto che pare in tutte le parti una perfezione di notomia benissimo intesa per tutti.²⁰

Allo stesso modo, si può notare come siano state ridotte le informazioni relative alla statuaria che un tempo ornava le nicchie nel Campanile di Santa Maria del Fiore. Vasari spende molte parole sulle sculture, arricchendo il racconto con alcuni aneddoti:

Lavorò di marmo nella facciata dinanzi del campanile di S. Maria del Fiore quattro figure di braccia cinque, delle quali due ritratte dal naturale sono nel mez[z]o: l'una è Francesco Soderini giovane, e l'altra Giovanni di Barduccio Cherichini, oggi nominato il Zuccone. La quale per essere tenuta cosa rarissima e bella quanto nessuna che facesse mai, soleva Donato quando voleva giurare, sì che si gli credesse, dire: «Alla fé ch'io porto al mio Zuccone»; e mentre che lo lavorava, guardandolo tuttavia gli diceva: «Favella, favella, che ti venga il cacasangue!» E da la parte di verso la canonica, sopra la porta del campanile, fece uno Abraam che vuol sacrificare Isaac, et un altro Profeta, le quali figure furono poste in mez[z]o a due altre statue.²¹

La descrizione di Borghini palesa, al contrario, un piglio narrativo decisamente più conciso in confronto al testo vasariano:

Nel campanile di Santa Maria del Fiore sono di suo quattro statue, di cui due furono ritratte dal naturale, l'una per Francesco Soderini giovane e l'altra per Giovanni Cherichini, oggi chiamata il Zuccone, la quale è cosa rarissima e delle migliori che egli facesse.²²

18 Borghini 1584, III: 318.

19 Idem, III: 318-319.

20 Vasari 1966-1987, III: 206

21 Idem, III: 209.

22 Borghini 1584, III: 319.

Come ben si evidenzia dal confronto, è omessa tutta la parte dedicata all'aneddotica vasariana, che – come si sottolineava anche più sopra – non è minimamente citata nel testo di Borghini.

Quanto detto in precedenza offre lo spunto per riflettere su ciò che emerge dalla lettura e dal confronto tra i testi de *Il Riposo* e delle *Vite*. Dal trattato di Borghini appare evidente il mancato interesse verso la fabbrilità artistica delle opere, un approccio differente rispetto a quanto narrato nelle *Vite* vasariane in cui l'autore, oltre ad approfondire la vita dell'artista e le esperienze di formazione, si concentrava proprio sull'opera e le modalità di produzione. Al contrario, l'autore de *Il Riposo* si limita ad elencare le opere raccolte nelle ville, nelle case e nelle chiese fiorentine, rimarcando l'interesse collezionistico che aveva nel ricercare questi pezzi d'arte.

A riprova di quanto detto, si possono citare alcuni esempi che sottolineano l'approccio meramente e specificamente collezionistico di Borghini. Nel racconto della vita di Donatello viene redatto un lungo elenco delle opere realizzate dall'artista e vengono inclusi anche i due *David* di bronzo e di marmo (cfr. fig. 2), custoditi oggi nel Museo Nazionale del Bargello a Firenze, di cui sono citati esclusivamente il possessore, la collocazione e la materia dei soggetti scultorei:

e nel cortile del Palagio del Serenissimo Gran Duca Francesco è di sua mano un David di bronzo ignudo, che ha sotto i piedi Golia e nella sala dell'oriuolo di detto palagio è un altro David di marmo, che ha la testa del gigante morto fra le gambe et in mano la fromba.²³

Di contro nelle *Vite* vasariane l'elemento descrittivo è di fondamentale importanza per il biografo aretino:

Trovasi di bronzo nel cortile del palazzo di detti Signori un David ignudo quanto il vivo ch'a Golia ha troncato la testa, et alzando un piede sopra esso lo posa, et ha nella destra una spada; la quale figura è tanto naturale nella vivacità e nella morbidezza che impossibile pare agli artefici che ella non sia formata sopra il vivo. [...] È posto ancora nella sala dove è l'oriuolo di Lorenzo della Volpaia, da la mano sinistra, un David di marmo bellissimo che tiene fra le gambe la testa morta di Golia sotto i piedi, e la fromba ha in mano con la quale l'ha percosso.²⁴

Si cita un ulteriore esempio che mostra quanto la scelta collezionistica di Borghini fosse indirizzata verso la catalogazione di materiali pregiati, in particolar modo l'attenzione era rivolta principalmente ai materiali lapidei. A tal proposito, la biografia di Andrea Sansovino offre un ottimo esempio a riguardo. Dopo una breve digressione sulla vita dello scultore, e apprestandosi a raccontare della produzione artistica, Borghini sceglie consapevolmente di non trattare del materiale prodotto in terracot-

23 Idem, III, *ibidem*.

24 Vasari 1966-1987, III: 210-211 (il testo è presente tanto nella prima che nella seconda edizione delle *Vite*).

ta, «e fece molte teste e tavole di terra di cui non dirò»,²⁵ preferendo, invece, elencare le opere realizzate esclusivamente in marmo «per passarmene a' marmi da lui lavorati, che il fecero conoscere per eccellente scultore».²⁶ Leggiamo infatti ne *Il Riposo*:

Di sua mano in Santo Spirito è la Cappella del Sacramento della famiglia de' Corbinelli lavorata con gran diligenza e ne' bassi rilievi ha imitato Donatello e gli altri eccellenti artefici. In due nicchie sono due Santi poco maggiori d'un braccio, bellissimi e sonvi due agnoli tutti tondi in atto di volare con panni maestrevolmente fatti et in mezo è un Cristo piccolo ignudo molto grazioso. Vi sono eziandio due istorie di figure piccole nella predella e sopra il tabernacolo tanto ben fatte, che non par possibile che tanto sottilmente abbia potuto lavorare lo scarpello; e molto lodata ancora una Pietà grande di marmo, che egli fece di mezo rilievo nel dossale dell'altare con la Madonna e con San Giovanni che piangono.²⁷

E ancora:

Divulgatosi il nome d'Andrea per l'opere sue, fu mandato a chiedere al magnifico Lorenzo de' Medici vecchio dal re di Portogallo, dove essendo egli andato, fece per quel re molte opere di scultura e d'architettura e fra l'altre una battaglia bellissima di terra, per farla poi di marmo, rappresentando le guerre che ebbe quel re co' mori che furono da lui vinti. E fecevi oltre a questo una figura d'un San Marco di marmo, che fu cosa rarissima.²⁸

Sulla scia di Borghini, l'opera di Vasari funge da riferimento per ulteriori testi cinquecenteschi. A distanza di pochi anni dalla pubblicazione de *Il Riposo* si colloca il trattato di Agostino del Riccio (1541-1598), monaco di Santa Maria Novella, che fu autore di numerosi scritti naturalistici, noti nel Settecento e tuttora inediti. Nel frontespizio del suo testo più noto si legge: «Istoria delle pietre scritta circa l'anno 1597 dal P. Agostino del Riccio Fiorentino dell'Ordine de' Predicatori, Figliuolo del Convento di Santa Maria Novella di Firenze, colle figure delle medesime dipinte da Vincenzio Dori [sic!] Fiorentino. Nella quale si favella delle gioie e pietre preziose, delle pietre dure e tenere, che servono a varii usi; dei luoghi donde si cavano, e di quegli dove sono state poste in opera, col modo di lavorarle, commetterle e incollarle».²⁹

Il trattato si presenta come un vero e proprio elogio all'architettura, dal momento che definisce le pietre come «la materia delle fabbriche, la cognizione d'esse è non solamente utile, ma necessaria all'architettura, dove ogni artefice deve cognoscer bene

25 Borghini 1584, III: 402.

26 Idem, III, *ibidem*.

27 Idem, III: 402.

28 Idem, III: 402-403.

29 Come ricordava Paola Barocchi: «Il trattato in questione è stato scritto e illustrato per la famiglia Sommaia e poi passato in casa Serselli, del quale egli fece fare una copia senza figure che fu conosciuta e letta dagli studiosi contemporanei»; si cita da Barocchi 1971-1977, II: 2370.

la materia della quale si serve». ³⁰

Nella stesura della sua enciclopedia litologica, l'autore dà modo di mostrare quanto sia stata proficua la lettura dell'opera di Vasari, restituendo esempi della modalità di utilizzo dei materiali lapidei ricavati da un'attenta analisi delle *Vite*.

Ad esempio, risultano interessanti alcune particolarità che il frate domenicano riporta sulle «pietre dette lavagne, che vengono di Genova, [...] [e che] sono in nostra utilità a coprire i tetti, acciòché le muraglie non si guastino, come s'usa a Genova». ³¹ Si dilunga poi nella spiegazione degli usi di questa pietra che, grazie al suo grado di impermeabilità, viene impiegata non solo per coprire i tetti degli edifici ma pure per la conservazione dell'olio d'oliva:

La lavagna di Genova, che si trova appresso Genova, è pietra utile ed alla sua cava vi son grandezze di pietra che si possono far vasi grandi per tenervi l'olio ordinario d'oliva, ancora è buona a coprir i tetti, con certe lastre sottili che si trovano alla sua cava: così in Genova s'usa di fare. Si potrebbe dir come la bellissima cappella di Sant'Antonino fatta in San Marco di Firenze da' signori Averardo ed Antonio Salviati, il suo tetto a padiglione è coperto tutto di questa lavagna di Genova e d'essa pietra molti libretti si fanno per scrivervi su, così molte tavole piccole e grandi, per li giovani virtuosi, che attendono al disegno. Ancora vi si può dipingere su istorie, come è stato dipinto su dette lavagne nel salon grande ducale da maestro Iacopo Ligozzi. ³²

Allo stesso modo Vasari nelle *Vite* ne aveva esposto l'impiego, nel capitolo iniziale delle *Teoriche*: ³³

Ècci un'altra sorte di pietre che tendono al nero e non servono agli architettori se non a lastricare tetti. Queste sono lastre sottili, prodotte a suolo a suolo dal tempo e dalla natura per servizio degli uomini, che ne fanno ancora pile, murandole talmente insieme che elle commettino l'una ne l'altra, e le empiono d'olio secondo la capacità de' corpi di quelle e sicurissimamente ve lo conservano. ³⁴

Alla spiegazione di Vasari circa la possibilità di poter utilizzare la pietra come vera e propria tavola pittorica, Agostino del Riccio aggiunge che: «molti libretti si fanno per scrivervi su, così molte tavole piccole e grandi per li giovani virtuosi, che attendono al disegno. Ancora vi si può dipingere su istorie, come è stato dipinto su dette lavagne nel salon grande ducale da maestro Iacopo Ligozzi». ³⁵

30 Del Riccio 1979, c. 1r.

31 Idem: c. 45r.

32 Idem: c. 21v.

33 Su tale porzione del testo vasariano si veda *supra* p. 17.

34 Si cita da Vasari 1966-1987, I: 49-50; sul brano, che è presente in entrambe le edizioni, si veda anche il commento in Vasari 1986: 28 nota 53.

35 Del Riccio 1979: c. 21v. Per maggiori approfondimenti sulla figura del pittore veronese, attivo a Firenze fino alla sua scomparsa avvenuta nel 1627, si rinvia a Faietti/Nova/Wolf 2015.

Ugualmente si potrebbe parlare di ripresa dell'opera vasariana nel momento in cui il frate espone la difficoltà legata alla lavorazione di alcuni materiali marmorei, come ad esempio il porfido, definito da Vasari come «pietra durissima, molto più ruvida e picchiata di neri e bianchi e talvolta di rossi, dal taglio e dalla grana di quella comunemente detta granito»,³⁶ raccontandone la provenienza dall'Egitto e il trasporto sino a Roma per consentire la realizzazione obelischi, piramidi e colonne. Allo stesso modo Agostino del Riccio descrive questo materiale lapideo come «marmo sopra ogn'altro forte e durabile e che meglio si difende dall'oltraggi del tempo e da' nocimenti che danno l'acque, i ghiacci e venti. È di color rosso da moltissimi punti bianchi variato».³⁷ E ancora più nello specifico, definisce il porfido bianco come:

sodissimo e difficilissimo a lavorarsi, ma è di gran memoria; la sua cava non si sa oggi dove sia, si potrebbe dire che venissi dell'Egitto, sì come il porfido rosso. In Roma si vede di questo porfido bianco in molti tempj e chiese, ma per nominar un luogo dicono alle Tre Fontane essere una colonna. I suoi colori son punti bianchi in campo nero.³⁸

Analogamente Agostino del Riccio riprende quanto detto da Vasari, menzionandone le «gran saldezze del marmo granito rosso», ma aggiungendo poi informazioni inedite rispetto all'opera del Vasari circa l'utilizzo che fu fatto a partire dagli anni ottanta del Cinquecento, per volere di Papa Sisto V. Gli «smisurati obelischi» tra cui quaranta portati dagli imperatori romani dall'Egitto a Roma, furono riposizionati nelle piazze della città dall'architetto Domenico Fontana. Difatti racconta come: «si veggono smisurati obelischi d'un pezzo intiero; [...] de' quali Papa Sisto Quinto di santa memoria a' nostri tempi uno ne ha dirizzato su la piazza di San Pietro [...], uno in su la piazza di Santa Maria Maggiore, un altro a S. Maria del Populo ed uno a San Giovanni Laterano».³⁹

3. GLI STRUMENTI DEL MARMO: LE TRASFORMAZIONI TERMINOLOGICHE TRA XVI E XVII SECOLO.

L'Istoria delle pietre fornisce un ulteriore spunto di riflessione per una ricerca più approfondita circa la strumentazione utilizzata per la lavorazione del marmo. Il testo tende a soffermarsi approssimativamente sulla composizione del materiale litologico e molto più approfonditamente sul suo impiego nei monumenti e nelle opere, ma ciò che risulta poco approfondita, talvolta nemmeno menzionata, è la modalità di impie-

³⁶ Vasari 1966-1987, I: 39-40; sul brano, che è presente in entrambe le edizioni, si veda anche il commento in Vasari 1986: 22 nota 26.

³⁷ Del Riccio 1979: c. 2r.

³⁸ Idem: c. 17r.

³⁹ Idem: c. 4r-v. Per approfondire sulla costruzione degli obelischi romani si veda Mercati 1589.

go della strumentazione adoperata per la lavorazione del marmo. In questa sede si vuole proporre un confronto con le descrizioni didascaliche del *Vocabolario toscano dell'arte e del Disegno* di Filippo Baldinucci (1624-1696), la cui prima edizione fu pubblicata nel 1681 (Parodi 1985).⁴⁰ Baldinucci è stato il primo compilatore di un vocabolario tecnico specializzato nella terminologia artistica, andando a coprire la lacuna terminologica delle arti e i mestieri riscontrabile nella prima e seconda edizione del Vocabolario della Crusca.

Le differenze didascaliche si possono notare già nella definizione delle tipologie marmoree. A supporto della tesi si riporta la definizione del marmo serpentino, indicato da Agostino del Riccio, come marmo: «così chiamato dalla somiglianza che ha ne' colori alla serpe. [...] È marmo sodissimo com' il porfido, allo scoperto molto ben regge, ma al coperto mantien meglio il lustro, è difficilissimo a lavorarlo, la sua cava non si ritrova, ma si ritrovano assai gran pezzi nel Nilo».⁴¹ La descrizione della conformazione del materiale è breve e poco dettagliata e dall'intera opera emerge la volontà di voler raccontare dell'impiego che ne viene fatto. Si dilunga, difatti, nella descrizione dei monumenti ove è adoperato:

Vedesene in opera in Firenze nel bellissimo tempio di Santa Maria Novella, alla porta principale del mezzo, giù abbasso nel pavimento. [...] come ancora in San Lorenzo, alla sepultura del Magnifico Cosimo de' Medici il Vecchio, ovati grandi vi sono. Si potrebbe dire come all'Annunziata di Firenze, nel pavimento vi si veggono molti ovati di questa pietra.⁴²

Il *Vocabolario* di Baldinucci fornisce informazioni più didascaliche che mirano a descrivere la conformazione del materiale e gli elementi architettonici per cui è impiegato. Del marmo serpentino descrive che «è di color verde, alquanto scuro, à in sé alcune crocette prendenti in giallo per la lunghezza di tutta la pietra [...], serve per lo più a far colonne e pavimenti, base, maschere e altri simili ornati [...] non serve a far figure».⁴³

Ma tornando all'argomento principale che si era posto in principio, si pone a confronto la descrizione della strumentazione utilizzata nell'ambito della lavorazione del marmo. Se, ad esempio, si vuole conoscere l'utilizzo e l'impiego dello strumento *scarpello*, si noterà che nell'*Istoria delle pietre* non figura mai una descrizione del suo impiego. Sono invece citati frequentemente gli *scarpellini*, quindi gli operai, e il loro intervento su alcune tipologie di pietre dure:

40 Sulla figura di Baldinucci (Firenze, 1625-1696) si rimanda a Conte 2009, Borea 2013, Fidanza 2013 e Fumagalli/Rossi/Struhal 2020.

41 Del Riccio 1979: c. 11r-v.

42 Idem, *ibidem*.

43 Baldinucci 1681: 150.

Questa pietra quando si cava dicono gli scarpellini esser pietra gentile e fa falde grandi, ma viene col tempo a diventar soda, il suo colore è bianchiccio, è alquanto matrosa ed ha in sé molti buchi come hanno i travertini.⁴⁴

Di contro, nel dizionario di Baldinucci lo strumento *scarpello* è dettagliatamente descritto come uno: «strumento d'acciaio di varie forme per tagliare e lavorar pietra, legno, metallo o altra materia. Dicesi però scarpello propriamente fra tutti gli altri scarpelli quello, di cui si servono gli scultori in pietra».⁴⁵ Altro esempio di descrizione dettagliata della strumentazione che Baldinucci riporta è quello della lima:

Lima. Strumento d'acciaio intagliato o dentato che serve per assottigliare e pulire ferro, marmo e pietra [...]. Quella lima con la quale gli scultori di marmo e legno puliscono le loro figure; se ne fanno di più forte, cioè a coltello, mezze tonde e a foggia del dito grosso della mano; e di più grandezze.⁴⁶

Al contrario, nell'*Istoria delle pietre* la *lima* come utensile non è mai menzionata, si cita però il processo di limatura applicato esclusivamente alla lavorazione del corallo (cc. 84v-85r). Come detto in precedenza, il confronto tra le due opere sottolinea ulteriormente quanto nell'*Istoria delle pietre* di del Riccio sembrerebbe mancare un approfondimento tecnico per quel che riguarda la lavorazione dei materiali, mostrando invece l'interesse dell'autore nel voler trattare principalmente della composizione e dell'impiego architettonico dei materiali litici.

CONCLUSIONE

Se nei testi fin qui esaminati si sono considerati i materiali lapidei e le loro modalità di impiego nel campo artistico e architettonico, così come la strumentazione a tal fine utilizzata, andrà inoltre ricordato che nei medesimi scritti non mancano notazioni attinenti al mondo del collezionismo, della conservazione e del commercio dei marmi, antichi e non.

Rilevante in quest'ottica, come da tempo evidenziato dalla critica (Zanardi 1988-1989: 64; Rinaldi 2018: 88-89; Fehrenbach 2021: 150), appare il passo del secondo libro del *Riposo* in cui Raffaello Borghini affronta i «Modi di dar colore al marmo acciò sia simile all'antico»:

A dare il colore antico al marmo, alcuni pigliano della filiggine e la pongono al fuoco in aceto o vero in orina tanto che habbia levato il bollore, poscia la colano e di detta colatura con un pennello tingono il marmo. Altri pigliano della cannella e de' garofani e gli fanno bollire in orina e quanto più bollano tanto si fa più oscura la tinta e di questa così danno una o due volte sopra il marmo. Altri

44 Del Riccio 1979: c. 24v.

45 Baldinucci 1681: 143.

46 Idem: 83.

(perché si trovano marmi antichi di diversi colori) per poter meglio contrafarli, prendono più colori da dipintori e gli vanno mesticando insieme con olio di noce fin che trovino il colore che desiderano [//] faccendone la prova sopra il marmo, e di questo danno dove fa luogo per far unire il marmo nuovo con l'antico.⁴⁷

Le precise indicazioni sono pronunciate da Ridolfo Sirigatti, nipote di Rodolfo del Ghirlandaio, collezionista e scultore dilettante, uno degli interlocutori del trattato.⁴⁸ Il suo intervento, sollecitato da Girolamo Michelozzi,⁴⁹ un altro dei convenuti nella villa di Bernardo Vecchietti (*Il Riposo*, appunto) che diede il nome all'ampio testo di Borghini,⁵⁰ si apre con l'enunciazione della ricetta sugli «Stucchi d'appicare membra di marmo»:

Due sorti si fanno di stucchi per rappicare le membra insieme, rispose il Sirigatto. Volendo fare il primo si piglia tre libbre di pece greca, once sei di cera gialla e once quattro di trementina, e prima si strugge al fuoco in pentola la pece greca e la cera e poi vi si mette la trementina benissimo rimescolando insieme, e poscia vi si aggiugne della polvere di marmo a discrezione secondo che si vuole la materia più soda o più liquida. Dopo si scaldano i pezzi del marmo, che s'hanno a rattaccare e caldo vi si mette sopra lo stucco, e così verrà a fare fortissima presa; ma bisogna avvertire che havendo a rattaccar braccia, gambe o teste fa di mestiero mettervi un perno di rame [//] o di bronzo e non di ferro, perché la ruggine col tempo allarga il marmo et accomodato il perno che prenda ambidue le parti del marmo si mette poscia lo stucco come è detto. Ma piacendovi di fare il secondo stucco (il quale sarà molto bianco e buono a dare sopra il convento dello stucco sopradetto, perché è brutto a vedere e questo il copre e non lascia apparire l'appicatura) prenderete mastico da denti e quello vi porrete in bocca masticandolo alquanto, volendo lo stucco sia bianco e poi lo metterete al fuoco in un pentolin nuovo, e come è fonduto mettetevi dentro un poco di cera bianca e polvere di marmo sottilissima et incorporate bene insieme havendo cura non pigli fummo, acciò la materia non ingialli, poscia scaldate le parti del marmo e così caldo ponetelovi sopra, che farà buona presa lasciandolo seccare da se stesso.⁵¹

L'importanza e, soprattutto, la portata innovativa delle istruzioni fornite da Sirigatti vennero non a caso recepite all'interno del quadro normativo del *Vocabolario* di Baldinucci, che in merito al colorire il marmo così scriveva, rubricando la pratica sotto la voce «Fingere antichità nel marmo»:

47 Borghini 1584, II: 157-158.

48 Su Sirigatti (1533-1608), figlio di Cassandra del Ghirlandaio, a sua volta figlia di Ridolfo, si rimanda a Pegazzano 2017 e Pegazzano 2018.

49 Borghini 1584, II: 156: «Di vero che voi havete detto assai, seguitò il Michelozzo, et io ne rimango quasi contento e ne sarò del tutto quando mi havrete mostrato come si rappici braccio o altro membro, che si rompesse a una figura o vero come si attacchino testa o gambe a un torso antico, e come si dia al marmo nuovo il colore, acciò che all'antico sia conforme».

50 Sul colto ambiente culturale in cui nacque il testo borghiniano si rinvia a Pegazzano 2014.

51 Borghini 1584, II: 156-157; cfr. Rinaldi 2018: 87-88.

Lavoro che si fa con filiggine cotta in urina o aceto, o con cannella e garofani allo stesso modo cotti, tignendo con tal mistura il marmo nuovo. Fassi ancora adoprando colori a olio più chiari e più scuri, secondo il bisogno.⁵²

Palese appare poi la filiazione per quel che concerne il metodo con cui riuscire ad approntare lo «stucco bianco da agguagliare»:

Uno stucco col quale si riturano i convenienti o commettiture delle statue rotte. È una mestura di mastico da denti, masticato e fuso al fuoco con cera bianca, e polvere di marmo sottile.

Altrettanto palmare risulta pure la derivazione della modalità descritta per ottenere dello «stucco da ricommettere o acconciare statue»:

Una mestura di pecegreca, cera gialla e trementina con polvere di marmo, con la quale si ricongiungono i pezzi delle statue rotte, impernando prima interiormente i pezzi con perni di bronzo o di rame, e non di ferro, perché la ruggine di esso col tempo dilata i fori ne' marmi.⁵³

Grazie alla pubblicazione a stampa del *Vocabolario* di Baldinucci nel 1681 tali procedure, enunciate sullo scorcio del Cinquecento da Sirigatti, erano riuscite ad assurgere al rango di indicazioni prescrittive di una maniera tutta toscana, e anzi fiorentina, di lavorare il marmo, contrapponendosi alle ricette nel frattempo formulate a Roma, riconosciuto centro della passione per l'Antico, da scultori e restauratori quali Orfeo Boselli, cui farà seguito, ma solo nel secolo successivo, Bartolomeo Cavaceppi.⁵⁴

52 Baldinucci 1681: 61.

53 Idem: 159. Il secondo brano, sullo «stucco da ricommettere o acconciare statue», è riportato anche in Rinaldi 2018: 123.

54 Tuttora di riferimento il quadro d'insieme tracciato da Rossi Pinelli 1986; per un'utile antologia dei testi di Boselli (*Osservazioni della scoltura antica*, 1657 circa, conservato nella Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, ms. Corsini 36 F 27) e di Cavaceppi (*Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore romano*, 3 voll., Roma, Salomoni/Pagliarini, 1768-1772) si rimanda a Rinaldi 2018: 90-115 e 138-142. Su Boselli si veda poi più in dettaglio Fortunati 2014 mentre su Cavaceppi si rinvia a Meyer/Piva 2011.

BIBLIOGRAFIA

- Baldinucci 1681 = Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte e del Disegno*, Firenze, per Santi Franchi al Segno della Passione.
- Barocchi 1971-1977 = Paola Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Barocchi 1998 = Paola Barocchi (a cura di), Benedetto Varchi - Vincenzo Borghini, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, Livorno, Sillabe.
- Borea 2013 = Filippo Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, a cura di Evelina Borea, Torino, Einaudi.
- Borghini 1584 = Raffaello Borghini, *Il riposo in cui della pittura e della scultura si favella, de' più illustri pittori e scultori e delle più famose opere loro si fa menzione [...]*, in Firenze, appresso Giorgio Marescotti.
- Bosman 2005 = Lex Bosman, *Spolia and Coloured Marble in Rome, Florence and Bosco Marengo. Designs by Dosio and Vasari*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLIX/3, pp. 353-376.
- Bouvrande 2017 = Isabelle Bouvrande, *Le "Dialogo di pittura" de Paolo Pino: une reception remarquable du "De pictura" autour de 1550 à Venise*, in «Albertiana», XX (= n.s. II), 1, pp. 243-273.
- Butters 1996 = Suzanne B. Butters, *The Triumph of Vulcan. Sculptor's Tools, Porphyry, and the Prince in Ducal Florence*, Firenze, Olschki, 2 voll.
- Carrara 2005 = Eliana Carrara, *Doni, Vasari e Borghini e la tecnica del mosaico*, in Gustavo Bertoli / Riccardo Drusi (a cura di), *Fra lo «spedale» e il principe. Vincenzo Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, Padova, Il Poligrafo, pp. 79-93.
- Carrara 2012 = Eliana Carrara, *Giovanni Battista Adriani e la stesura della seconda edizione delle 'Vite': il manoscritto inedito della 'Lettera a messer Giorgio Vasari'*, in Maria Monica Donato / Massimo Ferretti (a cura di), «Conosco un ottimo storico dell'arte...». *Per Enrico Castelnuevo. Scritti di allievi e amici pisani*, Pisa, Scuola Normale Superiore, pp. 281-289.
- Carrara 2018a = Eliana Carrara, *Vasari e Ammannati nel cantiere della Villa Medicea di Castello: due disegni del Metropolitan Museum of Art di New York*, in «Opus Incertum», 4, pp. 44-53, leggibile online al link seguente: <https://oajournals.fupress.net/index.php/oi/article/view/7938/7936> (ultimo accesso: 21/10/2021).
- Carrara 2018b = Eliana Carrara, *Sul lessico dell'arte*, in Gino Belloni / Paolo Trovato (a cura di), *La Crusca e i testi. Lessicografia, tecniche editoriali e collezionismo librario intorno al Vocabolario del 1612*, Padova, libreriauniversitaria, pp. 521-532.
- Carrara 2019 = Eliana Carrara, *Il tema del Paragone delle Arti da Leonardo a Benedetto Varchi*, in Frédérique Dubard de Gaillarbois / Olivier Chiquet (a cura di), *Nodi, vincoli e groppi leonardeschi. Études sur Léonard de Vinci*, Paris, Spartacus, pp. 241-256.
- Carrara in corso di stampa = Eliana Carrara, *Vasari e l'architettura. Una riflessione storiografica tra teoria e pratica di cantiere*, Firenze, Edifir.
- Carrara/Ferretti 2016 = Eliana Carrara / Emanuela Ferretti, «Il bellissimo bianco» della Sagrestia Nuova: Michelangelo, Vasari, Borghini e la tradizione fiorentina come nuova identità medicea, in «Opus Incertum», 2, pp. 58-73, leggibile online al link seguente: <https://oajournals.fupress.net/index.php/oi/article/view/7910> (ultimo accesso: 20/10/2021).
- Collareta 2010 = Marco Collareta, *Per una lettura delle «Teoriche» del Vasari*, in Katja Burzer / Charles Davis / Sabine Feser / Alessandro Nova (a cura di), *Le Vite del Vasari. Genesis, topoi, ricezione*, atti del convegno (Firenze, 13-17 febbraio 2008), Venezia, Marsilio, pp. 97-101.
- Conforti 2014 = Claudia Conforti, *Vasari: le parole delle pietre*, in Alessandro Masi (a cura di),

- Giorgio Vasari tra parola e immagine*, atti delle giornate di studio (Firenze, 30 novembre 2010 - Roma 5 dicembre 2011), Roma, Aracne, pp. 13-18.
- Conforti/Funis 2007 = Claudia Conforti / Francesca Funis (a cura di), *Deliberazioni di partiti della fabbrica de' 13 magistrati*, Roma, Gangemi.
- Conforti/Funis 2016= Claudia Conforti / Francesca Funis, *La costruzione degli Uffizi: nascita di una Galleria*, Ariccia (Rm), Ermes.
- Conte 2009= Floriana Conte, *Storia figurativa e storia linguistica a Firenze dopo il 1682: il ritratto di Filippo Baldinucci tra le Accademie della Crusca e del Disegno dipinto da Pier Dandini*, in «Studi Secenteschi», L, 2009, pp. 171-207.
- Dalli Regoli 2020 = Gigetta Dalli Regoli, *Silvio Cosini e l'Ornamento. Vitalità e trasformazione di modelli antichi alle soglie del Cinquecento*, in Pierre Caye / Francesco Solinas (a cura di), *Les cahiers de l'ornement*, 3, Roma, De Luca, pp. 105-119.
- Del Riccio 1979= Agostino Del Riccio, *Istoria delle pietre*, ristampa anastatica del manoscritto originale (1597) conservato presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze, testo a cura di Paola Barocchi, Firenze, S.P.E.S.
- Doni 1549 = Antonio Francesco Doni, *Disegno del Doni, partito in più ragionamenti, ne' quali si tratta della scoltura et pittura [...]*, in Vinetia, aperesso [sic!] Gabriel Giolito di Ferrarii.
- Fehrenbach 2021 = Frank Fehrenbach, *Quasi vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin-Boston, De Gruyter.
- Ferretti 2016 = Emanuela Ferretti, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana. Acqua, architettura e città al tempo di Cosimo I dei Medici*, Firenze, Olschki.
- Fidanza 2013 = Giovan Battista Fidanza, *I legni per "fabbriche", intagli e "figure" nel Vocabolario di Filippo Baldinucci: una ricostruzione delle fonti di riferimento*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», XXX/XXXI, 2007-2008 (LXII/LXIII) [ma 2013], pp. 209-225.
- Fortunati 2014 = Maria Cristina Fortunati, *Orfeo Boselli's Osservazioni della scoltura antica. A Seventeenth-Century Treatise on Sculpture, Its Purpose, and Its Descent into Obscurity*, in Anthony Colantuono / Steven F. Ostrow (a cura di), *Critical Perspectives on Roman Baroque Sculpture*, University Park (PA), The Pennsylvania State University Press, pp. 105-116.
- Faietti/Nova/Wolf 2015 = Marzia Faietti / Alessandro Nova / Gerhard Wolf (a cura di), *Jacopo Ligozzi 2015*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LVII/2.
- Fumagalli/Rossi/Struhal 2020 = Elena Fumagalli / Massimiliano Rossi / Eva Struhal (a cura di), *Per Filippo Baldinucci. Storiografia e collezionismo a Firenze nel secondo Seicento*, Firenze, Madragora.
- Giannotti 2011 = Alessandra Giannotti, *La disputa del paragone: arti "sorelle" o "cognate"?* in Claudia Conforti / Francesca Funis / Francesca De Luca (a cura di), *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 14 giugno - 30 ottobre 2011), Firenze, Giunti, pp. 396-397.
- Giannotti 2018 = Alessandra Giannotti, *La grotta genitrice: dal mito classico allo zoo di pietra*, in «Opus Incertum», 4, pp. 24-35, leggibile online al link seguente: <https://oajournals.fupress.net/index.php/oi/article/view/7936/7934> (ultimo accesso: 21/10/2021).
- Giroto/Rizzarelli 2017 = Carlo Alberto Giroto / Giovanna Rizzarelli, *Introduzione*, in Anton Francesco Doni, *I marmi*, edizione critica e commento a cura di Carlo Alberto Giroto / Giovanna Rizzarelli, Firenze, Olschki, 2 voll., I, pp. VII-XXIV.
- Ippolito 1994-1995 = Lamberto Ippolito, *La "pietra del Fossato" nell'architettura fiorentina*, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», 84/85, pp. 143-151.
- Mercati 1589 = *Degli obelischi di Roma*, di Monsig. Michele Mercati, Roma, appresso Domenico Basa.
- Meyer/Piva 2011 = Susanne Adina Meyer / Chiara Piva, *L'arte di ben restaurare. La Raccolta d'antiche statue (1768-1772) di Bartolomeo Cavaceppi*, Firenze, Nardini.
- Parodi 1985 = Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno, nel quale s'esplicano i propri termini e voci, non solo nella pittura scultura ed architettura, ma ancora di altre arti a*

- quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno...*, ristampa, con nota critica di S. Parodi, dell'edizione Firenze, S. Franchi, 1681, Firenze, SPES.
- Pegazzano 2014 = Donatella Pegazzano, *Intorno alla Tribuna: i collezionisti fiorentini e il collezionismo principesco*, in Antonio Natali / Alessandro Nova / Massimiliano Rossi (a cura di), *La Tribuna del Principe. Storia, contesto, restauro*, Firenze, Giunti, pp. 147-151.
- Pegazzano 2017 = Donatella Pegazzano, *Ridolfo Sirigatti, Ritratto di Niccolò Sirigatti, Ritratto di Cassandra del Ghirlandaio Sirigatti*, in *Il Cinquecento a Firenze. "Maniera moderna" e Controriforma*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 settembre 2017-21 gennaio 2018), a cura di Carlo Falciani, Antonio Natali, Firenze, Mandragora, pp. 170-173.
- Pegazzano 2018 = Donatella Pegazzano, *Sirigatti, Ridolfo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 92, 2018, leggibile online al link seguente: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/ridolfo-sirigatti_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/ridolfo-sirigatti_(Dizionario-Biografico)/>) (ultimo accesso: 21/10/2021).
- Pepe 1970 = Anton Francesco Doni, *Disegno*. Fac-simile della edizione del 1549 di Venezia. Con una appendice di altri scritti del Doni riguardanti le arti figurative. Introduzione e commento critico a cura di Mario Pepe, Milano, Electa.
- Pierguidi 2013 = Stefano Pierguidi, *Il Disegno di Doni e la disputa sul "paragone" alle origini dell'Accademia del Disegno*, in Giovanna Rizzarelli (a cura di), *Dissonanze concordi. Temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, Bologna, Il Mulino, pp. 199-213.
- Rinaldi 2018 = Simona Rinaldi, *Letteratura tecnica sulla scultura lapidea. Dal Rinascimento al Neoclassicismo*, Viterbo, Sette Città.
- Rossi Pinelli 1986 = Orietta Rossi Pinelli, *Chirurgia della memoria. Scultura antica e restauri storici*, in Salvatore Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana. 3. Dalla tradizione all'archeologia*, Torino, Einaudi, pp. 181-250.
- Schlosser 1964 = Julius von Schlosser, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia.
- Varchi 1550 = *Due lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti; nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la scultura o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo & più altri eccellentiss. pittori et scultori sopra la quistione sopradetta*, in Fiorenza, appresso Lorenzo Torrentino.
- Vasari 1907 = *Vasari on Technique. Being the Introduction to the three Arts of Design, Architecture, Sculpture and the Painting, prefixed to the Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects by Giorgio Vasari, Painter & Architect of Arezzo, now for the first time translated into English by Louisa S. Maclehorse. Edited with Introduction & Notes by Professor G. Baldwin Brown*, London, Dent.
- Vasari 1966-1987 = Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini. Commento secolare e indici a cura di Paola Barocchi, 6 voll., Firenze, Sansoni-S.P.E.S.
- Vasari 1986 = Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino. Firenze 1550*, testo a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino, Einaudi editore.
- Zanardi 1988-1989 = Bruno Zanardi, *"La superbia della bianchezza del Marmo"*, in «Prospettiva», 53/56 (= *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*. Volume I), pp. 63-70.



Fig. 1 Ignoto scultore, *Ritratto virile del cosiddetto Scipione Africano*, I secolo a. C., basalto nero, Firenze, Galleria degli Uffizi, foto di Ilya Shurygin, liberamente scaricabile da: <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=5853> (ultimo accesso: 15/10/2021).



Fig. 2 Donato Bardi detto Donatello, *David Vittorioso*, 1408-1409, 1416, marmo di Carrara, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, foto dtcox.com (ultimo accesso: 03/08/2022).

CRISTIANO GIOMETTI

IL MERCATO DEL MARMO NEL SEICENTO
ATTRAVERSO I CONTRATTI DEL FONDO
NOTARILE DI CARRARA

Nel 1667, Filippo e Giacomo Frugoni si impegnavano a fornire dieci blocchi di marmo di ottima qualità per la realizzazione delle statue degli Angeli con i simboli della passione destinate alla decorazione dei contrafforti dell'antico ponte Elio. Il prestigio della commessa e le pressioni per una rapida consegna indussero i mercanti a lavorare con «sollecitudine senza riguardo, e risparmio di spesa», avviando il processo di escavazione «in tempo d'Inverno, quando che per evitare li rigori della detta Stagione, che continuamente in quelle alte Montagne fa Pioggie, Neve, e Ghiaccio fu di necessità fare fino le Case di Tavole, & altri ripari». Una «volta condotti à Roma con spese straordinarie» e «in simili tempi impraticabili», i marmi furono supervisionati dal regista dell'intera operazione, Gian Lorenzo Bernini, il quale attestò la buona qualità di nove di essi tranne che per l'ultimo pezzo ritenuto scadente, imponendo ai Frugoni di sostituirlo a loro spese. L'ammanco finanziario fu ancora più ingente poiché Bernini rigettò due ulteriori blocchi richiesti per eseguire le copie degli Angeli con la corona di spine e con il titolo della croce che papa Clemente IX aveva deciso di inviare a Pistoia: di fronte a questo ulteriore danno dovuto «dallo scoperto odio del detto Cavaliere», i due mercanti si rifiutarono di provvedere alla sostituzione. L'ordine passò dunque ad altri fornitori ma i Frugoni non mancarono di rilevare che i nuovi marmi «riuscirono di puoca bona qualità, come ocularmente si riconosce nelle

due Statue [...] con Peli, e Macchie in faccia ad ambedue».¹

La ben nota vicenda legata alla *querelle* Bernini *versus* Frugoni offre uno spaccato vivace e concreto sulle dinamiche del mercato del marmo in epoca barocca e sulle complesse fasi di estrazione e trasporto del prezioso materiale che dalle cave di Carrara era destinato alle corti di mezza Europa.² Tutto aveva inizio sui monti apuani del piccolo ducato dei Cybo-Malaspina, ove una schiera di marmorai e lapicidi si tramandava il sapere pratico di un mestiere duro e rischioso. Prendendo a prestito la poetica descrizione di Roberto Musetti, si può affermare che «mai come in questa terra [...], i gesti del cavatore della montagna, la mente del mercante si fondono con le vele e le rotte commerciali marittime, con i destini della nobiltà e delle borghesie d'Italia e d'Europa, con la mano di scultori e i movimenti dell'arte, con le committenze estere, con lo spirito di gloria e di autorappresentazione delle *élites* europee» (Musetti 2007:7). Del resto, la piena consapevolezza del valore strategico del commercio del materiale lapideo come strumento economico e diplomatico era maturata in seno alla famiglia Cybo-Malaspina, la quale prese parte attiva nella regolamentazione dello sfruttamento della preziosa risorsa con l'istituzione nel 1564 dell'Offitium Marmoris promossa da Alberico I principe di Massa e marchese di Carrara, con l'intento di garantire una più equa distribuzione delle commesse e di riordinare le normative vigenti (Klapisch-Zuber 1973: 153-213).

Grazie al supporto di alcuni fondamentali studi siamo oggi in grado di riannodare le trame di questo microcosmo operoso che Christiane Klapisch-Zuber ha sapientemente ricostruito tra il XIV e la fine del XVI secolo mentre il già menzionato Musetti ha dedicato la sua ponderosa ricerca ai mercanti attivi nel secolo dei lumi (Klapisch-Zuber 1973; Musetti 2007; Passeggia 2005; Berresford 2007). Più sporadiche sono viceversa le nostre conoscenze sul Seicento approfondito dagli affondi di Jennifer Montagu e, più di recente, di Fabrizio Federici che ha dato avvio ad un primo spoglio dei documenti dell'Archivio Notarile di Carrara, conservato presso l'Archivio di Stato di Massa (Montagu 1991: 217; Federici 2009; Idem 2013). Un fondo assai esteso, che conta gli atti di ben 31 notai per il periodo di nostro interesse, e sul quale

1 Archivio di Stato di Roma, Camerale III, 1931, fasc. anno 1715 (Marmi per le statue di Ponte Sant'Angelo), pubblicato in Cardilli Aloisi/Tolomeo Speranza 1988: 260-261. Sulle vicende del cantiere decorativo promosso da Clemente IX Rospigliosi si rimanda al fondamentale volume di Weil 1974. Su altre forniture di marmi curate da Filippo Frugoni si veda Curzietti 2022: 97, 191, 193, 224, 242, 285, 287, 347.

2 Del resto Bernini non era nuovo a questo tipo di reclami come ben testimonia il caso dei marmi per i basamenti del *Baldacchino* di San Pietro ricordato da Giambattista Passeri, in cui fu coinvolto Giuliano Finelli: «Dovendosi fare quattro piedistalli delle colonne del Ciborio di marmo fino statuario, ne ebbe l'incombenza Domenico Marconi, col quale entrò compagno Giuliano, et a parte l'utile. Giunti a Roma li marmi per questa operazione, e saputo dal Bernini che il Finelli era a parte di questo negozio, non volle, che detti marmi fossero pagati a quel prezzo già stabilito, quando furono ordinati, e si era fermato il patto a 24 scudi la Carrata, li fece solo pagare 18» (Passeri (1772) 1934: 248).

è iniziato uno scandaglio più sistematico volto a gettare nuova luce sulle fasi iniziali della filiera del marmo, ad individuarne i protagonisti e a definire meglio i rapporti tra artigiani, intermediari e mercanti, spostando l'asse dell'indagine dai grandi cantieri barocchi alle bianche pendici delle Alpi Apuane³.

Scopo del mio intervento sarà dunque delineare quegli aspetti salienti restituiti dalla documentazione per comprendere quanto fosse corale il lavoro estrattivo e di trasporto e le dinamiche contrattuali, la locazione dei siti marmiferi, il ruolo degli intermediari e degli agenti e come Carrara progressivamente nel corso del XVII secolo fosse diventata luogo di esecuzione di semilavorati che andavano ad ingrossare le fila dei commerci con il Nord Europa.

Per iniziare la nostra analisi dal primo anello della catena produttiva, si dovrà partire dalle figure dei cavatori sottoposti a condizioni di lavoro particolarmente gravose e per questo spinti sovente a formare società per condividere oneri e fatiche e tentare di arginare i vincoli quasi sempre svantaggiosi imposti dai proprietari dei siti estrattivi. Al cospetto del notaio Aurelio Lombardelli, il 9 di aprile del 1647 Pellegrino di Domenico Fabbricotti, Domenico di Giovanni Ugolini e Berto di Giuliano Briganti si univano in una “compagnia di marmi” per operare presso la cava di Fionocchioso in località Miseglia di proprietà dell'alfiere Andrea Monzoni per la durata di un anno. I tre contraenti si impegnavano a estrarre il materiale secondo le misure indicate giorno per giorno dall'alfiere, e a trasportare i blocchi, ben lavorati e riquadrati, in uno spazio deputato detto il “poggio” nei pressi della cava – dove le caratteristiche morfologiche del terreno non consentivano ai blocchi di sprofondare sotto il loro stesso peso – per essere poi condotti a valle. Qualora i lavoranti non avessero rispettato le clausole dell'*obligatio*, Monzoni era libero di rivolgersi ad altre maestranze⁴. Qualche anno più tardi, nel febbraio del 1652, Domenico Polani di Bedizzano stipulava un contratto con Sante Ghetti per la fornitura di marmi per la pavimentazione della basilica San Giovanni in Laterano. Domenico era vincolato a «dargli, e fargli tutte li Vassori, quadrette di nero senza vene bianche, come anco di Bardiglio bianco ben colorito, li quali Vassori doveanno esser di lunghezza, et larghezza in Conformità del Modello da darsigli da d.o S.r Santi»; tutti i marmi dovevano essere consegnati «nel termine di quindici mesi da hoggi prossimo condotti à tutte sue spese qui in

3 Dagli indici del Notarile di Carrara sono emersi i nomi dei seguenti notai: Blasiotto Antonio, Ponzanelli Giovanni, Rappi Terenzo, Orsolini Antonio, Carloni Jacopo, Ponzanelli Antonio, Tenderini Iacopo, De Rubeis Sebastiano, Mansanti Cherubino, Vanelli Alessandro, Carloni Carlo, Landini Camillo, Agostini Paolo, Ponzanelli Girolamo, Lombardelli Angelo, Frediani Agostino, Pellegrini Scipione, Lombardelli Aurelio, Lazzoni Carlo, Silvestri Giovanni Maria, Ponzanelli Valerio, Ghirlanda Leandro, Carloni Domenico, Volpi Giuliano, De Rubeis Carlo, Agostini Agostino, Lazzoni Giovanni, Sarti Bartolomeo, Schifini Giovan Battista, Zeni Lorenzo, Lazzoni Giovanni Domenico.

4 Archivio di Stato di Massa, Archivio Notarile di Carrara (d'ora in avanti ASM, ANC), notaio Aurelio Lombardelli, vol. 108, a. 1647, cc. 169r-170v, segnalato in Fiorni 2019 / 2020: 21.

Roma su la Ripa di fiume sani, salvi eccetto però dall'assicurazione della fortuna, ò altro pericolo di mare». Una ulteriore clausola del documento prevedeva inoltre che Polani, al fine di garantire continuità al lavoro, si impegnasse a «pigliar per compagno in questo negozio Andrea Ghetti, et un altro compagno da nominarsi da esso S.r Santi à sua sodisfatione»⁵. Fu così che nel giugno successivo, tramite àpoca privata, Polani creava una società con Andrea Ghetti per ottemperare ai doveri della cospicua commessa lateranense⁶.

Alle società stipulate all'occorrenza per far fronte a commesse importanti, nella documentazione notarile si affiancano contratti di altra natura, riguardanti i siti estrattivi. Non era difatti infrequente che una cava potesse essere data in locazione, come accadde nel 1649 quando il già citato Filippo Frugoni prese in affitto quella di Antonio Orsolini al Polvaccio per 30 scudi l'anno – cifra che appare risibile dati gli utili ottenuti dalla sua gestione – e per l'arco di un quinquennio, stringendo a sua volta un accordo con Francesco Casoni e Jacopo Vannelli di Torano i quali avrebbero lavorato per lui come cavatori consegnandogli tutti i marmi estratti⁷. Già nel 1647, Frugoni aveva ottenuto la locazione di quel sito di Orsolini per una grossa fornitura alla Reverenda Fabbrica di San Pietro. Si trattava di 24 pezzi di marmo statuario, di larghezza e lunghezza pari a 7 palmi di Roma⁸, e da recapitare alla Ripa Grande dell'Urbe in due mandate: i primi 12 pezzi entro il giugno del 1647 e i restanti nel mese di ottobre dello stesso anno. La qualità del marmo sarebbe stata verificata di volta in volta da Luca Berrettini da Cortona⁹, appositamente inviato a Carrara per conto della Reverenda Fabbrica, e qualora la consegna non fosse avvenuta nei tempi stabiliti, Frugoni era sottoposto ad una penale di 100 scudi¹⁰. La contiguità cronologica, lascia supporre che questa grossa fornitura sia da associare alla decorazione dei pilastri della navata centrale di San Pietro su disegno di Gian Lorenzo Bernini la cui

5 ASM, ANC, notaio Agostino Agostini, vol. 121, a. 1652, c.n.n. La ricca documentazione sull'esecuzione del pavimento di San Giovanni in Laterano è stata pubblicata da Heimbürger Ravalli 1977: 239-243; Gùthlein 1981: 184-185; Roca De Amicis 1998.

6 ASM, ANC, notaio Agostino Agostini, vol. 121, a. 1652, cc. 191 r-v.

7 ASM, ANC, notaio Aurelio Lombardelli, vol. 108, a. 1649, cc. 66v-67v.

8 Il palmo romano corrispondeva a 22,3422 centimetri.

9 Su Luca Berrettini (1609-1680), cugino del più noto Pietro, e la sua attività di scalpellino e mercante di marmo si rimanda a Leone 2017.

10 ASM, ANC, notaio Aurelio Lombardelli, vol. 108, a. 1647, cc. 150v-151v, segnalato in Fiorini 2019 / 2020: 45-46. Dal 1648 Frugoni e Berrettini strinsero una solida alleanza professionale e, tra le altre commesse di cui si occuparono, si segnalano la fornitura del marmo per il monumentale rilievo con *Attila e Leone Magno*, commissionato ad Alessandro Algardi e destinato all'altare dedicato a papa Leone nella basilica di San Pietro (Montagu 1985, II: 358-360), e ancora per il rilievo con il *Martirio di Sant'Agnese* per l'altare maggiore dell'omonima chiesa agonale romana il cui modello era stato ideato sempre da Algardi (Eadem 1985, II: 351-352).

approvazione da parte della Congregazione ricadde nel febbraio del 1646¹¹.

Un aspetto determinante della buona riuscita del negozio era poi legato al trasporto, effettuato necessariamente per via di mare. Nel corso del Seicento, la pur crescente affermazione del ceto mercantile specializzato nel marmo di Carrara non aveva avuto un ulteriore sviluppo che sarebbe stato naturale, ovvero gestire l'indotto del trasporto dei blocchi nelle rispettive destinazioni con la fondazione di una flotta autonoma; per questo si faceva costantemente ricorso alla marineria ligure guidata da esperti comandanti che conducevano imbarcazioni medio-piccole della portata di circa 40 tonnellate, navigando sotto costa verso le principali rotte del mare Tirreno. Del resto la marina di Avenza non aveva una struttura portuale vera e propria con fortificazioni e un faro; ancora ai primi decenni del Settecento, l'approdo non era indicato nelle carte nautiche e veniva riconosciuto dai naviganti solo per la presenza sulla spiaggia di una lunga teoria di blocchi di niveo marmo (Musetti 2007: 443-446). Sporadiche sono quindi le evidenze documentarie relative all'acquisto di imbarcazioni da parte dei proprietari di cave carraresi, evidentemente incerti nell'affrontare questa mossa decisiva verso un totale affrancamento. Persino un grosso mercante come Andrea Del Medico – di cui si parlerà poco oltre – non si arrischiò a compiere questo passo e nel 1665 acquistò da padron Qurico Richeri di Cavi di Lavagna soltanto la metà di una barca «nominata Sant'Antonio di Bonaventura [...] con la metà di tutti li attrecci e arnesi»¹². All'inizio del Settecento, anche il notaio Giovanni Lazzoni, che aveva lo studio nel suo palazzo di via del Crocifisso a Carrara e che ben conosceva i protagonisti di quel fiorente commercio, iniziò a dedicarsi al traffico di marmo e nel 1707 divenne proprietario di metà di un leuto chiamato Sant'Antonio da Padova e condotto da Francesco Faggioni di Cadimare¹³.

Seppure la domanda prevalente fosse relativa a blocchi di marmo statuario per la realizzazione di sculture, non meno importante per l'economia locale fu il commercio di quelli che possiamo definire dei semilavorati, ovvero le piccole lastre di forma quadrata destinate al rivestimento e alla pavimentazione, le cosiddette “quadrette” e “ambrosette”. I vantaggi della produzione di tali manufatti erano molteplici: *in primis* non era richiesto un alto grado di specializzazione professionale nella lavorazione, ma parimenti convenienti erano i costi di trasporto e assai agevoli le modalità di carico (Della Pina 1996: 48). Tra i protagonisti locali più attivi in questa specialità si annoverano senz'altro i membri della famiglia Del Medico, i quali riuscirono a far fronte alla sempre crescente domanda che, dagli anni Trenta del XVII secolo, giungeva da Livorno ove una nutrita colonia di mercanti olandesi si stava guadagnando

11 Per una scheda riassuntiva sul cantiere decorativo dei pilastri di San Pietro si rimanda a Ostrow 2000: 801-805.

12 ASM, ANC, notaio Giovanni Lazzoni, vol. 126, a 1665, cc. 594-60r, citato in Federici 2013: 97.

13 ASM, ANC, notaio Giulio Casoni, vol. 150, a. 1712, citato in Musetti 2007: 457.

sempre maggiori spazi di manovra (Idem 1996: 65-68)¹⁴. In questo periodo, Francesco Del Medico tenne costanti rapporti con le principali piazze italiane e olandesi e riuscì a gestire il lavoro di circa venticinque piccoli cavaatori, perlopiù di Bedizano, la cui produzione pro capite era di circa cento quadrette al mese (Idem 1996: 58)¹⁵. Anche suo figlio, Andrea, fu particolarmente operoso in questo settore come attestano alcuni documenti risalenti alla seconda metà del secolo. Il 17 novembre del 1669, questi stipulava un accordo con Agostino e Antonio Bregantini di Miseglia che avrebbero lavorato per i diciotto mesi a venire fornendo «tutta quella quantità di quadrette che poterano fare, portarle, et condurle qui in Carrara in casa del detto signor alfiere Andrea». Qualora la mancata consegna avesse procurato un danno economico a Del Medico, i due cavaatori erano obbligati a rifondere i danni, ma nel contratto era prevista anche una forma di reciprocità: il committente versava all'atto della stipula una caparra di «scudi cinquantasette di bolognini 75 per ciascun scudo» e in caso di omesso pagamento era tenuto a versare il corrispettivo di «spese et interessi che essi Agostino et Antonio potessero havere et patire per causa colpa et mancamento di detto signor alfiere Andrea»¹⁶. Di analogo tenore era l'*obligatio* risalente al 9 aprile del 1685 in base alla quale Pellegrino di Matteo Veneziano e suo figlio Francesco promettevano di consegnare a Del Medico tutte le quadrette «di bona qualità e bontà mercantili e di tutta perfettione» estratte da una cava di Miseglia «per un anno prossimo continuo a cominciare hoggi»¹⁷.

Ridurre quanto più possibile i costi del trasporto dei marmi, determinati dal loro peso, cominciò a diventare una priorità e in alcuni casi furono escogitate originali soluzioni grazie anche ad una mirata e sapiente strategia familiare. Giovanni Maria Baratta il Vecchio (c. 1620-1675) aveva lasciato Carrara per fare fortuna a Roma e nell'arco di breve tempo da semplice intagliatore si era guadagnato la fama di architetto e la protezione del principe Camillo Pamphilj, nipote di papa Innocenzo X. Fu lui a comprendere che sarebbe stato assai più proficuo far giungere nell'Urbe marmi già lavorati sfruttando la competenza dei fratelli rimasti a gestire la bottega nel centro apuano. In tal modo Giovanni Maria poteva ottenere un duplice risultato: da un lato si sarebbero considerevolmente compressi gli oneri del trasporto, grazie alla riduzione di dimensioni e peso dei materiali, e dall'altro il controllo su tutta la filie-

14 Il 12 ottobre del 1657, il principe Carlo I Cybo-Malaspina concedeva al mercante olandese Giovanni Sautijn il monopolio commerciale di tutte le quadrette prodotte a Carrara per la durata di sei anni, monopolio che si sarebbe concluso soltanto nel 1687 passando nelle mani di altri mercanti legati a Sautijn da rapporti di parentela.

15 La messa in opera delle quadrette di marmo bianco nelle ricche dimore olandesi, alternate a quelle di marmo nero del Belgio, fu prontamente registrata dai pittori locali specializzati nelle vedute d'interno.

16 ASM, ANC, notaio Angelo Lombardelli, vol. 101, a. 1669, cc. 255r-256r, citato in Federici 2013: 100-101.

17 ASM, ANC, notaio Giovanni Battista Schifini, vol. 132, a. 1685, cc. 261r-v.

ra produttiva avrebbe garantito uno standard qualitativo sempre alto. Fu Giovanni Maria a sottoscrivere nel 1660 un contratto a Roma in veste di legale rappresentante del fratello Isidoro il Vecchio e dello scalpellino suo socio Domenico di Stefano Poli, i quali si impegnavano a realizzare «l'ornamento d'intaglio per il deposito della S.M. di Papa Innocenzo X nella Chiesa di Sant'Agnese» (Garms 1972: 26)¹⁸. È dunque da riferire alla conclusione di tale lavoro, il documento del 3 giugno 1662, in cui Isidoro e Domenico attestano di aver caricato sul vascello Sant'Antonio Bonaventura del Patrono Iacopo Castagnola una cappella di marmo bianco «lavorata et incassata», da condurre al porto di Civitavecchia¹⁹.

Solo raramente, almeno fino alla fine del Seicento, si assiste dunque all'esecuzione in loco di sculture vere e proprie e, tra queste rare eccezioni, risulta di particolare interesse la vicenda che vide coinvolto Domenico Sarti, attestato nella professione a partire dal 1629 e noto per aver scolpito il rilievo con la *Purificazione di Maria* nella cattedrale di Sarzana (1642) (Campori 1873: 214). Il 4 gennaio del 1641 alla presenza del notaio Aurelio Lombardelli²⁰, Sarti riceveva un acconto della cifra complessiva di 125 ducati, per l'esecuzione di una statua raffigurante il *Santissimo Salvatore*, al momento non ancora individuata, commissionata da Don Angelo Pistacchi, ordinario del Monastero della Sapienza di Napoli. A far recapitare il danaro a Livorno, il 24 dicembre dell'anno precedente, erano stati il *marmoraro* e scalpellino carrarese Francesco Valentini e lo scultore e architetto di origine fiorentina Dionisio Lazzari che proprio a partire dal 1640 iniziava a lavorare nella stessa chiesa della Sapienza (Savorra 2005).

Se il legame con Carrara era mantenuto sempre vivo da tutti quegli artefici più o meno famosi – si pensi soltanto a Giuliano Finelli, Andrea Bolgi o Domenico Guidi – che avevano lasciato la loro terra per trovare fortuna nei grandi cantieri di Napoli o di Roma, la presenza in loco di esperti della professione in qualità di garanti diventava ancor più determinante nel caso di grandi commesse, come già accennato nel caso di Luca Berrettini. A tale riguardo, spostando l'attenzione verso le prestigiose corti d'oltralpe un caso appare particolarmente significativo. Nel 1683 François Michel de Louvois, appena succeduto a Jean-Baptiste Colbert nella direzione dei Lavori pubblici e delle Arti e manifatture del regno di Francia, istituì la Compagnie des Marbres Royales affidandone la direzione ad André Le Brun il quale si trasferì a Carrara ben

18 Già nel 1658 Isidoro il Vecchio e Domenico di Stefano Poli avevano sottoscritto un impegno per eseguire le decorazioni del cornicione di Sant'Agnese in Agone sulla base di disegni inviati da Roma (Idem 1972: 25). Su Giovanni Maria Baratta e le sue strategie commerciali si rimanda a Freddolini 2010: 13-17.

19 ASM, ANC, notaio Angelo Lombardelli, vol. 100, a 1662, cc. 86r-87v, segnalato in Fiorini 2019 / 2020: 32.

20 ASM, ANC, notaio Aurelio Lombardelli, vol. 108, a. 1641, cc. 197r-v, segnalato in Fiorini 2019 / 2020: 54-55.

inserendosi nel contesto cittadino tanto da sposare, nel luglio del 1687, la figlia del conte Bernardino Pisani (Bresc Bautier 2013: 145). Già un anno dopo il suo insediamento, il 7 ottobre del 1684, Le Brun iniziava a procurare marmi per le fabbriche reali di Sua Maestà Cristianissima stipulando un contratto con i fratelli Giovanni e Francesco Schizza e Giovanni Martino Frugoni, uniti in società, per la fornitura di due blocchi rispettivamente di palmi 16 e 11, ed altri di dimensioni più piccole, che detti compagni si obbligavano a «condurre à tutte loro spese, [...] nel Porto di Livorno a bordo di Nave, ò pure al modo di d.o Porto à comodo di poterli sbarcare, qual sbarco li dd.i Sig.ri ministri lo devono far fare à tutte, e ciascuna loro spese, di maniera che li d.i Sig.ri Compagni non devono sentire spesa alcuna a sbarcarli, ma solo à condurli nel detto Porto [...]»²¹. La risorsa rappresentata dal marmo di Carrara era divenuta una merce preziosa grazie al lavoro delle maestranze specializzate e degli artisti che ne avevano divulgato l'importanza, incrementando l'attività estrattiva e le lavorazioni al fine di diffondere il suo candore non solo verso i maggiori centri della Penisola ma anche negli Stati europei, che sempre più erano alla ricerca di materiali pregiati per mostrare e legittimare la loro importanza politica.

BIBLIOGRAFIA

- Berresford 2007 = Sandra Berresford (a cura di), *Carrara e il mercato della scultura*, Milano, Federico Motta Editore.
- Bresc-Bautier 2013 = Geneviève Bresc-Bautier, *L'importation du marbre de Carrare à la cour de Louis XIV: rivalités des marchands et échecs des compagnies*, in Pascal Julien (a cura di), *Marbers des rois*, atti del convegno (Versailles, Aix-en-Provence, 2003), Presses Univ. de Provence, pp. 123-150.
- Campori 1873 = Giuseppe Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ecc. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa. Con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri che in essa dimoravano e operavano e un saggio bibliografico*, Modena Tipografia di Carlo Vincenzi.
- Cardilli Aloisi / Tolomeo Speranza 1988 = Luisa Cardilli Aloisi / Maria Grazia Tolomeo Speranza, *La via degli angeli. Il restauro della decorazione scultorea di Ponte Sant'Angelo*, Roma, De Luca Edizioni d'Arte.
- Curzietti 2020 = Jacopo Curzietti, *Antonio Raggi scultore ticinese nella Roma barocca*, Roma, Aracne editrice.
- Della Pina 1996 = Marco Della Pina, *La famiglia Del Medico: cavatori e mercanti a Carrara nell'Età Moderna*, Carrara, Aldus, Casa di edizioni.
- Federici 2009 = Fabrizio Federici, "Conducon monti in mar": percorsi di marmi e scultori tra

21 ASM, ANC, notaio Giovanni Battista Schifini, vol. 132, a. 1684, cc. 222r-223v.

- le Apuane e Roma nel Seicento*, in Aleksandra Lipińska (a cura di), *Between technique and semantics. Material of sculpture until the end of 19th century*, atti del convegno (Wojnowice, Breslavia, 5-6 October, 2007), Wrocław University Press, pp. 471-488.
- Federici 2013 = Fabrizio Federici, *Marmi da scolpire e marmi lavorati tra Roma e le Apuane nella seconda metà del Seicento*, in Maria Giulia Barberini / Cristiano Giometti (a cura di), *Tre cardinali e un monumento. Viaggio nella Roma del Seicento tra devozione e arte*, Roma, Campisano Editore, pp. 85-102.
- Fiorini 2019 / 2020 = Beatrice Fiorini, "Da lavorare conforme a l'arte". *Percorsi e committenze del marmo di Carrara negli atti notarili del XVII secolo*, tesi di laurea magistrale in Storia dell'Arte, a.a. 2019 / 2020, relatore prof. Cristiano Giometti, Università degli Studi di Firenze.
- Freddolini 2010 = Francesco Freddolini, *Giovanni Baratta e lo studio al Baluardo. Sculture, mercato del marmo e ascesa sociale tra Sei e Settecento*, Pisa, PLUS Pisa University Press.
- Garms 1972 = Jorg Garms, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilij. Zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innocenz X*, Roma-Vienna, Böhlau.
- Güthlein 1981 = Klaus Güthlein, *Quellen aus dem Familienarchiv Spada zum römischen Barock*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 19, pp. 173-243.
- Heimbürger Ravalli 1977 = Minna Heimbürger Ravalli, *Architettura, scultura e arti minori nel Barocco italiano. Ricerche nell'Archivio Spada*, Firenze, Olschki.
- Klapisch-Zuber 2007 = Christiane Klapisch-Zuber, *Carrara e i Maestri del marmo (1300-1600)*, Massa, Palazzo di S. Elisabetta.
- Leone 2017 = Stephanie C. Leone, *Luca Berrettini (1609-1680): the Scalpellino-Merchant in Pietro da Cortona's architectural production and Baroque Rome*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 41, pp. 437-472.
- Montagu 1985 = Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven and London, Yale University Press.
- Montagu 1991 = Jennifer Montagu, *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, Torino, Allemandi.
- Musetti 2007 = Roberto Musetti, *I mercanti di marmo del Settecento*, Bologna, Il Mulino.
- Ostrow 2000 = Steven F. Ostrow, *1385-1453 I pilastri della navata centrale e la loro decorazione*, in Antonio Pinelli (a cura di), *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena, Franco Cosimo Panini Editore, *Schede*, pp. 801-805.
- Passeggia 2005 = Luisa Passeggia, *Carrara e il mercato della scultura: arte, gusto e cultura materiale in Italia, Europa e Stati Uniti tra XVIII e XIX secolo*, Milano, Federico Motta Editore.
- Passeri (1772) 1977 = Giovanni Battista Passeri, *Vite de' Pittori, scultori et architetti dall'anno 1641 sino all'anno 1673 (1772)*, a cura di Jacob Hess, Leipzig-Wien, H. Keller.
- Roca De Amicis 1998 = A. Roca De Amicis, *Il pavimento borrominiano di S. Giovanni in Laterano. Storia di un cantiere e di alcuni pavimenti del Seicento romano*, in «Studi romani», XLVI, pp. 91-102.
- Savorra 2005 = Massimiliano Savorra, *Lazzari, Dionisio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 198-201.
- Weil 1974 = Mark S. Weil, *The history and decoration of the Ponte S. Angelo*, Pennsylvania State Univ. Press 1974.

ROBERTA ROANI

“COGLIERE LA NATURA SUL FATTO”.
OSSERVAZIONI “ITINERARIE” DI GIOVANNI
TARGIONI TOZZETTI NEL VALDARNO INFERIORE

Solo scorrendo, non da specialisti, la bibliografia edita del naturalista fiorentino Giovanni Targioni Tozzetti (1712-1783) (cfr. fig. 1), si rimane colpiti dalla molteplicità dei suoi interessi scientifici e delle vere e proprie competenze professionali che delineano il profilo di un intellettuale di vasta erudizione, figlio profondamente partecipe del suo tempo.¹ Innanzi tutto egli fu medico per tradizione familiare; il padre Benedetto era stato discepolo di Francesco Redi e Lorenzo Bellini (1643-1704), tra i protagonisti del progresso delle scienze naturali nella Firenze medicea, sulla traccia dello sperimentalismo galileiano. Giovanni si era laureato a Pisa nel 1734 e in qualità di Lettore dello Studio Fiorentino, appena venticinque aveva avuto l’“onore” di presenziare insieme all’*élite* culturale, alla ricognizione della salma di Galileo in occasione della traslazione dei resti nella nuova tomba in Santa Croce, evento di straordinaria importanza simbolica avvenuto nel ’37, proprio allo scadere della dinastia regnante. In quell’occasione manifestò il suo parere sull’asportazione dal cadavere delle due dita della mano destra compiuta dal canonico Giovanni Vincenzo Capponi: con un tono schiettamente prosaico che ricorre spesso nei suoi scritti, il giovane Targioni dichiarò che invece di quelle “reliquie”, avrebbe preferito «avere quel che già

¹ Per Giovanni Targioni Tozzetti si vedano: Concari 1934: .28-41; Rodolico 1945; Arrigoni 1987; Pasta 2019.

stava dentro al Cranio».²

Giovanni esercitò la professione medica nell’ambito dell’ospedale di Santa Maria Nuova, antico cuore della sanità fiorentina, sostenendo, tra i primi, la vaccinazione antivaiolosa e alimentando la sperimentazione clinica e la ricerca con importanti pubblicazioni.³

Come egli stesso afferma con rammarico, questo impegno sottraeva tempo e forze all’interesse precipuo per «il giocondissimo studio della Storia Naturale». A ciò si era aggiunto il “decoroso” impiego di Bibliotecario della Magliabechiana conferitogli dalla Reggenza Lorenese nel 1739. Inoltre divenne membro della Società Botanica, Socio della Colombaria col nome di Abboccato, Accademico della Crusca e nel 1753 fondò con Ubaldo Montelatici l’Accademia dei Georgofili, tutte istituzioni per le quali si era impegnato in una vasta attività pubblicistica, con memorie e interventi eruditi pubblicati nelle *Novelle Letterarie*, nel *Giornale dei letterati*, nel *Magazzino Toscano* e su periodici stranieri.

Alle ricerche naturalistiche il Targioni si era appassionato fin da bambino durante le “villeggiature” in Valdelsa trascorse con lo zio Carlo Targioni e con il padre, Pretori a Certaldo nel 1725 e nel ’27: iniziò allora a raccogliere “cose naturali”, botaniche e fossili, ovvero minerali, formando già una prima collezione «delle più singolari petrificazioni che si incontrino nella Valdelsa e nel Valdarno superiore». Proprio Benedetto nel 1731 lo affidò all’insegnamento dell’amico Pier Antonio Micheli (1679-1737) botanico allora di fama internazionale, dal quale Giovanni acquisì l’attitudine e il metodo del “naturalista viaggiatore”,⁴ fiducioso solo nelle osservazioni fatte di persona, dal vero, convinto che «molto più s’impara coll’osservare le Produzioni Naturali sul luogo nativo, che col vederle raccolte in Musei».⁵

Dopo la morte del Micheli, acquistò non senza un gravoso sforzo economico, la sua «Libreria e il Museo [che comprendeva] il numerosissimo orto secco», l’Erbario che l’aveva reso famoso tra i ricercatori d’Europa e che passò al figlio Ottaviano e al nipote Antonio Targioni Tozzetti, per giungere poi al Museo di Fisica e Storia Naturale di Firenze.⁶

2 Targioni Tozzetti 1780: 142. Inoltre Targioni nota la somiglianza del volto del grande pisano - che si era conservato «benissimo» -, con i ritratti di lui: il busto di Giovanni Caccini (1610) e l’effigie, opera di Giusto Suttermans, «con quella sua bella testona spazzata» (Targioni Tozzetti 1780: 142).

3 Le notizie sulla vita sono tratte da Idem 1768, I: IX-XXIII; Idem 1858: V-XXVII; riprese e commentate da Arrigoni 1987 e approfondite da Pasta 2019.

4 Rodolico 1945: 18.

5 Targioni Tozzetti 1768, I: IX-XI, da cui sono tratte le citazioni nel testo.

6 Idem 1858: 2, n. 1. Il curatore dell’opera Adolfo Targioni Tozzetti (1823-1902), pronipote di Giovanni e anch’egli medico e naturalista, ricorda che alla morte di Ottaviano (1755-1829), la raccolta di minerali e fossili creata dall’avo, fu venduta a Bettino Ricasoli.

Il suo primo viaggio autonomo Giovanni lo compì nel 1742 approfondendo la conoscenza del territorio di Pisa, Livorno, Volterra, Massa Marittima dove su incarico della Società Botanica, raccolse anche nuove piante destinate al Giardino dei Semplici; poco più tardi, la Reggenza lo inviò a ispezionare cave e miniere di tutta la Regione, del cui sfruttamento mise accertamente in evidenza i vantaggi per l'economia toscana: a metà Ottocento il pronipote Alfonso Targioni Tozzetti sottolineava che Giovanni, per primo, con le sue indagini capillari aveva «preparato la presente prosperità delle industrie minerarie» granducali.⁷

Per alcuni anni continuò a perlustrare ogni parte della Toscana. Le acute «osservazioni itinerarie [dei luoghi visitati, relative] alla Geografia, alla Storia Naturale, Civile ed Ecclesiastica, all'Antiquaria» che, in seguito, il Targioni avrebbe utilizzato per tracciare una descrizione organica della storia del territorio, furono raccolte ed esposte secondo l'ordine dei viaggi e trovarono compiuta stesura nelle *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana, per osservare le Produzioni Naturali, e gli antichi Monumenti di essa*, edite una prima volta a Firenze in sei volumi, tra il 1751 al 1754 e quindi ripubblicate, con aggiunte, in ben dodici tomi tra il 1768 e il '79.⁸

Nell'illustrazione degli aspetti naturali ed eruditi dei siti toscani, Giovanni riconobbe l'influenza degli esempi metodologici di illustri viaggiatori stranieri e italiani coi quali intrattenne assidui scambi epistolari: tra gli italiani il medico Antonio Vallisneri (1661-1730), uno dei più insigni naturalisti del primo Settecento. Socio della Royal Society pubblicò la relazione di un viaggio sull'Appennino modenese e reggino e sulla Garfagnana.⁹ Come rilevò Francesco Rodolico, Vallisneri suggerì per primo un nuovo approccio alle ricerche scientifico-naturalistiche che, a suo parere, andavano approfondite mettendole in relazione con la presenza e l'azione dell'uomo sul territorio: oltre a descrivere la “notomia” dei monti e delle acque e far conoscere la flora e la fauna – scriveva -, «non è men curioso ed utile sapere i costumi dei popoli, le case, le abitazioni loro, le arti [...] i mali ai quali sono sottoposti, quali siano il loro divertimenti e delizie, e quali la religione, i pregiudizi e le scempiaggini, le credulità popolari».¹⁰ Più tardi (1754) nel *Prodromo della Corografia e della Topografia Fisica della Toscana*, tracciando un piano dettagliato dei temi da affrontare nella descrizione della Toscana, il Targioni riprese e fece sue le indicazioni tematiche e metodologiche del Vallisneri, considerato esemplare modello da seguire. Quel programma fu alla base della stesura delle *Relazioni* che ebbero grande risonanza nell'ambiente

7 Targioni Tozzetti 1858: 102, n. 1. Adolfo Targioni Tozzetti ricorda altresì che la Società proprietaria della Miniera di Montecatini val di Cecina produttrice di rame, già descritta da Giovanni, gli aveva dedicato un busto ritratto posto nella propria sede.

8 Targioni Tozzetti 1751-1754; Idem 1768-1779.

9 Vallisneri 1722: 270; Idem 1726: 376.

10 Rodolico 1945: 9-10.

scientifico italiano ed europeo.

Per «cogliere la natura sul fatto», nel settembre 1742 Giovanni iniziò il viaggio nel Valdarno Inferiore facendo incursioni verso la Valdera e quindi nella zona dei Monti Pisani e pubblicò le sue considerazioni nel primo volume delle *Relazioni* (cfr. fig. 2) di cui utilizziamo qui la seconda edizione.¹¹

Da parte nostra, seguendo questo primo itinerario, ci soffermeremo su alcune realtà naturali soprattutto inerenti la petrografia, che in questa occasione è argomento che soprattutto ci interessa, ma non tralascieremo di notare i caratteri mutevoli del paesaggio ad essa legato, insieme all'azione e agli insediamenti dell'uomo. Giovanni ce li descrive «in lingua materna, in stile narrativo, pedestre, semplice, ed intelligibile da tutti» abbandonando definitivamente l'uso del latino, preferito nelle pubblicazioni di carattere scientifico, nel dichiarato intento di rendere le sue conoscenze accessibili ai suoi “Concittadini”.¹²

Partendo dunque da Firenze in direzione di Pisa, Targioni percorre la via Regia o strada Maestra Pisana, fino al castello della Lastra e, invece di proseguire, come era in uso, per Malmantile, imbecca l'altra via Pisana, detta allora Strada della Gonfolina, che seguiva il tortuoso corso dell'Arno fino a Montelupo e oltre.¹³ Viaggia in piccole vetture e non manca di dare notizia delle strade “calessabili”, oppure per alcuni tratti più o meno impervi, procede a cavallo o a piedi. Ciò gli permette innanzi tutto di osservare il paesaggio su cui riflette, ne sottolinea le caratteristiche che confronta con altre zone della Toscana che già conosce. Osserva i luoghi abitati e ne registra le caratteristiche secondo un medesimo schema: cenni storici, descrizione topografica, popolazione, senza trascurare di nominare chiese e architetture di rilievo considerando più che altri i materiali costruttivi e l'epoca di costruzione, e si sofferma a dialogare con i maggiorenti locali più colti, specie medici da cui si fa ospitare, per cogliere storie, usanze e caratteristiche morfologiche particolari delle formazioni collinari o montuose della zona, l'aspetto che più lo interessa: spesso lo accompagna nelle escursioni alla ricerca di minerali e piante autoctone del luogo, qualche dotto sacerdote di cui talvolta compiangere l'isolamento in campagna, ma apprezza l'erudizione antiquaria.

Procedendo tra il Ponte a Signa e l'Arno, nella zona ancora oggi detta i Renai, Targioni osserva che la sabbia è mescolata a “fior di belletta [lasciata dalla] terribile inondazione” del fiume avvenuta il 3 dicembre 1740. Attento a cogliere ovunque il rapporto tra la qualità dei terreni e le coltivazioni che vi si svolgono, sottolinea che nel '41 la resa del grano ai Renai era stata alta: ciò che lo induce addirittura a confrontare le conseguenze delle colmate dell'Arno in quei terreni, con quelle causate dal

11 Targioni Tozzetti 1768, I. Il volume è dedicato al Granduca Pietro Leopoldo.

12 Idem 1754, I: 6-7.

13 Idem 1768, I: 1-16: *Viaggio da Firenze alla Gonfolina*.

Nilo che avevano sempre favorito la “stupenda fertilità dell’Egitto”.¹⁴

Superata Signa, Giovanni nota delle formazioni collinari che accendono il suo interesse per la presenza di filoni di Alberese, o pietra calcarea, del resto diffusa in Toscana e utilizzata per fare calcina, ma impiegata molto anche negli edifici; menziona, come esempio, la magnifica villa con bella Torre, detta di Baroncoli del Marchese Ginori, a Querceto, dove i «pietrami di alberese ricavati nella zona [di Monte Morello] nel quattrocento, sono lavorati con somma pulizia». In questo caso, come innumerevoli volte nelle sue *Relazioni*, non perde occasione di confrontare qualità ed utilizzi di pietre e marmi di località diverse. Ne ricerca notizie e testimonianze nelle fonti archivistiche e letterarie antiche e più recenti come il manoscritto *Trattato delle Pietre* di Agostino del Riccio (1597) presente nella sua biblioteca personale, fonti spesso già esplorate dal Magliabechi, della cui straordinaria raccolta poteva giovare liberamente, dal Lami e da altri, dei quali riporta fedelmente ampi brani.

Proprio traendo la notizia dal del Riccio, Targioni ricorda che lastre di alberese si trovano in opera nella facciata del Capitolo del convento di Santa Maria Novella.¹⁵ La stessa pietra venne usata anche in pavimentazioni di particolare pregio come quella della loggia della basilica della Santissima Annunziata recante lo stemma della famiglia Pucci che ne aveva commissionato l’erezione a Giovanni Caccini (1601).¹⁶

Continuando a costeggiare l’Arno, giunge al punto in cui il fiume «cammina per il fondo di un fossone, dove più, dove meno angusto, formato dalle scoscese pendici dei monti»: è la strettoia della Gonfolina (o Golfolina), illustrata da una bella veduta contemporanea di Giuseppe Zocchi (cfr. fig. 3), ricavata, nei millenni, dallo scorrere delle acque entro un massiccio di «Pietra Arenaria, da noi detta Serena». Da “curioso naturalista”, osserva per prima cosa la struttura del rilievo costituita da filoni di pietre paralleli e inclinati; quindi nota il metodo di estrazione, a cava aperta, dovuto alla ripida pendenza dei costoni che vengono fatti franare un po’alla volta, inserendo nella parte bassa del filone puntelli in legno, poi incendiati, che normalmente provocano la «rovina di una gran fetta di Monte». Il così detto “masso della Gonfolina”, un vero e proprio monumento naturale, segnala anche oggi l’inizio di un vasto costone di pietra, in cui, a diversi livelli, si vedono ancora delle cave (cfr. fig. 4). Al Targioni l’arenaria che se ne ricava appare molto simile a quella estratta a Monte Ceceri e in tutta la zona fiesolana da cui si ottengono materiali adatti a esterno e interno delle fabbriche se i massi, rispetto alla durezza, sono del tipo Pietra Forte o Macigno, come si vede nelle chiese di Santo Spirito e San Lorenzo e nella sua “magnifica Libreria” michelangiolesca, o anche nella Cappella Gaddi in Santa Maria Novella e altrove. Se invece si tratta di pietre “Teneri” e a grana minuta, che «più facilmente si lavorano

14 Aveva trattato l’argomento in un saggio molto documentato: Targioni Tozzetti 1760.

15 Targioni Tozzetti 1768, I: 13.

16 Sartori 2007: 16-19.

con lo scalpello», esse vengono utilizzate per decorazioni interne come il camino con fregi a bassorilievo, realizzato da Benedetto da Rovezzano in Palazzo Borgherini che al tempo del Targioni che cita il sontuoso arredo, era di proprietà Rosselli del Turco, e oggi è conservato al Bargello. Concludendo il brano dedicato alle specie diverse della Pietra Arenaria, il Nostro dichiara che il “bravo architetto” deve saper scegliere le qualità più adatte per evitare il degrado visibile negli antichi palazzi di Firenze.¹⁷

Tornando al Valdarno inferiore, diverse testimonianze documentarie che ricostruiscono le trasformazioni barocche di chiese medievali, tra Montelupo, Limite sull’Arno, Empoli, San Miniato, Cigoli e oltre, attestano la provenienza dalla Gonfolina della pietra forte, impiegata in altari monumentali di ascendenza vasariana; gli stessi che danno agli interni una uniformità dovuta anche al lavoro di generazioni di famiglie di scalpellini e marmisti, una tra tutte quella dei Nenciolini.

Sempre dalle cave, Targioni ha modo di osservare le pendici del Poggio di Artimino al di là dell’Arno, costituito da filoni della stessa pietra e suggerisce che in tempi remotissimi fossero uniti e costituissero una sorta di “cateratta” sul fiume, che avrebbe causato l’impaludamento della piana fiorentina. Del resto l’ipotesi gli sembrava confermata anche dall’antica tradizione, riportata da Giovanni Villani, del taglio e abbassamento del rilievo, compiuto da abili maestri di pietra,¹⁸ e vale la pena di ricordare che ancora nel primo Novecento a Carmignano, sulla riva destra, era attiva la lavorazione della pietra locale.

Anche Leonardo parlava del “Masso delle Fate”, ovvero di quell’enorme masso che oggi vediamo incombere sulla strada statale Tosco-Romagnola, ai piedi delle cave, e supponeva che fosse saldato al costone di Artimino. Intorno, nel Quattrocento come nel Settecento, in tutta la zona erano fitte macchie di querce, scope, corbezzoli e pini selvatici, oggi purtroppo periodicamente diradati da qualche incendio.

Della visita compiuta alla villa dell’Ambrogiana Giovanni ricorda solo la raccolta «pregiabilissima in Storia Naturale» voluta da Cosimo III, composta dai dipinti che da naturalista lo interessano: sono i “ritratti” di centinaia di specie di uccelli e quadrupedi, tra cui lo colpiscono i “Mostri” di un vitello e una pecora a due teste, e di frutta di grandezza eccezionale. Ai suoi occhi costituiscono un irresistibile richiamo tanto che cita alcuni nomi degli specialisti toscani di questo genere, dal “famoso” Andrea Scacciati, al figlio di lui Pietro Neri, a Bartolomeo Bimbi, che rappresentavano gli animali «con tanta maestria ed esattezza che sembrano vivi». Sappiamo che il Targioni aveva qualche dimestichezza con la pittura: sposato con Maria Brigida Tozzetti, nipote abiatica di Pier Dandini, oltre ad avere in casa molti dipinti dell’eredità dell’artista, scrisse una importante *Vita* di lui, resa nota da Sandro Bellesi, utilissima

17 Targioni Tozzetti 176, I8: 16-38.

18 Idem 1768, I: 38.

a ricostruire le tappe della sua prolifica carriera.¹⁹

Di seguito, proseguendo in direzione di Pontedera, lungo il percorso valuta la composizione dei sistemi collinari che si susseguono, sempre più ricchi di testacei marini, un genere naturalistico che aveva collezionato fin da giovane, incoraggiato dal Micheli. Al contempo considera poi gli effetti dell'erosione dell'Arno, particolarmente evidenti a Capraia, allora marchesato dei Frescobaldi, dove nel poggio di tufo su cui sorge il Castello, si era andato creando uno "spaventoso" dirupo, che ancora oggi è oggetto di attenzione continua.

«Pontedera è una delle migliori terre di Toscana, molto mercantile [...] perché è sulla strada Pisana accanto all'unico, necessarissimo, Ponte sull'Era». Sottolineata la posizione strategicamente favorevole al commercio, Targioni, nella *Relazione* si sofferma a ricostruire la storia del borgo conteso a lungo tra Pisa e Firenze, con dovizia di fonti per lo più manoscritte, rintracciate dagli eruditi locali ai quali, qui come altrove, non mancherà mai di attribuire il merito. Introduce poi la trascrizione di antiche lapidi in marmo che legge su facciate pubbliche, e descrive gli stemmi,²⁰ un aspetto che non tralascierà di annotare in ogni luogo visitato.

Giovanni inizia poi, in Valdera, un'altra serie di ricche esperienze conoscitive che traduce in osservazioni naturalistiche, soprattutto mineralogiche e litologiche, ma anche ambientali e storiche o di ogni ambito che susciti la sua attenzione: l'impressione che ricaviamo dalla lettura dei suoi resoconti non è più quella di una confusa "selva di notizie", ma di una narrazione più strutturata che il naturalista dichiara di offrire al lettore e ai futuri studiosi, come traccia da approfondire.

Incamminandosi nel vasto dominio dei Marchesi Niccolini che comprendeva le terre di Ponsacco, "popolatissima" e di Camugliano, nella valle dell'Era, il Nostro è diretto alla «grandiosa villa dei Niccolini di magnifica struttura, con vaste e comodissime appartenenze, posta nel mezzo di una grossa e fertilissima tenuta». Vi si trattiene diversi giorni, amabilmente ospitato dell'Abate Antonio, allora Presidente della Società Botanica, e visita le terre della fattoria e i dintorni. Le scelte relative alle coltivazioni agricole dei poderi erano certamente frutto degli interessi del padrone di casa, e non mancano di colpire il Targioni, a cominciare dai vigneti che producono vini «squisiti e gagliardi, molto graditi a Livorno», e capaci di reggere "lunghe navigazioni", contrariamente -puntualizza-, a quelli prodotti nel Fiorentino. Si produce gran quantità di grano, ma l'uso da parte dei contadini del «pane di sorgo, duro, aspro e quasi terroso» lo lascia assai perplesso.²¹

19 Bellesi 1991: 89-188.

20 Per la storia di Pontedera vedi Targioni Tozzetti 1768, I: 98-108.

21 Nel *Prodromo della Corografia e della Topografia fisica della Toscana*, sono elencati argomenti relativi all'*Agricoltura Toscana*; tra questi la *Coltura del grano e di altri Frutti Cereali o Frumentacei*; delle *Piante che servono per Alimenti e Condimenti*; delle *Viti* e degli *Ulivi*; degli *Alberi Pomiferi e Nociferi* (Targioni Tozzetti 1754: 74-81).

Un altro tema che ha occasione di approfondire qui è quello delle acque sorgive di cui la zona è molto ricca. Il marchese Antonio infatti affida all'ospite, nella sua veste di medico, il compito di fare ricerche sulle proprietà terapeutiche di alcune “lagu-nette” presenti nei suoi terreni, per verificare la notizia, dovuta al Baldinucci, che lo scultore Antonio Novelli aveva recuperato l'uso delle gambe e delle braccia bagnandosi in quelle “pozzanghere salubri”. Giovanni individua nelle terre circostanti altre polle e pozzi che danno luogo a molte qualità di piante acquatiche che da naturalista riconosce ed elenca, confrontandole “mentalmente” anche con antichi erbari illustrati a lui ben noti.

Sempre in Valdera sperimenta la qualità di altre fonti di acque sorgive alle terme di Bagno a Acqua, presso Casciana, dove si immerge nella vasca detta Bagno degli uomini, «assai ampia, di figura semiellittica, di buona fabbrica, e scoperta, sennonché nel mezzo ha un portico detto Cappella, dietro al quale scaturiscono tutte quante le polle, o sorgenti calde». Nota poi che alle donne è riservata invece una vasca priva di sorgenti che si alimenta con il flusso di quella soprastante dei maschi; poiché l'acqua arriva appena tiepida – e forse non del tutto limpida-, il bagno femminile è poco frequentato.²²

Lo studio litologico di tutta la zona appassiona il Nostro per la varietà delle stratificazioni visibili ovunque, dovute alle “rosure” causate dalle piogge o dei corsi d'acqua torrentizi: per esaminarle si arrampica tra costoni di tufo di varia grana, dal colore scuro, oppure rosso per la presenza di inserti che riconosce come piccoli Geodi; o di tufo “impietrito” contenente quantità di testacei fossili e piante marine, che era detto Pietra Lumachella. Nelle sue varietà più preziose caratterizzate dall'impasto uniforme e dai colori diversi, adatte a «prendere pulimento», la Lumachella si impiegava fin dall'antichità come marmo e nei lavori in Pietre Dure. Era ben nota al Targioni che ne conservava nel suo ‘Museo’ una copiosa raccolta destinata ad arricchirsi durante il viaggio.

Con la stessa minuziosa attenzione percorre vaste plaghe di mattaione, contenenti lamine di Selenite, da cui si ricavava gesso «fortissimo», e perfino una grossa Pinna marina (*Pinna nobilis*), di cui riesce a individuare «i piccolissimi e sottilissimi filolini», già visti negli esemplari di pinna estratti dal mare in Sardegna. Il Targioni non ne accenna, ma ci piace ricordare che da quei filamenti si ricavava il bisso, preziosa fibra che veniva tessuta in stoffa morbidissima e lavorata fino al Settecento nell'area mediterranea.

Lasciata la Valdera, il Nostro si dirige verso i Monti Pisani che insieme alla Gonnolina costituiscono il sistema montuoso più importante del basso Valdarno. Nella articolata giogaia che va a perlustrare, spesso a piedi, per costoni dirupati e “orridi” sui quali il suo cavallo non riesce a salire, e pianori bassi e paludosi, il naturalista ha

22 Idem 1768, I: 227-246: *Descrizione del Bagno ad Acqua*.

modo di trovare conferma della relazione tra orografia e insediamenti umani. Nel corso dei secoli, gli abitanti di quella zona avevano saputo trarre profitto da terre con estese coltivazioni di olivi sui pendii, sfruttando, più in alto, pinete e boschi di castagni, oppure approfittando dell'abbondanza di pesce nel lago di Bientina, caro, come è noto, al granduca Pietro Leopoldo che vi andava a caccia di folaghe, presenti in numero "prodigioso".

Per completare la conoscenza dei luoghi, il Targioni, al corrente delle fonti documentarie e letterarie antiche e moderne spesso fornite dai suoi numerosi corrispondenti toscani, ricostruisce la storia dei diversi insediamenti medievali della zona compresi i tanti resti di fortificazioni: tra tutte, straordinariamente originale è quella di Vico Pisano, disegnata dal Brunelleschi. Ricorda poi l'antica Pieve di Calci, dedicata ai Santi Giovanni Evangelista ed Ermolao, a tre navate divise da colonne in "granitella" (cfr. fig. 5); nel torrione del campanile, possente costruzione in cotto, era murata una testa marmorea antica di Giove Ammone, tuttora visibile. Nella "magnifica Regia" dei padri della Certosa ammira le colonne del chiostro grande, ben 72, in marmo bianco venato di nero che ritiene ricavate da un medesimo filone delle cave di Carrara. Nella chiesa del monastero dedicata alla Vergine Maria e a San Gorgonio, spiccano diverse preziose «sperle di Rosso di Francia di bellissima macchia, e di verde antico stupendo». ²³ Alla Certosa è ospite insieme al compagno di viaggio Zanobi Pomi. ²⁴

Parlando di Buti, terra "grossa" del contado di Pisa, posta in una valle angusta nota per la presenza di una varietà verde di Alberese, Giovanni propone un curioso collegamento tra la condizione ambientale e la prosperità degli abitanti. Verificando di persona che l'aria è umida e fredda, il luogo è piovoso e nebbioso, pure chi vive a Buti, tra cui alcuni "vecchissimi", è ricco, perché lavora alacremente in agricoltura e nel commercio. Proprio la coltivazione a gradoni di ogni palmo di quei terreni scoscesi dove crescono viti e ulivi da cui si ricavano «oli delicatissimi e sommamente accreditati», e si trae profitto dalla lavorazione delle castagne, rende «delizioso e salubre un paese per natura orrido e malsano». ²⁵

Ma ciò che dà maggior soddisfazione al naturalista è la verifica della varietà di pietre tipiche che incontra nei diversi versanti dei Monti Pisani. La pietra più diffusa è solida come la Pietra serena, ma più "dura", ed è attraversata da «guglie di cristallo di monte, molto spiritose». È la Pietra Verrucana, dal colore che varia dal rosso violaceo

²³ Idem 1768, I: 387, 392-393.

²⁴ Amico del Targioni, l'erudito e antiquario dilettante Zanobi Pomi, socio dell'Accademia Colombaria con il nome di Pigolante, era stato Cancelliere del Pubblico Archivio Fiorentino. Nel 1742 aveva accompagnato il naturalista in parte del viaggio nel Basso Valdarno (Idem 1768, I: XXI). La «Gazzetta Toscana», (41, 13 ottobre 1781: 262) ne ricorda la morte avvenuta a Firenze nella sua Villa del Loretino, illustrata in una incisione di Giuseppe Zocchi.

²⁵ Targioni Tozzetti 1768, I: 310-313.

al grigio verde. Lavorate a scalpello in masselli perfettamente squadrati, ben riconoscibili e combinate anche in fasce cromatiche, le pietre verrucane furono utilizzate fin dal medioevo in tutta l'area tirrenica, per costruire chiese e edifici, tra cui a Pisa il palazzo Alliata, la Badia di San Jacopo a Lupeta, la Pieve di Santa Maria e il bel palazzo pretorio di Vico Pisano, o la Torre degli Upezzinghi a Caprona.

Targioni osserva poi un tipo di Breccia, un conglomerato particolare in cui sono visibili rottami di “Lavagna Argentina”, di cui in zona si trovano molti filoni: si presenta di colore vario e benché di non altissima qualità, può acquisire un bel pulimento ed essere impiegato in elementi ornamentali. Durante la passeggiata compiuta per visitare la villa residenza del matematico e abate camaldolese Guido Grandi (1671-1742) sul colle di Lugliano, il Targioni verifica che anche in questo versante dei Monti è presente in quantità la “Pietra Arenacea”, varia nel colore per la presenza di Talco e vene di Quarzo e distinta in particolare da piccoli e brillanti “ingemmamenti” di Marcassite. Il percorso continua tra caverne in cui osserva la formazione di stalattiti, grotte naturali adattate a usi umani, scogliere brulle e sassose che si alternano a boschi di pini, ruderi di chiese e fortezze fino a quella della ‘Verrucola’ (Verruca) che domina tutta la pianura di Pisa.²⁶

A conclusione di questo commento relativo ad alcune considerazioni di Giovanni Targioni Tozzetti nel Valdarno inferiore, vorremmo rendergli omaggio con l'illustrazione della sua memoria funebre (cfr. fig. 6). Fu posta nella chiesa di Santa Croce poco più di un secolo dopo quella del suo maestro Pier Antonio Micheli,²⁷ e oggi si trova in una posizione decisamente più defilata,²⁸ appena dietro l'ingresso di destra. Era morto il 7 gennaio 1783,²⁹ ma il nipote Antonio con la moglie Fanny, per motivi ancora da precisare, attesero ben 61 anni per dedicargli un ricordo nel Pantheon dei grandi.³⁰

26 Idem 1768, I: 356-358.

27 Roani Villani 1984.

28 Al momento non so precisare se questa fosse la collocazione originale del monumento. Per quanto concerne i frequenti spostamenti subiti in Santa Croce nel Settecento e Ottocento da alcune tombe e memorie funebri per far posto ad altri monumenti più recenti vedi Roani 2012.

29 Come annuncia anche la «Gazzetta Toscana», 2 dell'11 gennaio 1783: 122. Nella riunione del 30 settembre 1784 l'Accademia dei Georgofili affidò a Giuseppe Pelli l'orazione celebrativa del Targioni («Gazzetta Toscana», 40, 2 ottobre 1784: 157).

30 «Giovanni Targioni Tozzetti / Chiarissimo per ingegno e dottrina / D'assai precorse a' suoi tempi / nell'utile coltura delle scienze naturali / Fu raro esempio d'efficace operosità / Nei pubblici uffizi e nei doveri di cittadino e di padre / D'animo nobile indipendente / Pervenne colle sole sue forze / a fare illustre il suo nome / Non ambì privilegi e onori / Pago di lasciare ai figli ed a' nipoti / L'eredità della buona fama / I tesori del sapere / Visse dal settembre MDC-CXII al gennaio MDXXXIII

Antonio e Fanny coniugi Targioni Tozzetti / Devoti a tanta benemeranza / vollero qui onorata la memoria / Dell'avo amatissimo/LXI anni dopo la di lui morte».

BIBLIOGRAFIA

- Arrigoni 1987 = Tiziano Arrigoni, *Uno scienziato nella Toscana del Settecento. Giovanni Targioni Tozzetti*, Firenze, Gonnelli.
- Bellesi 1991 = Sandro Bellesi, *Una vita inedita di Pier Dandini*, in «Rivista d'arte», XLIII (1991), pp. 89-188.
- Concari 1934 = Rita Concari, *La geografia umana nei "Viaggi" di Giovanni Targioni Tozzetti*, in «Rivista geografica italiana», LXI, I-II-III, pp. 28-41.
- Pasta 2019 = Renato Pasta, *Targioni Tozzetti, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 95, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Roani Villani 1984 = Roberta Roani Villani, *Per Girolamo Ticciati*, in «Paragone. Arte», 35, pp. 70-74.
- Roani 2012 = Roberta Roani, *Per la storia della Basilica di Santa Croce a Firenze. La restaurazione generale del tempio (1815-1824)*, Firenze, Nardini.
- Rodolico 1945 = Francesco Rodolico, *La Toscana descritta dai naturalisti del Settecento: pagine di storia del pensiero scientifico*, Firenze, Le Monnier.
- Sartori 2007 = R. Sartori, *Alberese, zone di estrazione, suoi impieghi nel passato e sue varietà*, in «Bollettino degli ingegneri», 12, 2007, pp. 15-19.
- Targioni Tozzetti 1754 = Giovanni Targioni Tozzetti, *Prodromo della Corografia e della Topografia fisica della Toscana*, Firenze, Stamperia Imperiale.
- Targioni Tozzetti 1751-1754 = Giovanni Targioni Tozzetti, *Relazioni d'alcuni viaggi Fatti in diverse Parti della Toscana, per osservare le Produzioni Naturali, e gli Antichi Monumenti di essa dal Dottor Gio. Targioni Tozzetti, Medico del Collegio di Firenze, Professor Pubblico di Botanica, Prefetto della Biblioteca Pub. Magliabechi. e Socio delle Società Botanica, e Colombaria di Firenze, e delle Accademie Imperiali de' Curiosi della Natura ed Etrusca di Cortona*, 6 volumi, Firenze, Stamperia Imperiale.
- Targioni Tozzetti 1760 = Giovanni Targioni Tozzetti, *Dissertazione del Dott. Giovanni Targioni Tozzetti, sopra l'innocenza dei Ristagni del Nilo nell'Egitto*, in *Considerazioni del Dottor Giovanni Targioni Tozzetti sopra il parere dell'eccellentissimo Signor Dottore Pierantonio Nenci intorno alle acque stagnanti delle colmate per rapporto all'insalubrità della Valdiniavole*, Firenze, 1760, Stamperia Reale.
- Targioni Tozzetti 1768 = Giovanni Targioni Tozzetti, *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana per osservare le produzioni naturali e gli antichi monumenti di essa dal Dottor Gio. Targioni Tozzetti, edizione seconda con copiose giunte*, vol. I, Firenze, Stamperia Granducale per Gaetano Cambiagi.
- Targioni Tozzetti 1768-1779 = Giovanni Targioni Tozzetti, *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana per osservare le produzioni naturali e gli antichi monumenti di essa dal Dottor Gio. Targioni Tozzetti, edizione seconda con copiose giunte*, 12 volumi, Firenze, Stamperia Granducale per Gaetano Cambiagi.
- Targioni Tozzetti 1780 = Giovanni Targioni Tozzetti, *Notizie degli aggrandimenti delle scienze fisiche accaduti in Toscana nel corso degli anni LX del secolo XVII raccolte dal Dottor Gio. Targioni Tozzetti*, Tomo Primo, Firenze, Giuseppe Bouchard.
- Targioni Tozzetti / Palermo 1852, Giovanni Targioni Tozzetti / Francesco Palermo. *Notizie sulla storia delle scienze fisiche in Toscana, cavate da un manoscritto inedito di Giovanni Targioni Tozzetti*, vol. I, Firenze, I. e R. Biblioteca Palatina.
- Targioni Tozzetti Targioni Tozzetti 1858 = Giovanni Targioni Tozzetti / Adolfo Targioni Tozzetti, *Notizie della vita e delle opere di Pier'Antonio Micheli, botanico fiorentino, di Giovanni Targioni Tozzetti, pubblicate per cura di Adolfo Targioni Tozzetti*, Firenze, Felice Le Monnier.
- Vallisneri 1722 = Antonio Vallisneri, *Estratto d'alcune notizie intorno alla Provincia della Gar-*

OSSERVAZIONI “ITINERARIE” DI GIOVANNI TARGIONI TOZZETTI

fagnana, cavate dal primo viaggio montano del Signor Antonio Vallisneri, Pubblico Professore Primario nell'Università di Padova, in «Supplementi al Giornale dei letterati d'Italia», II, art. VII, pp. 270-312.

Vallisneri 1726 = Antonio Vallisneri, *Continuazione dell'estratto d'alcune notizie intorno alla Garfagnana, cavate dal primo viaggio montano del Signor Antonio Vallisneri*, in «Supplementi al Giornale dei letterati d'Italia», III, art. VIII, pp. 376-428.



Fig. 1 *Giovanni Targioni Tozzetti* (Collezione Museo Galileo)

RELAZIONI
D' ALCUNI VIAGGI
FATTI IN DIVERSE PARTI
DELLA TOSCANA
PER OSSERVARE LE PRODUZIONI NATURALI,
E GLI ANTICHI MONUMENTI DI ESSA
DAL DOTTOR
GIO. TARGIONI TOZZETTI.
EDIZIONE SECONDA,
CON COPIOSE GIUNTE.
TOMO PRIMO.



IN FIRENZE MDCCLXVIII.
NELLA STAMPERIA GRANDUCALE.
PER GAETANO CAMBIAGI.

Con Licenza de' Superiori.



Digitized by Google

Fig. 2 Giovanni Targioni Tozzetti, *Relazioni d'alcuni viaggi...*1768



Fig. 3 Giuseppe Zocchi / Pietro Monaco, *L'Arno alla Gofolina* (in controparte). (Vedute delle ville e d'altri luoghi della Toscana).

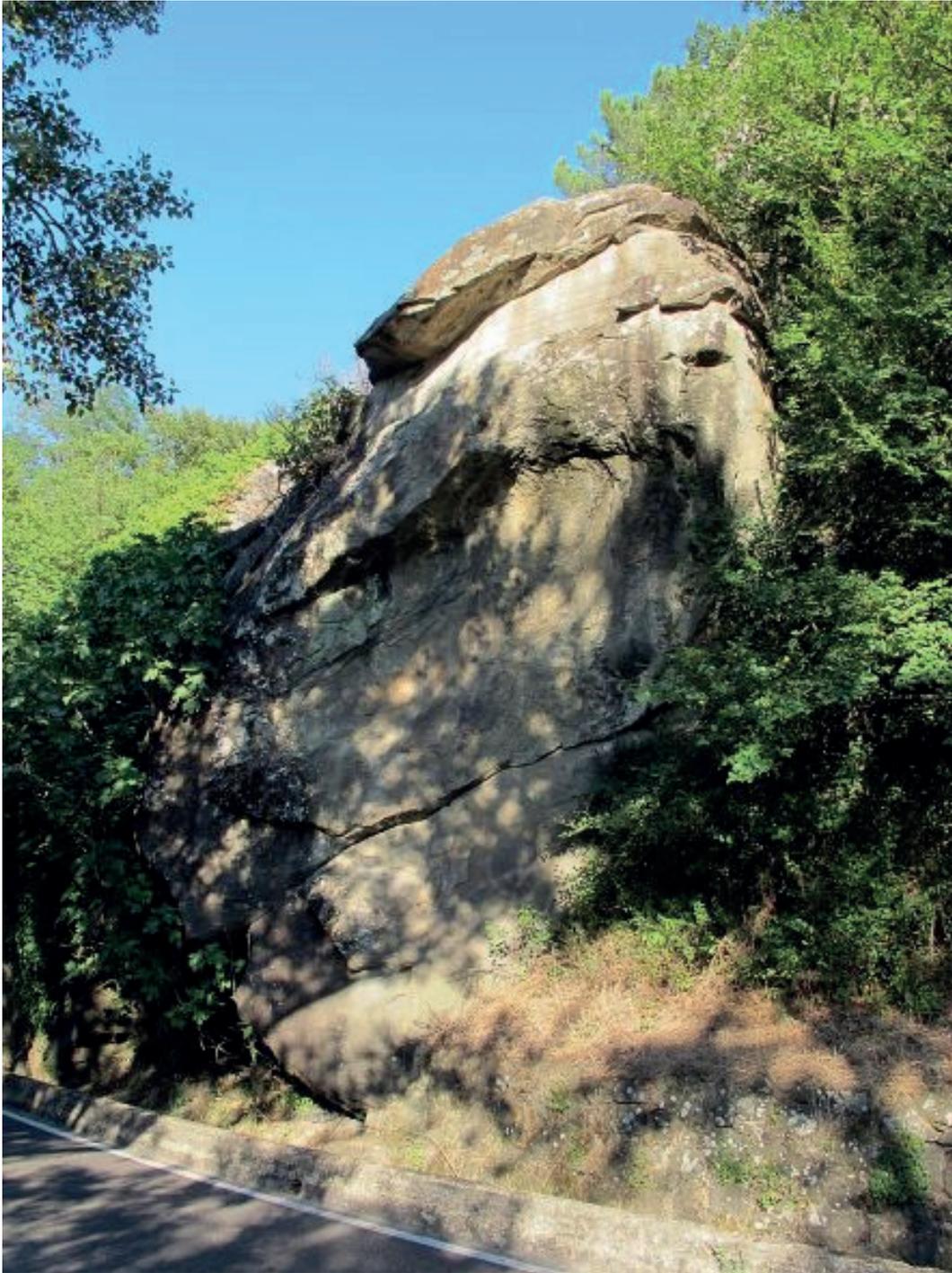


Fig. 4 *Masso della Gonfolina.*

Roberta Roani



Fig. 5 Calci, Certosa, *Chiostro grande*.



Fig. 6 Memoria celebrativa di Giovanni Targioni Tozzetti, 1844, Firenze, Santa Croce. (Wikiquote.org. Licenza Creative Commons).

LORENZO MINGARDI - SARA TAGLIALAGAMBA¹

LE PIETRE DELLE CITTÀ D'ITALIA DALL'ARCHIVIO DI FRANCESCO RODOLICO

Mi valga lo studio e l'amore alle pietre del nostro suolo,
lo studio e l'amore alle città di Italia
Francesco Rodolico

1. L'ATTUALITÀ DELL'OPERA DI FRANCESCO RODOLICO

Figlio di Niccolò (1873-1969) – storico e docente universitario – Francesco Rodolico (1905-1988), si forma come chimico all'Università degli Studi di Firenze, dove si laurea nel 1927. Poco dopo dà avvio alla carriera universitaria come docente di Mineralogia: inizialmente nel capoluogo toscano come assistente di Piero Aloisi e in seguito in altre città, tra cui Messina e Friburgo. Ritorna a insegnare all'ateneo fiorentino dopo la Seconda guerra mondiale, prima alla Facoltà di Scienze e, successivamente, a partire dal 1949, alla Facoltà di Architettura. Tale passaggio segna certamente una svolta decisiva nella sua vita, ma anche per la Facoltà stessa, che, tra le altre cose, sta vivendo un periodo particolarmente delicato e fragile; il trasferimento di Giovanni Michelucci a Bologna, infatti, fa sì che numerosi insegnamenti vengano ridistribuiti

¹ Lorenzo Mingardi è autore del paragrafo *L'attualità di Francesco Rodolico*. Sara Tagliagam-
ba è autrice dei restanti paragrafi e curatrice dell'appendice documentaria.

tra i membri del corpo docenti, provocando sostanziosi mutamenti ai programmi dei corsi (Corsani 2007: 273-278). In questa cornice, se in precedenza l'insegnamento di mineralogia era sviluppato esclusivamente in termini teorici, ora viene completamente rifondato da Rodolico in termini applicativi: trasformando la mineralogia in una materia tecnica, in cui diventa fondamentale lo studio delle pietre, Rodolico apporta un contributo determinante ai successivi insegnamenti di restauro. Lo studioso dovrà essere in contatto diretto con chimici e geologi (Dezzi Bardeschi 1995a: 3).

Assai numerosi sono i contributi – saggi e monografie – che attestano l'importanza di Rodolico per la disciplina del consolidamento architettonico. Tra questi, il suo testo fondamentale, benché confinato a una diffusione esclusivamente italiana, è certamente *Le pietre delle città d'Italia*, edito dalla casa editrice Le Monnier di Firenze nel 1953. Come ricorda Dezzi Bardeschi, il libro costituisce il compendio sui materiali lapidei più completo mai stampato prima di allora nel nostro paese, con minute descrizioni sulla natura del materiale da nord a sud, isole comprese; Rodolico prende infatti in esame più di cento città. Il testo espone una ricerca teorica mirata alla diagnostica del degrado e ai possibili metodi di intervento conservativo: è stato il «primo essenziale abbecedario per tanti architetti» (Dezzi Bardeschi 1995a: 2), ed essenziale «per quel suo puntuale correlare la cava, l'impiego, l'identità mineralogica della materia del monumento. Uno studio e un'analisi che fecero da moltiplicatore alle ricerche – allora pionieristiche – sulle cause del degrado delle opere d'arte e sui tentativi di consolidamento (di protezione, di indurimento) dei materiali litici, delle pietre da costruzione, dei marmi» (Gurrieri 1995: 2). L'opera è il frutto di una puntigliosa rilettura delle fonti accompagnata dalla frequentazione diretta dei luoghi (Dezzi Bardeschi 1995a: 2): Rodolico 'consulta' i monumenti di pietra della penisola per poi annotarsi i dati e successivamente pubblicarli. Secondo Francesco Gurrieri, alcuni possibili esempi studiati da Rodolico per la struttura del libro riguardano le opere dei naturalisti del Settecento, in particolare *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana* (Firenze, 1768-1779) di Giovanni Targioni Tozzetti e il manoscritto *Istoria delle pietre* di Agostino del Riccio, conservato in Biblioteca Nazionale a Firenze (Gurrieri 1995: 2).

Ne *Le pietre delle città d'Italia* Rodolico puntualizza non solo come i monumenti e le architetture si presentino in maniera diversa in relazione alla pietra utilizzata, ma insiste anche sulla stretta correlazione tra la natura e la mano dell'uomo; il lettore viene educato così a comprendere le caratteristiche peculiari delle pietre, che subiscono un lungo processo di trasformazione prima di diventare architettura. L'intervento dell'uomo è essenziale; l'uomo le cava, le lavora, le cura, ne ridefinisce la *facies* superficiale: è questa una delle più significative caratteristiche che rende ogni singola pietra unica ed irripetibile, dunque irriproducibile. Gli studi di Rodolico si inseriscono certamente nel solco degli assunti già tracciati dalla Carta di Atene del 1931, ma egli ne enfatizza alcuni aspetti (Turco 2019: 40). Infatti, con una vena organicista, Rodolico considera il “corpo” delle pietre come se fosse un organismo vivente: sostituendo

il materiale di un'opera architettonica, questa può divenire un falso. Con un tale postulato viene di fatto annullata la tradizionale distanza tra il cantiere architettonico, dove prende forma l'edificio, e i luoghi di estrazione dei materiali. Rodolico fa comprendere dunque al lettore come le forme e le cromie dell'architettura si trovino già in nuce in cava. Si tratta di una formulazione già espressa in precedenza da numerosi studiosi, fra cui John Ruskin (Caccia Gherardini/Pretelli 2019).

Oltre a *Le pietre delle città d'Italia*, Rodolico scrive altri volumi, che però non avranno né la fortuna critica né la carica innovativa dell'opera del 1953. Negli anni Cinquanta scrive *Il paesaggio fiorentino* (1959), *L'esplorazione naturalistica dell'Appennino* (1963) cui segue nel 1967 il volume *Naturalisti - esploratori dell'Ottocento italiano*. In occasione del suo ultimo anno di insegnamento alla Facoltà di Architettura vengono raccolti alcuni saggi apparsi in varie sedi editoriali (*Scritti di varia cultura urbana*, 1976). Nella seconda metà degli anni Settanta, Rodolico continua incessantemente a lavorare, pubblicando pagine di ricordi della propria vita e dell'ambiente culturale in cui visse – *Qualche ricordo alla rinfusa* (1977) e *Postille* (1981) – e un volumetto di pensieri religiosi nel 1980 (*Pensieri di un servo inutile*). Gli scritti scientifici di questo ultimo periodo riprendono i temi sviluppati nei precedenti studi: tra gli altri, *Sulla varia fortuna dell'arte mineraria in Toscana* (1984) e *Una pietra medicea* (1985).

L'insegnamento di Rodolico ha ancora oggi una notevole importanza. Oltre agli studi curati da Gianluca Belli, la bibliografia sull'autore de *Le pietre delle città d'Italia* è particolarmente scarna (Belli 1995: 73-86). È una mancanza che pesa, soprattutto in un particolare periodo storico come quello attuale, in cui le nuove costruzioni spesso non sono in grado di intrattenere con i materiali della città un dialogo proficuo. Vi è dunque la necessità di testi e di strumenti atti a formare una coscienza critica, sociale e collettiva circa le caratteristiche precipue della più intima natura materica dell'ambiente urbano, come cifra più autentica del *genius loci*. «La mineralogia serviva a studiare le pietre e che le pietre quando sono connesse a formare qualsiasi architettura, spontanea o no, sono cultura. Sono la materia prima della città e del paesaggio ma, invece di chiudersi nella fenomenologia scientifica, egli ne ha lette le implicazioni storiche spirituali» (Dezzi Bardeschi 1995b: 23). «La conoscenza delle pietre – scrive Rodolico nella dedica iniziale de *Le pietre nelle città d'Italia* – ci restituisce il sigillo impresso dalla natura dei luoghi» (Rodolico 1953: IX). È la tesi di fondo del volume: la pietra contribuisce in modo decisivo alla costruzione e al disvelamento dell'identità, sempre in continua mutazione, dei luoghi urbani.

2. FONDO ARCHIVISTICO FRANCESCO RODOLICO

Il fondo archivistico Francesco Rodolico,² conservato presso la Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università degli Studi di Firenze, consiste in una raccolta fotografica di straordinaria importanza, prodotta nello svolgimento della propria attività. La collezione fotografica costituisce un repertorio organizzato per soggetti architettonici e naturalistico-paesaggistici, dal grande valore storico, artistico e documentario, come già brillantemente indagato da Giovanni Fanelli nel suo saggio *L'archivio fotografico di un grande naturalista petrografo, Francesco Rodolico* (Fanelli 2006). Il contributo di Fanelli aveva l'obiettivo di analizzare, per la prima volta, il contenuto del fondo e di puntualizzare come l'immagine fotografica fosse per Rodolico un essenziale strumento di documentazione, di conoscenza e, in ultima analisi, di archiviazione. Fu proprio grazie alla lungimiranza e all'interessamento dello stesso Fanelli e di Gianluca Belli che l'ingente lascito pervenne alla Facoltà di Architettura di Firenze, su dono di Cecilia Negri, moglie di Rodolico. Il materiale fotografico è composto da 2152 unità, ciascuna costituita da più di 1600 negativi e circa 500 stampe, raccolte in 786 buste conservate in due scatole che dividono la raccolta nei due nuclei principali: i *Soggetti architettonici* e i *Soggetti paesaggistici e naturalistici*.

Da un punto di vista strettamente tecnico, i negativi sono su pellicola, ad eccezione di due campioni fotografici su lastre di vetro. L'inventario ne mette in risalto tre dimensioni diverse, in funzione del tipo di pellicola impiegata. Il formato più antico, utilizzato prima del 1945, ha grandi dimensioni di 40x60 mm. Quello più all'avanguardia è il Leica, molto diffuso dopo gli anni cinquanta e caratterizzato da dimensioni più piccole di 24x36 mm: questa tipologia è nota per possedere un formato leggero e pratico e, rispetto al precedente, ha il merito di restituire una notevole qualità. Infine, sono inventariati anche quattro negativi di formato assai grande, pari a 62x118 mm, utilizzati probabilmente per offrire, nel modo migliore possibile, i

2 A Firenze i fondi individuati legati alla figura di Francesco Rodolico, a seguito di un approfondito esame, sono tre: oltre al fondo della Facoltà di Architettura, si segnalano anche i fondi appartenenti ad altre due istituzioni fiorentine, quello conservato al Museo Galileo - Istituto e museo di storia della scienza, che comprende lettere, cartoline, disegni e documenti autografi, e quello presso la Biblioteca Riccardiana dove sono state donate alcune lettere e dove è confluita l'intera biblioteca donata invece alla Accademia di Scienze e Lettere La Colombaia da parte della vedova di Rodolico. Il fondo della Facoltà di Architettura in esame è consultabile online: vi si accede dalla pagina del Sistema bibliotecario dell'Ateneo fiorentino, ricco di altri preziosi database. L'ordine dato da Rodolico alle fotografie risponde a criteri di localizzazione geografica (regioni, città, divise per province). È purtroppo privo, salvo sporadici casi, della fondamentale informazione della tipologia di pietre in oggetto, dato che permetterebbe di fare apprezzare in maniera migliore l'intero lavoro di catalogazione fatto da Rodolico stesso anche da un pubblico di non addetti ai lavori. Recentemente il fondo ha avuto un'ulteriore e funzionale sistemazione: è stata data dal professore Gianluca Belli una numerazione alla prima serie, che ne era priva, per poi provvedere alla digitalizzazione completa. Si veda: <https://archivi.uni-fi.it/entita/55a56c9d-6c07-4e77-a6c0-844f9d320b43/rodolico-francesco-fiorenze-1905-fiorenze-1988/informazioni> (ultimo accesso: 6 febbraio 2022).

dettagli ivi rappresentati. A loro volta, le stampe prediligono sia il formato verticale sia quello orizzontale: il formato verticale è certo più funzionale per valorizzare i soggetti architettonici, piuttosto che il paesaggio che, viceversa, predilige una veduta più estesa e ideale che risulta invece essere più adatta a un formato orizzontale. Generalmente, le inquadrature propongono per le architetture visioni d'angolo, in scorcio o dettagli, mentre per i particolari geologici e naturalistici vedute ampie, includendo spesso in questi scatti elementi come la vegetazione e le nuvole, per ottenere una visione più d'impatto e maggiormente espressiva. In alcune stampe, compare lo stesso Rodolico, ritratto insieme ad alcuni collaboratori, che condividevano con lui l'interesse per la ricerca architettonica e naturalistica, e ad alcuni familiari, come la moglie Cecilia, la cognata Luisa e il suocero, Giovanni Negri (1877-1960), noto professore di biologia e antropologo. Questi fotogrammi sono documenti che fotografano un'epoca e una metodologia di lavoro: ritraggono l'autore sorridente e immerso nelle sue attività affiancato operativamente dai suoi compagni e familiari.

L'ordine in cui è stato organizzato il materiale fotografico è particolarmente importante perché è stato rigorosamente predisposto dallo stesso Rodolico, verso la fine degli anni Settanta, a seguito dell'idea di riordino e riorganizzazione del proprio materiale di ricerca e di lavoro. È questo ordine concettuale che il contributo vuole approfondire, concentrandosi in particolar modo sulle idee alla base dei criteri che hanno portato alla scelta di ritenere le immagini come uno strumento indispensabile all'esame dei materiali lapidei, concetto espresso così chiaramente in ogni sua pubblicazione. L'analisi prende in esame, in particolare, le immagini relative al territorio della Toscana e soprattutto al suo centro, Firenze.

3. LE PIETRE: IL LORO VALORE, LA LORO IDENTITÀ

La collezione ha il merito di coprire una distanza cronologica piuttosto estesa, che abbraccia un periodo di trentanove anni. Il materiale tematicamente organizzato è dunque datato, infatti, dal 1932, l'anno successivo all'inizio del percorso accademico di Rodolico, fino al 1971, quattro anni prima di concludere ufficialmente la docenza universitaria nel 1975. Tuttavia, un solo elemento sembra non appartenere a questo gruppo omogeneo del materiale inventariato: si tratta di un negativo di grandi dimensioni, con tutta probabilità acquisito separatamente poiché datato al 1919, che documenta il trasferimento della *Giuditta* di Donatello dagli ambienti dove la scultura era stata posta in ricovero durante la prima guerra mondiale all'arengario di Palazzo Vecchio, nel quale, come noto, resterà almeno fino agli anni ottanta, per essere poi posta in sicurezza nella Sala dei Gigli e sostituita da una copia conforme all'originale.

Come detto, l'archivio si compone di due nuclei principali: *Soggetti Architettonici* e *Soggetti Naturalistici e Paesaggistici*. In modo più specifico, il primo nucleo contiene materiali datati tra il 1958 e il 1971, mentre il secondo nucleo ha scatti più precoci, dal 1932 al 1963. Se ne deduce che i soggetti naturalistici e paesaggistici furono i pri-

mi ad interessarlo, ma la loro documentazione, seppur più copiosa, può ritenersi già conclusa nel 1963. Viceversa, i soggetti prettamente architettonici iniziano ad essere fotografati con assiduità più tardi, a partire dal 1958, paradossalmente dopo la prima edizione de *Le pietre delle città d'Italia* del 1953, per estendersi negli ultimi anni alla fine della sua carriera universitaria. Se le immagini naturalistiche e paesaggistiche offrivano l'occasione di una documentazione sempre più precisa sulla natura geologica delle pietre, il soggetto architettonico avrebbe offerto una capacità maggiore di illustrazione sia come strumento di conoscenza – grazie alla sua vocazione di attestare visibilmente la sua presenza fisica e così anche la sua natura lapidea, motivandone l'utilizzo – sia come documento storico essenziale attraverso il quale documentare non soltanto le modalità di costruzione ma anche la situazione conservativa attuale, aprendo il dibattito sulla conservazione o sullo stato della tutela del manufatto o parte di esso. Circa la modalità di organizzazione del soggettario, l'archivio si organizza per localizzazione topografica *regione per regione* a cui segue, in maniera ordinata, l'indicazione del *sito* e del *soggetto* spesso accompagnato da notazioni scientifiche, annotazioni autobiografiche e osservazioni personali, spesso dattiloscritte sul fronte della busta di riferimento ma anche scritte a mano con una calligrafia diligente e ordinata, a dimostrazione che in più buste ha raccolto elementi diversi. In particolare, la sezione dedicata alle immagini naturalistiche e paesaggistiche contiene anche una nota autografa dattiloscritta intitolata *Catalogo per materie* con quaranta lemmi. Nell'ordinamento ha prevalso la geo-localizzazione dei soggetti fotografati: le immagini sono state dunque riunite in trenta sotto-serie per l'organizzazione delle quali si segue il criterio geografico e topografico, cui si aggiunge l'indicazione accurata della regione, del sito o della città e del soggetto.

In modo più specifico, la serie delle *Immagini Architettoniche* è stata descritta e ordinata nel 2006 da Gianluca Belli, il cui lavoro ha accuratamente permesso di rendere fruibile l'ingente patrimonio fotografico di questo primo settore che non era stato numerato di mano dall'autore (Fanelli 2006: 16-23). Si tratta di un considerevole numero di negativi e stampe, che ammonta a 697 unità raccolte in 346 buste. In questa sezione, venti sono le buste ordinate in ordine alfabetico per le Regioni Italiane (sono escluse solo la Valle d'Aosta, il Molise e la Sardegna, di cui Rodolico è sprovvisto di materiale) e dieci sono quelle che organizzano i documenti per alcune delle nazioni europee (Austria, Belgio, Francia, Germania, Grecia, Polonia, Svizzera e Principato di Monaco) ed extraeuropee (Turchia e Inghilterra). Una parte di queste immagini è stata pubblicata nella prima edizione de *Le pietre delle città d'Italia* del 1953.

L'altra serie, dedicata alle *Immagini Naturalistiche e Paesaggistiche* costituisce la parte più consistente, per un totale di 1455 unità organizzate in 440 buste, catalogate e numerate per mano dell'autore. Cronologicamente si esaurisce in un tempo piuttosto breve di circa un ventennio, tra gli anni cinquanta e sessanta. Il materiale è diviso in 26 sotto-serie, organizzate anch'esse in ordine alfabetico, comprendenti 17 regioni (Abruzzi e Molise, Basilicata, Calabria, Campania, Emilia Romagna, Lazio, Liguria,

Lombardia, Marche, Piemonte, Puglia, Sicilia, Toscana, Umbria, Veneto, Venezia Giulia e Venezia Tridentina) e 9 regioni estere (Grecia, Germania, Jugoslavia, Norvegia, Svizzera, Ungheria, Francia, Turchia e Inghilterra). Una sola di queste immagini fu pubblicata ne *Le pietre d'Italia*, mentre ben 37, tutte relative alla Toscana, confluirono nel suo libro *Il paesaggio fiorentino* edito nel 1959. Infatti, il ricchissimo repertorio del panorama toscano e, in particolar modo, fiorentino, costituisce necessariamente la parte più corposa di tutto l'archivio: i motivi sono molteplici, sicuramente è da includere sia la facilità di reperimento dei soggetti, sia la maggior conoscenza del territorio. Non è un caso che per lo stesso Rodolico, Firenze fosse definita «la capitale delle città di pietra» (Rodolico 1965: 9).

Per la sezione delle *Immagini architettoniche*, la sotto-serie della Toscana è costituita da 154 negativi e 36 stampe, divise in 92 buste. Di queste, solo 4 fotografie sono datate: due foto di Populonia con particolari costruttivi di una tomba etrusca (1959), una di Firenze raffigurante il particolare scultoreo sopra la Porta San Giorgio con il rilievo omonimo posto sopra lo stemma di Firenze (1957) e una di Monte San Savino con particolari architettonici con murature di porte e finestre (1967). Firenze come provincia è il luogo più rappresentativo, a cui seguono Lucca, Siena e provincia con le varie abbazie, Pisa e provincia, le zone del grossetano fino all'Isola d'Elba. In massima parte, si tratta di immagini che raffigurano dettagli architettonici, i particolari costruttivi e i dettagli strutturali che interessavano Rodolico per la tipologia e lo stato di conservazione del materiale lapideo. A seguito di una attenta campionatura, la percentuale maggiore delle immagini sembra attestare una propensione per le porte, i portali e i portici di edifici religiosi e privati (249: Volterra. Porta Diana; 227: Pisa. Camposanto); seguono i dettagli architettonici come le finestre (239: Siena. Bifora del palazzo Spannocchi, lato Banchi di Sopra) e gli archi (162: Abbazia San Salvatore (Siena). Borgo Medievale - Arco di una porta in 'peperino' o trachite); strutture libere nello spazio, tra cui si possono annoverare le fontane (197: Firenze. Fontana del Bianco, uno dei bronzi di piazza SS. Annunziata, la fontana di San Jacopo e la fontana dell'Isolotto a Boboli); dettagli scultorei e decorativi appartenenti alle facciate (228: Pisa. Il Rinoceronte. Particolare della Porta Maggiore della facciata del Duomo; 209: Lucca. Labirinto medievale sulla facciata del Duomo); si aggiungono elementi strutturali come semicolonne (193: Firenze. Particolare delle colonne della facciata di San Miniato al Monte) e capitelli, propendendo per quelli caratterizzati da decorazioni di carattere medievale (163: Abbazia di Sant'Antimo presso Montalcino (Siena), particolari di capitelli). Inoltre, emerge un certo interesse per le tecniche di costruzione e per i materiali etruschi: Rodolico documenta i dettagli costruttivi di tombe (230: Populonia. Particolare costruttivo all'interno di una tomba) ed anche alcuni casi di reimpiego, come nel caso di Palazzo Bucelli a Montepulciano, di cui si preoccupa di immortalare il motivo delle epigrafi nel basamento (223: Montepulciano. Palazzo). Un gruppo ristretto di immagini, invece, è funzionale ad attestare esclusivamente lo stato di avanzato degrado in cui versano dettagli o parti delle architetture: in partico-

lare si segnalano sia casi di deterioramento dell'arenaria nelle finestre, ma anche su davanzali, cornici marcapiano, trabeazioni perché zone più soggette alle intemperie (194: Firenze. Particolare della facciata della Chiesa di san Gaetano con distacco di un frammento di pietra forte causato da una vena di calcite; 168: Bibbiena. Finestre di un palazzo con deterioramento dell'arenaria; 185: Firenze. Particolare della facciata del Palazzo Budini Gattai dell'Ammannati in piazza della SS. Annunziata con deterioramento della pietraforte); 235: San Domenico di Fiesole (Firenze). Antica iscrizione murata al Riposo dei Vescovi, ora illeggibile per la degradazione della pietra: «Chi in piazza vuol costruire alle censure si deve adattare»), sia casi di interventi fortemente invasivi per azione dell'uomo (213: Lucca. Palazzo Micheletti. Particolare di uno scorcio con tubatura).

Non sembra che Rodolico prediliga un periodo storico rispetto ad un altro – spazia tra metodi costruttivi etruschi fino al Seicento con estrema disinvoltura – ma indiscutibilmente accorda una preferenza alle pietre autoctone di una regione. Questa posizione è da considerarsi in funzione della grande attenzione nutrita per quello che potrebbe essere indicato come un suo maestro ideale: come già ricordato, Rodolico si avvicinò a Giovanni Targioni Tozzetti grazie all'opera *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti d'Italia* (I-XII, 1768-1779), molto apprezzata proprio per i suoi interessi di petrografo.³ Rodolico produsse anche un'opera di storia della scienza dal titolo *La Toscana descritta dai naturalisti del Settecento: pagine di storia del pensiero scientifico*, che ne approfondì lo studio. Fu Targioni Tozzetti ad influenzare così tanto il pensiero portando Rodolico a scrivere nel 1953: «Se tutti i grandi architetti facessero savia e proporzionata scelta nelle pietre per gli edifici, secondo la qualità del luogo in cui devono impiegarsi non si vedrebbero tuttogiorno [sic] sfarinarsi e cadere a pezzi i pietroni di edifizii bellissimi sia pubblici che privati» (Rodolico 1953: 40).

Nonostante l'archivio sia sprovvisto di una classificazione che individui la tipologia delle pietre fotografate (che sarebbe utile specialmente per i non esperti), da una prima ricognizione sembra che Rodolico rifletta nella raccolta fotografica ciò che egli stesso puntualizzava nel suo testo fondamentale del 1953, dove l'area toscana era approfondita in due capitoli, intitolati *Appennino Settentrionale* (dove si trova materiale

³ Si segnala l'esistenza, presso il Fondo Francesco Rodolico conservato a Firenze al Museo Galileo – Istituto e museo di storia della scienza, di una lettera inedita di Targioni-Tozzetti datata 10 agosto 1773 ed indirizzata ad un alto dignitario della corte del Granduca Pietro Leopoldo I di Toscana – come attesta la formula dedicatoria priva del nome: «Illustrissimo Signore, Signore padrone Colendissimo» – in relazione all'invio di alcuni di libri – un manoscritto sulle monete e quattro libri a stampa provenienti dalla Fiandre sul medesimo soggetto – affidati alla contessa Crispi di Ferrara in viaggio con destinazione Fano. La comunicazione si occupa anche di puntualizzare la situazione della città di Massa di Maremma che dice essere ora sotto al dominio del Granduca. Non sono chiare le dinamiche con cui Rodolico entrò in possesso della missiva, da lui in seguito donata al Museo in data 15 febbraio 1970, ma attesta sicuramente la grande attenzione nutrita per il maestro. Si veda: Firenze, Museo Galileo – Istituto e museo di storia della scienza, Fondo Francesco Rodolico, Carteggio, Targioni-Tozzetti, 1.

lapideo arenaceo) e *Appennino Centrale* (dove si trova materiale lapideo calcareo). In realtà, Rodolico descrive una realtà assai più complessa caratterizzata dalla presenza massiccia dell'arenaria *macigno*, ma anche di una considerevole componente argillo-scistosa che ingloba l'*alberese*, un calcare marnoso, la *pietraforte*, un calcare arenaceo, e rocce ofiolitiche eruttive tra cui i *gabbri* e i *serpentini*. Seguendo le definizioni riportate nel testo (Rodolico 1965: 235-236), le fotografie attestano pertanto che nei dintorni di Firenze vi fossero le due tipologie di calcari, ovvero l'*alberese* e la *pietraforte*, e l'arenaria *macigno*, la cui variante più pregiata era la *pietra serena*; a Prato fosse più diffuso l'*alberese*, ad Arezzo e Cortona l'*arenaria*. In particolare, le fotografie che ritraggono Firenze sono in massima parte occupate da opere in pietraforte e pietra serena, anche se alcuni scatti ritraggono le mete in mischio di Serravezza in Piazza Santa Maria Novella (189) oppure il particolare decorativo albertiano valorizzato dall'alternarsi di marmo bianco e serpentino di Prato sull'omonima chiesa (188). Nelle altre fotografie, il patrimonio toscano può contare anche esempi di piperino, marmo, pietra mischia di Serravezza, in funzione della presenza di cave limitrofe alle città considerate. Non mancano immagini iconiche della storia di Firenze raccontata attraverso eventi religiosi (196: Firenze. Processione del Corpus Domini del 1971 in Piazza SS. Annunziata), provvedimenti preventivi per la protezione delle opere durante la prima (181: Firenze. La *Giuditta* di Donatello durante il trasporto) e seconda guerra mondiale (187: Firenze. Opere di protezione dei monumenti della Piazza della SS. Annunziata).

Per la sezione delle *Immagini paesaggistiche e naturalistiche*, la sotto-serie della Toscana comprende i dintorni di Firenze, le zone appenniniche, le zone vulcaniche, i passi, le zone archeologiche (98: Vetulonia, Grosseto. Scavi etruschi), le vedute marine, comprese le isole dell'arcipelago toscano (51: Arcipelago toscano. Isola del Giglio. Forme di erosione "tafoni" nel granito), boschi, laghi, pinete, comprese due vedute eccezionali di Firenze, la prima sotto la neve del 1962 (55: Firenze. Nevicata nell'inverno del 1962) e una in occasione dell'alluvione del 1966 (31: Firenze. Alluvione del 4-XI-1966 in Piazza SS. Annunziata).

4. UN ARCHIVIO-REPERTORIO DI CONOSCENZA

È funzionale considerare l'archivio fotografico del fondo della Biblioteca di Scienze Tecnologiche ricontestualizzandolo in rapporto alle pubblicazioni di Francesco Rodolico. La pubblicazione de *Le pietre delle città d'Italia* ebbe un grande successo, inaspettato anche da parte dello stesso autore (Cataluccio 1953: 178-179), che portò alla realizzazione di un'altra edizione, rivista e aggiornata, dopo dodici anni, nel 1965. Ancora oggi, i suoi testi sono considerati pietre miliari per due motivi principali: il primo merito è quello di offrire i risultati di una rigorosa ricerca e una sistematica catalogazione della materia costruttiva dell'architettura; il secondo merito è, come detto, quello di aver contribuito all'idea di restauro in senso moderno (Bonsanti 1995:

159-164; Bencivenni, 1995: 239-245), alimentando e orientando fattivamente il dibattito che si era già acceso sui beni artistici e ambientali che ebbe una sistemazione grazie al contributo offerto da Cesare Brandi. Nel suo testo *Teoria del restauro* edito nel 1963, Brandi avanzava due definizioni importanti: la definizione di cosa si intendeva per opera d'arte, ovvero un insieme di materiali (*istanza estetica*) e di un insieme di valori espressivi e di significati (*istanza storica*), e la conseguente definizione del concetto di restauro come momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro.

Per quanto concerne il primo punto, ovvero l'impatto nuovo e rivoluzionario della sua metodologia di lavoro, Rodolico ebbe il merito di aggiungere ad una straordinaria competenza scientifica un'inedita sensibilità storica, che faceva parte del suo vissuto (Cataluccio 1989: 203-212). Ne consegue che la sua erudizione e la sua conoscenza erano fondate su una profonda cultura scientifica, frutto della conoscenza dei maestri precedenti appartenenti, come già ricordato, alla tradizione dei naturalisti del Settecento, come Giovanni Targioni-Tozzetti di cui era degno erede. Rispetto a chi lo aveva preceduto, tuttavia, tale cultura scientifica, in modo nuovo ed estremamente dinamico, non recideva mai i fondamentali collegamenti con la componente umanistica, la cui perfetta conoscenza derivava dallo stimolante ambiente familiare e, in particolare dal padre Niccolò. Ne consegue, che lo studio della tipologia lapidea doveva necessariamente legarsi, in maniera indissolubile, alla storia dell'architettura, alla storia dell'arte, allo svolgimento del gusto delle arti figurative, alla città e al territorio di appartenenza. È lui stesso a dichiararlo apertamente già nella prefazione de *Le pietre delle città d'Italia* affermando: «Per molti e molti anni avrei sorriso a chi mi avesse proposto il tema di questo libro, tanto lontana ed estranea sentivo la ricerca scientifica dal godimento estetico, tanto l'esame dei materiali da costruzione mi turbava di fronte all'opera d'arte», chiudendo il suo passo con una annotazione poetica, che è sempre stata presente e connaturata nella sua scrittura: «Chi le farfalle cerca sotto l'arco di Tito?» (Rodolico 1965: IX). Si rileva così l'innovativa interdisciplinarietà della sua ricerca e, al tempo stesso, la sua capacità di inserirsi con tempismo perfetto in un acceso ed interessante dibattito critico, segnalandosi, grazie alle sue competenze e al suo talento da erudito, come una figura di capitale importanza.

Rodolico si inserisce anche sulla scia delle posizioni innovative rivestite dal collega ingegnere, architetto e titolare della cattedra di Restauro dei monumenti Piero Sanpaolesi (1904-1980). Nel 1941, Sanpaolesi presentava il suo fondamentale studio sulla cupola di Santa Maria del Fiore e affermava perentoriamente che la storia di un monumento o di un edificio fosse determinata sia dalla storia della sua struttura che da quella della sua forma (Roselli 1995; Spinosa 2011 e in particolare Caccia Gherardini 2019). Su questo impulso, Rodolico affermava la stretta necessità di ricorrere alla conoscenza dei materiali – in particolare alla luce della mineralogia (la disciplina che studia la costituzione delle pietre) e della geologia (che invece si occupa della natura

delle pietre) – per leggere pienamente le strutture architetture.

Alla luce della lettura del testo, deduciamo che Rodolico portasse a pieno compimento l'insegnamento dato da Sanpaolesi, per cui un edificio doveva leggersi in funzione della sua struttura (lapidea) e della sua forma (architettonica). Rodolico dichiara infatti che, a seguito della raccolta di dati eterogenei e frammentari, ha cercato di individuare in ogni città d'Italia la pietra o le pietre che, più di altre, sono state impiegate nella costruzione degli edifici autoctoni, identificando così Firenze con la pietra serena e la pietra forte, Venezia con la pietra d'Istria, Milano il marmo di Candoglia, Verona con il calcare rosso, Napoli il tufo e il piperno, Roma con il travertino, Cagliari con la pietra forte e il tufo, a cui si contrapponevano le città di Mantova, Ravenna, Ferrara lontane dalle cave e obbligate a ricorrere in massima parte al laterizio per ragioni economiche. Un caso particolare è invece costituito dalla città di Cagliari: essa è l'unica città che Rodolico aggiunse nella seconda edizione del 1965 poiché l'autore dichiara di non averla visitata in precedenza. Egli affermava che la città è molto interessante, e dunque risulta un caso degno di studio perché la città aveva a disposizione due cave la cui natura lapidea non poteva essere la più diversa tra loro: una di pietra forte e una di tufo, un calcare argilloso tenero (Rodolico 1965: 6-7).

È interessante notare che, nella seconda prefazione, scritta per l'edizione de *Le pietre delle città d'Italia* del 1965, Rodolico puntualizzi: «Non mi sono mai proposto in effetti di scrivere un vero e proprio poderoso trattato: il mio desiderio è stato semplicemente quello di affrontare un suggestivo problema naturalistico e geografico, storico e artistico» (Rodolico 1965: XIII). Secondo questo assunto dunque la costruzione è di solito il prodotto del suolo in cui nasce, ma questa asserzione trova limitazioni concrete quando ci si trova ad affrontare il problema delle città. Le necessità edilizie cittadine, infatti, rispondono a una doppia richiesta, sia conservativa, sia estetica. Era necessario dunque che i materiali impiegati non fossero solo in grado di resistere al tempo, ma che celebrassero il potere, la ricchezza, il prestigio del committente, connotando la sua presenza nel centro cittadino. Per rispondere a queste richieste esisteva pertanto la necessità concreta di approvvigionamento di materiali tali da poter svolgere tale doppia funzione. Le pietre erano dunque selezionate secondo precisi requisiti quali le caratteristiche di conservazione, come la resistenza al passaggio del tempo e la capacità di resistere agli agenti esterni; le caratteristiche tecniche tra cui la facilità di lavorazione, per il pieno raggiungimento del progetto finale, e il costo, per cui materiali lontani avrebbero incrementato considerevolmente il prezzo a causa non soltanto dell'estrazione dalla cava ma anche del loro trasporto, spesso difficoltoso, attraverso il mare oppure il greto dei fiumi. Sebbene le città scegliessero ragionevolmente di attingere materiale per la costruzione nelle cave poste a una relativa distanza, scelta che si rilevava sempre la più ragionevole da compiersi, ci furono casi in cui una committenza altolocata non esitò a richiedere materiali pregiati la cui prerogativa era quella di venire da lontano, pur di distinguersi, magari impiegandoli per ovvie ragioni solo nelle parti decorative. L'arte e l'architettura anda-

vano pertanto di pari passo a molti fattori: la disponibilità economica, le mutazioni del gusto e i capricci della moda. Ne consegue il ruolo fondamentale della fotografia per Rodolico che è alla base della sua impostazione scientifico-culturale: essa non è uno strumento per registrare immagini emblematiche fiorentine, come avevano fatto ad esempio i Fratelli Alinari. Lo stile fotografico di Rodolico è infatti descritto efficacemente da Fanelli con queste parole: «Nelle fotografie di architettura Rodolico raramente riprende l'intero edificio, prevalgono nettamente i dettagli, quali portali, finestre, cancellate, balaustre, pavimentazioni, pozzi, fontane, balconi, rilievi decorativi, particolari dell'apparecchiatura muraria o della decorazione. Nelle fotografie di superfici la veduta per lo più non è frontale, ma leggermente di scorcio per evidenziare i dettagli e i passaggi di piano» (Fanelli 2006: 14).

Un altro merito di Rodolico è quello di aver contribuito a denunciare il pessimo stato conservativo di numerose opere: le sue immagini documentano problematiche al limite del degrado, cedimenti strutturali, interventi invasivi da parte dell'uomo e privi di tutela per l'opera. Alla luce di un impegno interdisciplinare, Rodolico con la sua cattedra di Mineralogia e con i suoi testi scientifici ha mostrato come la conoscenza approfondita del materiale lapideo fosse essenziale alla storia della nostra civiltà. In linea con gli orientamenti allora vigenti in materia di restauro, di tutela e di conservazione, Rodolico invitava ad una sinergia di forze tra esperti del settore che spaziavano dai professori delle varie facoltà sia alle Soprintendenze. In ultima istanza, il valore del manufatto era da lui visto nella sua integrità. Fu il primo, quindi, a intuire con una sensibilità straordinaria, come ha sottolineato Gurrieri, il concetto di «materia costitutiva dell'opera d'arte», ben prima della definitiva formulazione da parte di Cesare Brandi nel suo testo del 1963 (Gurrieri 1995: 17).

Ne consegue che Rodolico ha dunque reso urgente lo studio dei materiali lapidei, ha posto il problema alla situazione del loro degrado, ha proposto la cooperazione alla loro tutela tra enti diversi, ha sollecitato ogni intervento volto alla salvaguardia del bene (Bonsanti 1995: 159-164; Bencivenni 1995: 239-245, entrambi con bibliografia relativa). Con queste parole, infatti, in modo magistrale Rodolico terminava il suo lavoro pionieristico: «E questa doverosa riverenza, che la speculazione ignora o finge d'ignorare, riguarda pure il capitolo delle pietre: in quelle parti delle nostre città, dove l'antico è più vivo dell'oggi, andrebbe seguito l'uso esclusivo della pietra o delle pietre tradizionali, sempre che nelle forme aderenti alle nuove strutture, senza falsi bugnati od altre nostalgie. Insuperato esempio di nuova bellezza e di perfetto inserimento al più difficile ambiente, la stazione di Firenze – rivestita di lastre in pietraforte, semplicemente lavorate di sabbia – dimostra quale sia, nell'uso attuale della pietra, il criterio retto e sano. Adoperarla invece a caso, è violenza che risale allo spirito della materia: onde l'armonia delle nostre città, delicatissima rosa, anche in questa guisa e troppo spesso “quanto avea dagli uomini e dal cielo, favor, grazia e bellezza, tutto perde”» (Rodolico 1965: 33).

APPENDICE

Si pubblica in appendice a questo saggio una ristretta selezione di alcuni documenti che fanno capo ad alcuni dei più noti protagonisti strettamente legati all'ambiente fiorentino oppure ad alti vertici delle cariche politiche del tempo che si profilano come attestazioni di stima e di alto riconoscimento. Questi documenti sono stati selezionati a seguito dello spoglio di una grande quantità di materiale inedito che si conserva presso il Fondo Rodolico della Biblioteca Riccardiana di Firenze.

I. Firenze, Biblioteca Riccardiana, Fondo Rodolico, scatola 2, fascicolo 77659, Bernard Berenson, cartolina datata in basso a penna con inchiostro blu «7 ottobre 1959». La scrittura deve necessariamente corrispondere alla mano di Rodolico che si appunta la data della morte di Berenson, avvenuta però il giorno precedente, il 6 ottobre. La cartolina raffigura sul fronte uno scorcio della biblioteca a Villa I Tatti in via di Vincigliata, mentre sul retro si legge il messaggio scritto a macchina a firma della bibliotecaria Alda Anrep e datato 21 aprile 1959.

Biblioteca Berenson, 21 aprile 1959

Al Professore

FRANCESCO RODOLICO

FIRENZE

Gentilissimo Professore Rodolico,

Le scrivo a nome del Sig. Berenson, per dirle grazie del bellissimo volume sul “Paesaggio Fiorentino”. Non le so dire quanto lui apprezzi il Suo omaggio e quanto volentieri le avrebbe scritto di persona, se la malferma salute gli concedesse ancora la forza di accudire da sé alla propria corrispondenza. Purtroppo questo non è più possibile ed è per tale ragione che mi incarica di esprimere a Lei la sua ammirazione per le magnifiche fotografie di un paesaggio da lui sempre tanto amato; non che per l'introduzione alle medesime. Di gran gusto gli è parsa anche la scelta dei vari paesaggi. Voglia perciò accettare a mezzo mio, l'espressione della sua gratitudine e i suoi cordialissimi saluti. Mi permetta altresì di aggiungere qui anche i ringraziamenti a nome di questa biblioteca. Sua, Alda Anrep bibliotecaria.

II. Firenze, Biblioteca Riccardiana, Fondo Rodolico, scatola 2, fascicolo 77679, Roberto Longhi, lettera datata “Firenze, 24 settembre 1966”, scritta a mano su carta intestata di «Paragone».

Caro Prof. Rodolico,

Ricevetti a suo tempo l'opera sua sulle *Pietre delle città d'Italia* che avevo prima sfogliato con molto interesse. Credevo di averla ringraziata per l'invio; ora mi scuso

vivamente per la dimenticanza tutta involontaria. Ora aggiungo i ringraziamenti per il fine saggio sulla figurazione di Agostino di Duccio a Rimini e nell'occasione amo rammentarle il libro molto interessante di un esteta inglese Adrien Stokes, uscito nel 1929 e dedicato alle *Pietre di Rimini* ("The stones of Rimini") dove è parola lungamente dell'opera di Agostino di Duccio. Ma probabilmente questa opera le è già nota. Con i più cordiali saluti.

Suo, Roberto Longhi

III. Firenze, Biblioteca Riccardiana, Fondo Rodolico, scatola 2, fascicolo 77695, 1-2, Sandro Pertini, di cui: 1. Lettera di accompagnamento su carta del Presidente della Repubblica Italiana datata "Roma, 19 aprile 1982", 2. Si tratta del documento di conferimento del titolo di Professore Emerito su proposta del Ministero della Pubblica Istruzione e da parte del Presidente della Repubblica Italiana Sandro Pertini.

Illustre Professore,

Sono lieto di comunicarLe che ho testé firmato il provvedimento con il quale Le viene conferito il titolo di Professore emerito. L'Università Italiana, cui Ella ha per lunghissimi anni dedicato la Sua esperienza di studioso ed un appassionato magistero, intende con tale atto tributarLe un particolare riconoscimento per gli alti meriti da Lei acquisiti col dare infaticabile impulso all'approfondimento e al progresso della mineralogia e della geologia.

Nel porgerle il più vivo ringraziamento, formulo il cordiale augurio, illustre Professore, che la Sua proficua operosità possa ancora giovare, per lunghi anni, alle affermazioni dell'alta ricerca scientifica nel nostro Paese. Suo, Sandro Pertini.

Roma, 19 aprile 1982

Prof. Francesco Rodolico

Università degli Studi di Firenze

MATERIALE ARCHIVISTICO:

Firenze, Biblioteca Riccardiana, Fondo Rodolico, scatola 2.

BIBLIOGRAFIA

- Belli 1995 = Gianluca Belli, *La pietra delle colonne monumentali medicee*, in Daniela Lamberini (a cura di), *Le pietre delle città d'Italia*. Atti della giornata di studi in onore di Francesco Rodolico. Firenze, 25 ottobre 1993, Firenze, Le Monnier, pp. 73-86.
- Bencivenni 1995 = Mario Bencivenni, *L'attenzione ai materiali nei primi decenni di formazione del servizio nazionale di tutela dei monumenti in Italia*, in Daniela Lamberini (a cura di), *Le pietre delle città d'Italia*. Atti della giornata di studi in onore di Francesco Rodolico. Firenze, 25 ottobre 1993, Firenze, Le Monnier, pp. 239-245.
- Bonsanti 1995 = Giorgio Bonsanti, *Successi e insuccessi nella tutela dei materiali e delle opere d'arte*, in Daniela Lamberini (a cura di), *Le pietre delle città d'Italia*. Atti della giornata di studi in onore di Francesco Rodolico. Firenze, 25 ottobre 1993, Firenze, Le Monnier, pp. 159-164.
- Caccia Gherardini 2019 = Susanna Caccia Gherardini (a cura di), *Memorie di un restauratore. Piero Sanpaolesi. Scienza e arte del restauro*, Dipartimento di Architettura, Firenze.
- Caccia Gherardini/Pretelli 2019 = Susanna Caccia Gherardini / Marco Pretelli (a cura di): *Memories on John Ruskin. Unto this last*, in «RA|Restauro archeologico», a. XXVII/special issue.
- Cataluccio 1898 = Francesco Cataluccio, *Francesco Rodolico tra cultura scientifica e cultura umanistica*, in «Archivio Storico Italiano», n. 147, pp. 203-212.
- Cataluccio 1953 = Francesco Cataluccio, *Review: Le pietre delle città d'Italia* by F. Rodolico, in «Archivio Storico Italiano», n. 111, pp. 178-179.
- Corsani 2007 = Gabriele Corsani, *Tre addii alla Facoltà di Architettura*, in Gabriele Corsani / Marco Bini (a cura di), *La Facoltà di Architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento*, Firenze, Firenze University Press, pp. 273-278.
- Dalmonte 1997 = Raffaella Dalmonte, *Francesco Rodolico: la figura e l'opera*. Tesi di laurea Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Architettura, Relatore Gabriele Corsani, a.a. 1997-1998.
- Dezzi Bardeschi 1995a = Marco Dezzi Bardeschi, *Le pietre di Francesco Rodolico: la storia siamo noi*, in «Ananke», n. 10, pp. 2-3.
- Dezzi Bardeschi 1995b = Marco Dezzi Bardeschi, *L'insegnamento di Rodolico, ovvero perché in Architettura la materia non può avere il suo doppio*, in Daniela Lamberini (a cura di), *Le pietre delle città d'Italia*. Atti della giornata di studi in onore di Francesco Rodolico. Firenze, 25 ottobre 1993, Firenze, Le Monnier, pp. 23-30.
- Fanelli 2006 = Giovanni Fanelli, *L'archivio fotografico di un grande petrografo, Francesco Rodolico*, in «Storia dell'urbanistica/Toscana XII», n. 12, pp. 9-36.
- Gurrieri 1995 = Francesco Gurrieri, *Le pietre delle città d'Italia, oggi*, in Daniela Lamberini (a cura di), *Le pietre delle città d'Italia*. Atti della giornata di studi in onore di Francesco Rodolico. Firenze, 25 ottobre 1993, Firenze, Le Monnier, pp. 1-18.

LE PIETRE DELLE CITTÀ D'ITALIA DALL'ARCHIVIO DI FRANCESCO RODOLICO

- Rodolico 1953 = Francesco Rodolico, *Le pietre delle città d'Italia*, Firenze, Le Monnier.
- Rodolico 1965 = Francesco Rodolico, *Le pietre delle città d'Italia*, Firenze, Le Monnier (seconda edizione).
- Roselli 1995 = Piero Roselli, *Le pietre dell'architettura. I restauri di Piero Sanpaolesi*, Firenze, Alinea.
- Spinosa 2011 = Arianna Spinosa, *Piero Sanpaolesi. Contributi alla cultura del restauro del Novecento*, Firenze, Alinea.
- Turco 2019 = Maria Grazia Turco, *La conferenza di Atene del 1931. Rilettura critica di alcuni documenti conservati nell'Archivio di Gustavo Giovannoni*, in Giuseppe Bonaccorso / Francesco Moschini (a cura di), *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale*, Atti del convegno internazionale, Accademia Nazionale di San Luca. Roma, Palazzo Carpegna 25-27 novembre 2015, Roma, Accademia di San Luca, pp. 39-46.

EMANUELA SESTI

LA TOSCANA DEL MARMO E LA SUA IDENTITÀ PAESAGGISTICA NELLA FOTOGRAFIA DELLE COLLEZIONI ALINARI TRA OTTO E NOVECENTO

Il senso del marmo e del suo biancore trapela con forte rilevanza fin dalle prime fotografie non solo del carrarese ma in generale del paesaggio urbano e agreste in Toscana: la brillantezza e il candore marmoreo sono ripercorsi nella fotografia, come nella pittura, fino all'avvento del modernismo e del fenomeno documentario del dopoguerra. L'identità paesaggistica toscana nel senso del marmo si rivela dall'intreccio tra letteratura, pittura e fotografia e di cui Vittorio Alinari (1859-1932) sarà il testimone più importante ed esemplificativo in particolare tra fine Ottocento e gli anni venti.

Era stato Goethe a cogliere la doppia identità del paesaggio italiano come sintesi di natura e cultura: la piena integrazione tra paesaggio e manufatto umano «la produzione di uno spazio sociale che rispecchia secolari processi di civiltà agraria, artistica, letteraria, e in cui l'edificato e il paesaggio operano congiuntamente a fini civili» (Settis 2017: 98). Se la Toscana ha un paesaggio non solo costruito ma soprattutto umanizzato, il “paesaggio minerario” è quello ancora più umanizzato con il lavoro umano esaltato assieme al biancore del marmo visibile anche da lontano, dalla costa, con le forme biancastre dei ravaneti che danno un effetto segnico lucente alla veduta (Sestini 1963: 98). Fin dal Settecento la Valle del Serchio e la Versilia sono stati i luoghi prediletti da agronomi, scienziati e artisti, sia per i paesaggi incantati che per l'“inconsueta” vena pittorica del lavoro delle maestranze dell'industria marmifera, ritratti da molti pittori in ricerca di un paesaggio identificativo del luogo e dell'Italia, come per l'inglese Charles Poingdestre tra gli anni sessanta-ottanta dell'Ottocento

(Palminteri 2014: 36).

È con l'avvento della fotografia che si sono creati “iconemi” ancora più forti rispetto alla letteratura e alla pittura di paesaggio: Turri ha riconosciuto infatti nella fotografia come il *frame* delimitasse, al pari di una finestra, una porzione del paesaggio «in una oscillazione tra realtà percepita e realtà rappresentata» (Szarkowski 1966; Turri 2014: 181). È in questa accezione che il paesaggio di marmo si afferma nella fotografia, soprattutto nella visione di Vittorio Alinari nelle campagne di fine Ottocento e nelle sue fotografie sui paesaggi italici pubblicate nel 1921 che seguono il percorso letterario di Dante nella Divina Commedia: la realtà visiva del paesaggio si innesta così non solo nel suo ruolo identitario del luogo fisico, che sia naturale o urbano, ma soprattutto nella sua captazione attraverso il filtro culturale e storico nel tempo.

L'avvento della fotografia di paesaggio ha visto molti fattori culturali e tecnici in continua evoluzione che hanno poi di fondo portato a una modalità di visione molto legata al formato del *frame* o se vogliamo del “quadro” – in uso come lemma già nelle fonti fotografiche delle origini - , cioè comunque a un ritaglio della visione ottica in cui sapientemente ricostruire la percezione e l'interpretazione culturale dello sguardo, uno sguardo che l'apparecchio restituiva all'occhio del fotografo capovolto e in bianco e nero.

Nella fotografia fu importante, per le riprese di paesaggio, l'adozione della forma rettangolare, l'evidenza dei valori geometrici e dei dettagli per la ricerca di effetti ambientali atmosferici (Fanelli 2005: 20-21); in Italia e in particolare in Toscana la fotografia fin dalle sue origini tese alla ricerca della realtà, dell'architettura e del paesaggio, avendo come riferimento l'arte dei primitivi e del Quattrocento fiorentino, ma anche le nuove tendenze dei Macchiaioli (Bietoletti 2018). Molti artisti hanno rappresentato le cave, a partire da Giuseppe Viner (1875-1925), il pittore delle Apuane e delle Cave: dal carrarese Sergio Vatteroni (1890-1975) con *La catena* – cavatori che trasportano un ferito lungo un sentiero delle cave, 1926, Camera di Commercio di Carrara (Laghi 2007: 85) –; Giuseppe Abbati (1836-1868) con *Chiostro*, 1861-1862 (Galleria Arte Moderna, Firenze: bianchi blocchi di marmo nel chiostro di S.Croce); Vincenzo Cabianca (1827-1902) con *Marmi a Carrara Marina* (collezione privata, 1861) (Dei 2007), influenzato dal grande John Singer Sargent che arrivò a Carrara nel 1911 con l'artista Wilfred de Glehn (1870-1951) e produsse due dipinti ad olio, numerosi acquerelli e una quindicina di fotografie stereoscopiche delle Apuane (collezione Anne-Cécile de Bruyne).¹

Nel solco di una tradizione di paesaggio pittorico, con la fotografia dell'età del collodio troviamo già alcuni pionieri inoltratisi su per le montagne carraresi a ripren-

¹ Tra i tanti artisti del marmo e di Carrara: Lorenzo Viani, Adolfo Tommasi, Luigi Gio-
li.

dere le cave e il loro marmo: tra questi, presenti nelle collezioni Alinari, è Odoardo Galli che negli anni sessanta dell'Ottocento riprende l'Alta Versilia con uno sguardo al paesaggio montano.²

Ma sarà Vittorio Alinari a essere tra i primi fotografi interessati in maniera sistematica alle Cave di Carrara e al paesaggio di marmo. Nel catalogo del 1898 (Alinari 1898: 32-33) Vittorio aveva programmato, dopo il suo avvento alla direzione dello Stabilimento dal 1890, di incrementare sostanzialmente le campagne fotografiche regionali e in particolare della Toscana, e qui Carrara ha le sue prime riprese, sia della città (la Casa Repetti e la Cattedrale) che delle cave e stazioni (Tarnone, Fantiscritti, Canale del Battaglino, il canal Bianco a Ravaccione, Valdichiara e Fosso del Moretto) (cfr. figg. 1/2). Se le cave sono il principale soggetto delle fotografie, le Apuane troneggiano sullo sfondo come nella veduta del fiume Carrione ad Avenza (sullo sfondo il Monte Sagro, negativo 30842), in esaltazione del biancore baluginante anche da lontano: Quintavalle evidenzia nelle fotografie di lizzatura non solo l'abilità compositiva, ma soprattutto l'evidenza data al «biancheggiare» dei marmi e all'analisi del duro lavoro dei cavaatori (Quintavalle 2003: 413). Restano negli occhi i biancori accecanti del Canale di Fantiscritti (negativo 8189) e del canal Bianco a Ravaccione (negativo 8191); è una visione impressionante, non si trascura di mettere in primo piano i massi candidi (negativi 8190, 8193), quasi un'anticipazione alla visione modernista del Novecento, pur nella sua accezione ancora pittorialista tipica del linguaggio fotografico di Vittorio Alinari.³

Negli stessi anni il fotografo locale Vittorio Valenti, di cui Alinari conserva alcune stampe all'albumina nell'album 2551 della collezione Palazzoli, riprende le Cave in località Locarno e le Cave del Torrione di proprietà Faggioni (Lenzi e Valenti riprenderanno i paesi limitrofi come Codena e Bedizzano, Collezione Palazzoli); sempre nelle collezioni è una fotografia con l'inaugurazione del 15 maggio 1889 della Galleria del Tarnone a opera di un autore non identificato al servizio della Ferrovia Mar- mifera.

Il catalogo del 1908 sulla Toscana (Alinari 1908: 10) conferma le riprese Alinari del 1898 con Carrara e le cave con le numerazioni di negativo 8182-8195; con l'avvento della *new company* del 1920⁴ Alinari accresce il catalogo regionale che nel 1927

2 Una serie interessante si trova nella collezione Malandrini degli Archivi Alinari, serie 1292 da 1 a 11, con 11 stampe all'albumina tra cui una struttura industriale per l'estrazione del marmo a Seravezza. Le fotografie possono essere databili tra il 1860 e il 1870 ca.

3 I negativi Alinari citati afferenti al catalogo del 1898 sono tutti alla gelatina ai sali d'argento su lastra di vetro 21x27.

4 Vittorio Alinari cede l'azienda con il patrimonio artistico, palazzo e marchio a un gruppo di nobili e intellettuali con a capo il barone Luigi Ricasoli e viene istituita la Fratelli Alinari I.D.E.A.-Istituto di Edizioni Artistiche. Sulla storia di Alinari si rimanda a Sesti 1989; Quintavalle 2003; Maffioli 2003; Ciuffoletti/Sesti 2003; Ragazzini 2004; Sesti 2018; Eadem 2019 in corso di pubblicazione; Tomassini 2019.

(Alinari 1927: 42) presenta nuove immagini sul Carrione (negativo 30837), le porte della Cattedrale di Carrara, la Villa Dervillé (negativi 30838-9), la spiaggia del ponte Caricatore al Forte dei Marmi (negativo 30865), ma soprattutto Marina di Carrara con la lizzatura dei marmi (negativo 30848) e il caricamento dei marmi con la gru idraulica e a mano (negativi 30852-4) (cfr. fig. 3). La visione si è fatta più moderna, il lavoro sui marmi è ancora il protagonista, ma con spunti e riferimenti alla fotografia e all'arte degli anni venti, come si può notare nella presenza sul molo di Marina di Carrara dell'uomo in costume da bagno che dall'alto di un blocco di marmo si piega in avanti a osservare il lavoro (negativo 30852), o nell'evidenza delle forme segniche dei binari, delle vele e delle gru (negativo 30853) che indicano come la valenza estetica delle forme industriali sia diventata ormai una cifra anche per i fotografi Alinari, mentre ancora si trovano in posa figure borghesi in abiti bianchi che guardano in macchina (negativo 30854). Nel 1928 vengono aggiunte al catalogo altre riprese, riportando la data direttamente nella didascalia della fascetta del negativo stesso: il Freddone del Tronco Iacco di Arni e la Strada delle Gobbie e cave Tre fiumi (negativi 39298-39299) (cfr. fig. 4) hanno una visione moderna del bianco paesaggio di marmo. Seguono sempre nel 1928 il Pietraio con le cave di Michelangelo (negativo 39300), il ponte Stazzanese sul Monte Forato (39301), gli antichi forni di Argentiera (negativo 39302), la Valle del Sierra dal ponte Desiata (negativo 39303), la Galleria del Cipollino (negativo 39304), la veduta di Seravezza con la confluenza dei fiumi Serra e Vezza (negativo 39305), i binari al pontile del Forte dei Marmi con le cave sullo sfondo (negativo 39306), i marmi disposti in fila lungo la ferrovia al Forte dei Marmi (negativo 39307). Nel 1930 gli Alinari riprendono anche le cave di travertino a Serra di Rapolano, le Querciaiole (negativi 42702-42703).

Grande attenzione viene quindi riservata alle nuove procedure per il trasporto e la lavorazione del marmo: la prima trasformazione del lavoro marmifero risale alla metà dell'Ottocento con l'escavazione, l'uso del filo elicoidale e della polvere pirica, mentre per il trasporto viene aperta la Ferrovia Marmifera inaugurata nel 1890 dopo i lavori iniziati nel 1876 e gli ampliamenti del 1887. Nonostante l'uso anche dell'energia elettrica e il grande impulso produttivo, non furono eliminati gli usi tradizionali dei buoi e della lizzatura, la lavorazione manuale (scapezzatori, lizzatori, riquadratori), processi che puntualmente i fotografi dell'epoca riprendono. Con il nuovo sistema di trasporto dei marmi dell'inglese William Walton trasferitosi a Carrara, dalla metà dell'Ottocento i marmi vengono imbarcati, viene così valorizzato il porto di caricamento e si costruiscono navigli. Dopo un terribile naufragio del 1902, nel 1904 la Commissione del Ministero dei Lavori Pubblici studiò una migliore difesa del porto di Avenza, costo approvato nel 1907, con nuovo progetto nel 1911 (progetto ing. Ignazio Inglese) – a sostituzione del precedente dell'ing. Lo Gatto – con inizio dei lavori nel 1922. Le tecniche di trasporto sono un altro soggetto fortemente seguito dai fotografi che soprattutto negli anni del modernismo (Desole 2016) porta all'esaltazione dell'apparato industriale, in sintesi con il paesaggio naturale. Anche Bertarelli in

quegli anni intuì l'unicità del paesaggio di marmo: «una caratteristica del paesaggio consiste nel biancheggiare dei detriti di immense cave, nivei da far credere a distanza all'esistenza di nevai nel colmo dell'estate» (Bertarelli 1916 : 320).

In questi anni i fotografi di Alinari riprendono non solo Carrara e le cave, ma anche la spiaggia di Marina di Carrara (con i bagnanti, la pesca a sciabica, i velieri), la Tenuta Sarteschi, la trebbiatura e la ferratura ad Avenza, gli olivi sulla strada per Massa.⁵ Sarà invece Vittorio Alinari a inserire *Carrara e i monti di Luni, I monti di Luni e il mare dalla opposta caverna di Aronta* e la *Supposta spelonca di Aronta* nella sua raffinata opera a stampa *Paesaggi italici nella Divina Commedia*⁶ con testo curato da Giuseppe Vandelli (Alinari 1921) a corredo del XX canto dell'Inferno (46-51) (cfr. fig. 6):

Aronta è quel ch'al ventre li s'atterga,/che ne' monti di Luni, dove ronca/lo Carrarese che di sotto alberga,/ebbe tra ' bianchi marmi la spelonca/per sua dimora; onde a guardar le stelle/e 'l mar non li era la veduta tronca.

È la conferma dell'identità storica del bianco paesaggio toscano, dove il marmo, il cielo e il mare diventano un tutt'uno. L'edizione era stata voluta da Vittorio per il sesto centenario della morte di Dante e comprendeva fotografie di autori diversi ma principalmente a cura di Vittorio stesso che aveva cominciato a lavorarci fin dall'epoca della prima guerra mondiale. In linea con le nuove tendenze moderniste che vedevano nella fotografia l'affermazione di un paesaggio nuovo, creativo (Miraglia 2003), Vittorio, pur ancora seguendo il gusto del paesaggio pittorialista della fine Ottocento, cerca di comunicare in forma emotiva la suggestione dei luoghi danteschi, creando un "testo visivo" che non è mera descrizione del testo letterario, bensì trasposizione emotiva in immagini. Si esalta così la funzione narrativa della fotografia, che nella ripresa dei monti di Luni evidenzia, pur nella lontananza della visione, il baluginare dei "bianchi marmi" sotto i riflessi delle stelle. Il paesaggio si rivela quindi attraverso la fotografia, grazie anche alla maggiore nitidezza e purezza del bianco e nero ricercata nella fotografia degli anni venti: nonostante la diffusione dell'uso del colore attraverso l'autocromia del fratelli Lumière⁷, la predilezione di Vittorio per il bianco e nero pone in evidenza non solo la lettura oggettiva della veduta, senza la

5 Sul paesaggio agreste del carrarese e sulle attività agricole si veda Ciuffoletti 2003.

6 Sui *Paesaggi italici* di Vittorio Alinari si veda Scapecchi 2002: 22; Miraglia 2003; Quintavalle 2003: 470-482; Maffioli 2012. La maggior parte delle fotografie del volume, che in totale sono 78, furono realizzate da Vittorio Alinari, esattamente 64, altre 4 sono tratte dall'Archivio Alinari e 10 da autori diversi (G. Scarabello, V. Sella, C. Bertelli, A. Sani, I. Brilla, L. Pampaloni, A. Boattini, T. Battigelli, Istituto Geografico Militare, L. Pachò). I negativi originali purtroppo sono andati perduti; il volume è stampato in zincografia e le immagini sono stampe fotomeccaniche di formati sui 15x23 cm. circa, il volume originale è conservato nella Biblioteca Alinari n. inv. 3720.

7 È noto come la stampa a colori e in generale l'uso del colore in fotografia dovette comunque attendere gli anni cinquanta prima di affermarsi nel settore professionale.

“distrazione” del colore, ma, come nell’esempio del paesaggio di marmo carrarese, il desiderio di riconfermare come il biancore delle architetture toscane ormai facesse parte del paesaggio stesso.

Negli stessi anni, nel 1927, il fotografo americano Walker Evans (1903-1975), maestro della Nuova visione, riprende un panorama di Firenze dalle finestre del campanile di Giotto, abbagliato dal biancore sia della facciata di Santa Croce che della cornice marmorea del bifora gotica: e lascia la veduta capovolta restituita dal banco ottico – la finestra (il *frame*) nella finestra – perché quella era stata la visione e quindi l’impressione del paesaggio urbano fissata nello sguardo.⁸

Il biancore del paesaggio marmoreo toscano si rivela in molte panoramiche degli Alinari, dalle vedute del Camposanto di Pisa, ai panorami fiorentini con le bianche facciate ottocentesche di Santa Croce e di Santa Maria del Fiore. Anche i fotografi delle nuove generazioni fiorentine, nell’uso ancora costante del bianco e nero, perseguiranno la resa definita e abbagliante del paesaggio di marmo: su questa linea si eleva Vincenzo Balocchi (1892-1975), direttore della stamperia Alinari ma fotografo per passione e aderente al gruppo fotografico “La Bussola”, e di cui gli Archivi Alinari conservano dal 1989 l’archivio,⁹ con le sue vedute del dopoguerra da cui emergono le bianche facciate di San Miniato, del Duomo di Siena, di Santa Maria del Fiore,¹⁰ nonché i cavatori e le cave carraresi.¹¹ Tra i fotografi delle collezioni Alinari che meglio rappresentano il biancore marmoreo del Camposanto di Pisa è Otto Zenker, con splendide vedute del 1955 anche dall’alto (inv. FVD 13150-13158, stampe vintage ai sali d’argento) che esaltano l’effetto di luce riflessa sui marmi.

Sono presenti negli Archivi Alinari anche i fotografi che per l’azienda americana Underwood&Underwood intorno al 1898 avevano ripreso in stereoscopia i blocchi di marmo delle cave e di cui le collezioni Alinari conservano alcuni esempi,¹² mentre tra la fine Ottocento e primi Novecento Giorgio Roster (1843-1927) nelle sue riprese all’Isola d’Elba immortalò la cava di granito di Cavoli con diapositive su vetro 9x8

8 Walker Evans Archive, *City View Through Gothic Window of Giotto's Campanile*, Florence, Italy, The Metropolitan Museum of Art, n. 1994.251.23, negativo su pellicola formato 1 5/8 x 2 1/2 in <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/272378> (ultimo accesso: 29/06/2022).

9 L’archivio è allo studio dell’Università di Firenze, sotto la direzione di Tiziana Serena, per il progetto sulla fotografia toscana della Regione Toscana.

10 Si vedano di Balocchi le stampe *vintage* alla gelatina ai sali d’argento n. inv. BVA 52 e 1574 su Siena, la pellicola 6x9 BVA-S-424317-0007 con San Miniato al Monte, Santa Maria del Fiore e il Campanile di Giotto nelle stampe nn. BVA 21, 252, 1277, 1611, 1651, 2302, 3951.

11 Le cave di Carrara, stampa vintage BVA 1, stampa ai sali d’argento, cm. 29x38, 1950 ca..

12 Si tratta di stereoscopie con stampe aristotipiche intorno al 1880 conservate nell’album AVQ 4273 (nn. 27 e 99).

colorate a mano (inv. RGD 73-4117 e 4637).¹³ Tra i fotografi invece non presenti nelle collezioni Alinari che hanno fatto ampie documentazioni sulle cave carraresi dobbiamo ricordare nel 1912 Giulio Miniati (1880–1966), ex ritoccatore di Alinari,¹⁴ negli anni trenta Ilario Bessi (1903-1986) (Massari 2002; Canali 2005; Paolicchi 2007) e Michele Casseri, fondatore dello studio fotografico Michelino, che fotografa la Stazione di Ravaccione, la segheria della società Venezia a Nazzano, la lizzazione del monolite e la lavorazione del marmo nei laboratori della società Nord di Carrara (Società Montecatini). Bruno Stefani (1901-1978), infine, nel 1936-1937 riprende le cave di Carrara con fotografie pubblicate nel volumetto della Montecatini *I marmi e le pietre* del 1937 (Desole 2016), con inquadrature ardite in pieno modernismo.

Un nucleo importante di immagini sulle Cave riguarda l'archivio del fotografo A. Corsini delle collezioni Alinari¹⁵ che registra il lavoro a Carrara nei primi decenni del Novecento, in cui si vede la preparazione dei marmi per una impresa importante, forse lo stesso altare della patria del Milite Ignoto, il laboratorio della Marmifera Ligure (cfr. fig. 5), la cava di marmo Fabbriotti in Gioja, il Ravaccione, l'esplosione nelle cave, la cava dei Fantiscritti. Interessante la serie sul trasporto del monolite del Foro Italico (m. 19x3x3) nel 1929 dalla cava Carbonera fino a Marina di Carrara per essere issato sul galleggiante Apuano e tradotto a Roma lungo il Tevere (Prayer 2006).¹⁶ Più tarde, intorno al 1927-1928, saranno le campagne fotografiche sul paesaggio toscano di Niccolò Cipriani (1892-1968) per il Gabinetto fotografico degli Uffizi, campagne volute da Giovanni Poggi (Tamassia 2009).

Questa attenzione da parte dei fotografi per il marmo segue in parallelo l'interesse dei pittori contemporanei per le Apuane (Dei 2007), quasi in un intreccio tra pittura e fotografia nella rappresentazione del paesaggio toscano tra Ottocento e Novecento, confrontando *Le cave di Carrara* di John Singer Sargent (1911) con le fotografie di Ilario Bessi (1903-1986). Il biancore dei paesaggi toscani è ricorrente non solo nelle vedute apuane, ma nel candore dei marmi delle chiese romaniche e gotiche, nelle facciate ottocentesche, che convergono nella ricerca della concretezza e della forza del paesaggio, *in primis* per Leopoldo Alinari nelle sue fotografie delle basiliche fioren-

13 L'archivio Giorgio Roster degli Archivi Alinari (donazione del 1993) è costituito da 1.838 diapositive su vetro colorate a mano e da 75 autocromie.

14 Nato a Firenze, dopo il 1894 lavora presso lo Stabilimento di Vittorio Alinari come ritoccatore, si trasferisce a Massa nel 1904 per lavorare dal fotografo pisano Guglielmo della Nave, nel 1908 si mette in proprio aprendo il suo studio in piazza Umberto (Frediani 2014).

15 L'archivio A. Corsini entra nelle collezioni Alinari nel 1999 ed è costituito da 117 negativi gelatina d'argento su lastra di vetro.

16 Analoghe fotografie, ma senza nome dell'autore, furono pubblicate nel volume *I marmi italiani*, Roma, Edizioni della Confederazione fascista degli industriali, 1939, come si vede in Desole 2016: 59.

tine, lucchesi, senesi e pisane.¹⁷ Le due tendenze di ricerca verso la definizione netta e l'altra per gli effetti atmosferici e pittorici coesisteranno nella storia della fotografia italiana per lungo tempo.

St. John Hart così descrive l'effetto del paesaggio marmoreo nel 1903: «A sea of white mountains, wave beyond wave, tier above tier, until the last blends with the atmosphere and is lost» (Hart 1903):¹⁸ le cave e il paesaggio di marmo diventano infatti nel Novecento luogo di sosta turistica dei borghesi e degli aristocratici del tempo, come si può vedere in una serie di fotografie da un album del 1922 dove signore e signori accompagnati dalle auto ammirano i luoghi carraresi,¹⁹ mentre molto diffuse saranno le cartoline con cave e cavatori con evidente interesse di promozione turistica.²⁰

Le fotografie di Alinari saranno presenti nell'illustrazione della Toscana nelle edizioni 1935 e 1966 di *Attraverso l'Italia* del Touring Club Italiano (Toscana 1935, Toscana 1966), ma sono assenti ne *Il Paesaggio* di *Conosci l'Italia* (Sestini 1963) e nelle edizioni seguenti lasciano il posto ai fotografi del Touring per la ripresa paesaggistica.²¹ La Fratelli Alinari riprenderà a fotografare i paesaggi di marmo con George Tatge (1951) nel 1990 in vista del volume dedicato a Carrara (Bernieri-Tantazzi 1990), dove le fotografie a colori delle bianche distese marmoree sono rese con purezza di forme e una forte esaltazione della luce solare riflettente, ancora una volta in sintonia con la tradizione pittorica e la cultura paesaggistica toscana: un'identità che si è mantenuta costante attraverso i secoli e conferma il fascino del paesaggio carrarese, bianco e umanizzato, sulla fotografia della fine Novecento.²²

17 Per Firenze San Miniato, Santa Maria Novella, Santa Croce (con la nuova facciata ripresa nel 1863), San Giovanni, Santa Maria del Fiore e Campanile di Giotto; per Pisa il Campo dei Miracoli, Santa Maria della Spina e San Paolo a Ripa d'Arno; per Siena la Cattedrale e il Battistero; per Lucca San Michele.

18 https://quarriesandbeyond.org/articles_and_books/a_marble_world.html (ultimo accesso: 29/06/2022).

19 Di autore non identificato si trovano tre fotografie nell'album privato AVQ 59 della collezione Album degli Archivi Alinari, dove due stampe fotografiche alla gelatina cloro-bromuro d'argento di piccolo formato (nn. 22, 23 e 26) mostrano un gruppo di visitatori con ombrello per proteggersi dal riverbero del sole in gita alle cave.

20 A questo proposito si veda la serie raccolta nell'album AVQ 3494 con 33 cartoline fotomeccaniche che illustrano le opere dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, le cave, Marina di Carrara, Carrara, il laboratorio di Carlo Nicoli con un blocco di marmo di 52 tonnellate, la Marmifera Ligure, il trasporto dei marmi, la lizzatura, i minatori, le pulegge e gli sconfinati panorami delle cave di Colonnata.

21 Edizione del 1966 con 286 fotografie: Gianni Berengo Gardin, Ezio Quiresi, Gianni Tortoli illustrano la Toscana a nord dell'Arno; sempre Quiresi, Barone, Tomsich e Ciganovich la zona di Carrara e Massa, mentre le fotografie di Alinari vengono per la maggior parte riservate alle opere d'arte. L'edizione 1989 vede il fotografo Antonio Martinelli come esclusivo inviato del Touring (Bigi 1989).

22 Importante ricordare tra i fotografi del Novecento che hanno ripreso le cave di Carra-

BIBLIOGRAFIA

- Alinari 1898 = *La Toscana, riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei Fratelli Alinari*, Firenze, Tipografia Barbera.
- Alinari 1908 = *La Toscana, riproduzioni pubblicate per cura di Vittorio Alinari proprietario dello Stabilimento Fotografico dei Fratelli Alinari fotografi editori*, Firenze, Tipografia Barbera, p. 10.
- Alinari 1921 = Vittorio Alinari, *Paesaggi italici nella Divina Commedia*, Firenze, Giorgio & Piero Alinari.
- Alinari 1927 = *Toscana. Catalogo delle fotografie di opere d'arte e di vedute*, Firenze, Alinari.
- Alpers 2020 = Svetlana Alpers, *Walker Evans: starting from scratch*, Princeton, Oxford, Princeton University Press.
- Bernieri / Tantazzi 1990 = Antonio Bernieri / Angelo Tantazzi, *Carrara dal marmo al mare*, Firenze, Alinari.
- Berresford 2009 = Sandra Berresford, *John Singer Sargent : un pittore fotografo a Carrara*, in Sandra Berresford (a cura di), *Sognando il marmo*, S. 297-305, Ospedaletto (Pisa), Pacini, pp. 297-305.
- Bertarelli 1916 = Luigi Vittorio Bertarelli, *Liguria, Toscana settentrionale, Emilia*, I vol., Guida d'Italia, Milano, Touring Club Italiano.
- Bietoletti 2018 = Silvestra Bietoletti, *I Macchiaioli e il paesaggio: ricerche pittoriche dal 1860 alla fine del secolo*, in Alessandra Tiddia (a cura di), *Viaggio in Italia. I paesaggi dell'Ottocento dai Macchiaioli ai Simbolisti*, Milano, Electa, pp. 34-41.
- Bigi 1989 = *Toscana*, a cura di Rossella Bigi, 'Attraverso l'Italia', Milano, Touring Club Italiano.
- Cagnoni 1987 = Romano Cagnoni, *Caro marmo*, Ospedaletto (Pisa), Pacini.
- Canali 2005 = Daniele Canali, *Archivi del marmo. L'archivio fotografico Bessi (1900-1960)*, Carrara, Aldus.
- Cei 1993 = Enzo Cei, *Cavatori*, Cittadella, Biblos.
- Chiodini 2019 = Elisabetta Chiodini, *Intrecci d'arte: pittura e fotografia nel lavoro dei pittori del secondo Ottocento*, in Matteo Bianchi (a cura di), *Arte e arti. Pittura, incisione e fotografia nell'Ottocento*, Milano, Skira, pp. 31-41.
- Ciuffoletti 2003 = Zeffiro Ciuffoletti, *Campagne d'autore : un secolo di immagini dell'agricoltura in Toscana*, Firenze, Alinari.
- Ciuffoletti/Sesti 2003 = Zeffiro Ciuffoletti / Emanuela Sesti, *Il cammino di un'I.D.E.A. Alinari 1920-2002*, in Arturo Carlo Quintavalle / Monica Maffioli (a cura di), *Fratelli Alinari. Fotografie in Firenze*, Firenze, Alinari, pp. 239-251.
- Dei 2007 = Enrico Dei (a cura di), con Andrea Baldinotti e Nicola Micieli, *Loro delle Apuane. Cave di marmo e paesaggi apuani nella pittura italiana dell'Otto e Novecento*, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi.
- Desole 2015 = Angelo Pietro Desole, *Bruno Stefani, parabola di un fotografo modernista*, in "L'avventura", 7, n. 2, pp. 279-296. B 1315 o
- Desole 2016 = Angelo Pietro Desole, *Costruire il futuro. L'industria mineraria e il ruolo della fotografia modernista durante il fascismo*, in "RSF-Rivista di Studi di Fotografia", 4, pp. 46-67.
- Fanelli 2005 = Giovanni Fanelli, *Toscana scomparsa: attraverso la fotografia dell'Ottocento e del Novecento*, Firenze, Pagliai Polistampa.
- Frediani 2014 = Franco Frediani, *Giulio Miniati: una vita per la fotografia*, Massa, Frediani.

ra Romano Cagnoni (1935-2018) nel libro Cagnoni 1987, Fulvio Roiter (1926-2016) e Enzo Cei (1949) (Cei 1993).

- Hart 1903 = St. John Hart, *A Marble World*, in "Pearson's Magazine", february.
- Jervis 1994 = Paola Jervis, *Paesaggi del marmo, uomini e cave nelle Apuane*, Venezia, Marsilio.
- Laghi 2007 = Anna Vittoria Laghi, Sergio Vatteroni, *l'Accademia di Belle Arti e alcuni aspetti del Novecento a Carrara*, in Enrico Dei (a cura di) con Andrea Baldinotti e Nicola Micieli, *L'oro delle Apuane*, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, pp. 75-89.
- Maffioli 1993 = Monica Maffioli, *I Fratelli Alinari: una famiglia di fotografi, 1852-1920*, in Arturo Carlo Quintavalle / Monica Maffioli (a cura di), *Fratelli Alinari. Fotografi in Firenze*, Firenze, Alinari, pp. 21-55.
- Maffioli 2012 = Monica Maffioli, *Vittorio Alinari tra tradizione e modernità: il progetto fotografico dei "Paesaggi italici"*, in Domenico De Martino (a cura di), *Paesaggi Italici nella Divina Commedia*, Firenze, Alinari24Ore, pp. 8-11.
- Massari 2002 = Stefania Massari, *Dal masso alla forma viva, il marmo di Carrara attraverso le immagini di Ilario Bessi*, Torino, Tucano.
- Miraglia 2003 = Marina Miraglia, *Vittorio Alinari e il paesaggio pittorialista*, in Arturo Carlo Quintavalle / Monica Maffioli (a cura di), *Fratelli Alinari, fotografi in Firenze*, Firenze, Alinari, pp. 253-263.
- Palmintieri Matteucci 2014 = Elisabetta Palminteri Matteucci, *Brevi riflessioni sulla pittura di paesaggio in Toscana intorno alla metà dell'Ottocento*, in Nadia Marchioni, *Le vie del sole: la scuola di Staggia ed il paesaggio in Toscana fra Barbizon e la "macchia"*, Seravezza, Fondazione Terre Medicee, pp. 29-39.
- Paolicchi 2007 = Costantino Paolicchi, *L'oro delle Apuane*, in Enrico Dei (a cura di), con Andrea Baldinotti e Nicola Micieli, *L'oro delle Apuane*, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, pp. 91-104.
- Prayer 2006 = Vittorio Prayer, *Il monolite, una storia dal sapore di leggenda*, in «Agorà», aprile, pp. 18-19.
- Quintavalle 2003 = Arturo Carlo Quintavalle, *Gli Alinari*, Firenze, Alinari.
- Ragazzini 2004 = Sara Ragazzini, *Fotografi a Firenze 1839-1914*, in «AFT», 2004, nn. 39/40, pp. 73-144.
- Scapecchi 2002 = Piero Scapecchi, *Gli Alinari Editori*, in *Gli Alinari editori. Il contributo iconografico degli Alinari all'editoria mondiale*, Firenze, Alinari, pp.13-33.
- Sesti 1989 = Emanuela Sesti, *Gli Alinari e le origini della fotografia a Firenze*, in Michele Falzone Del Barbarò / Monica Maffioli / Emanuela Sesti (a cura di), *Alle origini della fotografia*, Firenze, Alinari, pp. 59-80.
- Sesti 2018 = Emanuela Sesti, *La fotografia d'arte dei Fratelli Alinari dal 1852 ad oggi e gli archivi fotografici entrati nelle collezioni Alinari al tempo di Vittorio Cini*, in *Per un archivio fotografico dell'arte italiana. Vittorio Cini, la Fondazione Giorgio Cini e la Fratelli Alinari*, Atti del Convegno 5 giugno 2018, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, in corso di stampa.
- Sesti 2019 = Emanuela Sesti, *L'avventura artistica di Tammara De Marinis alla Fratelli Alinari*, in Atti del Convegno *Multa Renascentur. Tammara De Marinis studioso, bibliofilo, antiquario, collezionista*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 14-15 ottobre 2019, in corso di stampa.
- Sestini 1963 = Aldo Sestini, *Il Paesaggio*, "Conosci l'Italia", vol. VII, Milano, Touring Club Italiano.
- Settis 2017 = Salvatore Settis, *Architettura e democrazia*, Torino, Einaudi.
- Szarkowski 1966 = John Szarkowski, *The photographer's eye*, Garden City, NY, Doubleday & Co.
- Tamassia 2009 = Marilena Tamassia, *Paesaggi toscani nelle immagini della Fototeca Italiana*, Livorno, Sillabe.
- Tomassini 2019 = Luigi Tomassini, *Il patrimonio fotografico Alinari: excursus storico e questioni attuali*, in "RSF", 10, pp. 100-120.
- Toscana 1935 = *Toscana*, 'Attraverso l'Italia', vol. II, Milano, Touring Club Italiano.
- Toscana 1966 = *Toscana*, 'Attraverso l'Italia', Milano, Touring Club Italiano.
- Turri 2014 = Eugenio Turri, *Semiologia del paesaggio italiano*, prima ed. 1979, Venezia, Marsilio.



(Ed. Alinari) P. L. N. 8/90, CARRARA — Cave di Marmi nei Dintorni, Fantiscritti, La lizzazione dei Marmi.

Fig. 1. Fratelli Alinari, Carrara, *Cave di Marmi nei Dintorni, Fantiscritti, La lizzazione dei Marmi*, 1898, negativo gelatina ai sali d'argento su lastra di vetro, Firenze, Archivi Alinari-archivio Alinari, inv. ACA-F-008190-0000.



Fig. 2. Fratelli Alinari, *Carrara, Cave di Marmi nei Dintorni, Ravaccione, Il Canal Bianco*, 1898, negativo gelatina ai sali d'argento su lastra di vetro, Firenze, Archivi Alinari-archivio Alinari, inv. ACA-F-008191-0000.



Fig. 3. Fratelli Alinari, *Marina di Carrara, Caricamento dei Marmi con la Gru idraulica*, 1927, negativo gelatina ai sali d'argento su lastra di vetro, Firenze, Archivi Alinari-archivio Alinari, inv. ACA-F-030852-0000.



Fig. 4. Fratelli Alinari, *Alpi Apuane. Il Freddone al Tronco Iacco – Arni*, 1928, negativo gelatina ai sali d'argento su lastra di vetro, Firenze, Archivi Alinari-archivio Alinari, inv. ACA-F-039298-0000.



Fig. 5. A.Corsini, *Carrara. Stabilimento Marmifera ligure*, 1910 ca., negativo gelatina ai sali d'argento su lastra di vetro, Firenze, Archivi Alinari-archivio Corsini, inv. CAA-F-000088-0000.



Fig. 6. Vittorio Alinari, *I monti di Luni e il mare dalla supposta caverna di Aronta*, da *Paesaggi Italici nella Divina Commedia* (Inferno XX, 46-51), 1917-1920 ca., stampa fotomeccanica, Firenze, Archivi Alinari-archivio Alinari. Biblioteca di Storia della Fotografia Alinari, inv. BAF-A-003720-0012.

CATERINA TOSCHI

TRADURRE IL MARMO: UN PERCORSO NELLA
LETTURA DI ANDREA CASCELLA DALLA CRITICA
ALLA FOTOGRAFIA (1961-1968)

All'inizio degli anni Sessanta lo scultore Andrea Cascella (Pescara, 10 gennaio 1919 – Milano, 27 agosto 1990) introduce il marmo nella propria ricerca plastica presentandone a giugno del 1961 i primi lavori in occasione della sua personale presso la Galleria dell'Ariete di Milano. È infatti con la gallerista Beatrice Monti della Corte, conosciuta a maggio dell'anno precedente, che avvia un progetto espositivo e di mercato su questa nuova produzione, documentato da Ugo Mulas in una ricca raccolta di scatti custoditi presso l'archivio fotografico personale di Beatrice Monti alla Fondazione Santa Maddalena.¹ La prima parte dello studio indaga come la critica abbia letto la riflessione di Cascella sul marmo toscano negli anni precedenti la sua consacrazione alla XXXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, quando ottiene il Gran Premio della Scultura che segna una svolta decisiva verso il successo espositivo e commerciale. L'analisi prosegue prendendo in esame la parallela traduzione

1 Ugo Mulas è fotografo ufficiale della galleria fino alla sua morte avvenuta precocemente nel 1973. L'archivio raccoglie la documentazione personale e il fondo librario e fotografico relativo all'attività di Beatrice Monti della Corte come mercante presso la Galleria dell'Ariete (1955-1983), come editor per Condé Nast Publications, e come presidente della Fondazione Santa Maddalena (2000-in corso). Tutta la documentazione, non personale, relativa all'attività della Galleria dell'Ariete è stata acquisita dal Getty Research Institute di Los Angeles nel 1999.

in immagini della sua ricerca plastica attuata da Mulas fino al 1968 in servizi commissionati dalla stessa gallerista, interessata a costruire uno spazio per la fotografia nel mercato dell'arte promuovendo il lavoro di Mulas. In questa seconda sezione è dunque indagata la lettura di uno scultore da parte di un fotografo per verificare se e come la visualità, al pari della scrittura, abbia interpretato l'intuizione plastica e contestataria affidata dall'artista a un materiale classico, quale il marmo delle Apuane, nel decennio delle provocazioni sperimentali neoavanguardiste "gridate" attraverso l'utilizzo in scultura di materiali effimeri.

1. LA CRITICA: SCRITTI SUL MARMO (1961-1963)

La fortuna espositiva di Cascella nel capoluogo lombardo inizia nel 1955 con il mercante Carlo Cardazzo in occasione di una collettiva allestita con il fratello Pietro alla Galleria del Naviglio, ma si consolida solo dopo il suo incontro con Eric Estorick – presentatogli dalla gallerista Topazia Alliata – che, dopo averne acquistato alla Rome-New York Art Foundation tutte le sculture esposte nel marzo del 1959 nella collettiva *New Trends in Italian Art - Nuove tendenze dell'arte italiana*, gli propone di lavorare in esclusiva per lui per 1.000.000 di lire al mese con la sola condizione di trasferirsi a Milano: «A Roma, diceva Estorick, mi divertivo troppo» (Cascella 1984). Grazie a questa collaborazione, la londinese Grosvenor Gallery espone nell'ottobre del 1960 sei lavori dell'artista nella collettiva *Sculpture of the Twentieth Century*, ma si tratta ancora di una produzione centrata sul bronzo in linea con le novantasei opere presentate in mostra.²

Il 5 giugno successivo la Galleria dell'Ariete ospita la prima personale di Cascella dedicata alla sola produzione lapidea, esponendo ventiquattro sculture i cui titoli, per sottolinearne la centralità in questa fase della sua ricerca plastica, contengono come unico riferimento il materiale utilizzato. Tra le rocce sono elencati il granito nero, il porfido, il trovante, le onici del Brasile, della California, del Messico e del Pakistan; mentre tra i marmi, accanto al broccatello di Verona, all'occhialino, al nero del Belgio e a quello di Lasa, troviamo come originari delle Alpi Apuane lo statuario, bianco e a grana fine (opera n. 1), e il bardiglio, di colore grigio-azzurro (opere nn. 9 e 10). In catalogo questi lavori sono presentati da Emilio Tadini – firma abituale della galleria fin dai suoi esordi a metà degli anni Cinquanta (Toschi 2021: 70-79) –, che riconduce la peculiarità della ricerca di Cascella proprio alla scelta di questo materiale, letta come reazione a «una specie di orrore del pieno: un orrore dei fatti» che accomuna

2 Nella collettiva espongono insieme a lui Alexander Archipenko, Hans Arp, Ernst Barlach, Alexander Calder, Enrico Cervelli, Pietro Consagra, Roberto Crippa, Franco D'Aspro, Jacob Epstein, Pablo Gargallo, Henri Gaudier-Brzeska, Alberto Giacometti, Emilio Greco, Dimitri Hadzi, Barbara Hepworth, Herbert Kallem, Zoltán Kemény, Wilhelm Lehmbruck, Marino Marini, Henry Moore, Eduardo Paolozzi, Alicia Penalba, Pablo Picasso, Giuditta Scalini, Kurt Schwitters, Lydia Silvestri, Shinkichi Tajiri, Hans Uhlmann, Abel Vallmitjana, Fritz Wotruba (*Sculpture of the Twentieth Century* 1960).

il lavoro degli artisti a lui contemporanei, vittime dell'«onnipotenza del loro lirismo (di un lirismo che vorrebbe essere assolutamente privato e che invece per forza di cose concorre soltanto a una maniera)». Cita quindi il monito wittgensteiniano: «di ciò di cui non si può parlare si deve tacere»,³ confermando quali fossero le letture al centro del dibattito critico in questi anni per consacrare gli epigoni della cosiddetta tendenza informale, stigmatizzata per l'attitudine a credere di «parlare proprio di ciò di cui non si può parlare, camuffando "l'inesprimibile" con gli stracci illusori anche se sgargianti della non significazione», e per il sistema di distribuzione costruitole attorno il cui «genio commerciale [...] sa trasformare in merce pregiata persino la propria cattiva coscienza» (Tadini 1961: p.n.n.). Il pregio di Cascella è invece per Tadini quello di realizzare statue di pietra, in ciò concordando con Raffaele Carrieri che su «Epoca» il 9 luglio legge nella scelta del marmo una risposta polemica alle coeve sculture realizzate con i materiali più eccentrici, dal sughero alla carta, dalla sabbia alla pomice, dallo spago alla stoppa e a rifiuti vari. Con Cascella si torna invece alla pietra, che «è troppo dura e faticosa per essere improvvisata [...] alle materie difficili, alle pietre faticate, tagliate, scolpite per davvero» (Carrieri 1961: 86).⁴ È dunque implicito in queste parole un giudizio dalle sfumature moraleggianti circa l'utilizzo della pietra che Cascella, in numerose interviste, riconduce alle proprie radici. Nato in una famiglia di artisti che aveva profondamente influenzato il suo sviluppo creativo «soprattutto come mentalità» (Cascella, 1990: p.n.n.) – il nonno Basilio, il padre Tommaso e lo zio Michele erano pittori e ceramisti a Pescara –, egli ricorda di come grazie al padre avesse conosciuto le abbazie e le cattedrali medievali abruzzesi e scoperto «il fatto plastico, lo splendore delle pietre tagliate da quei monaci cistercensi arrivati con i normanni. Cose povere, essenziali, autentiche sculture» (Cascella 1984).

Ho sempre voluto fare lo scultore. Ero un ragazzo molto vivace e pestare un sasso mi sfogava. Ricordo che ero affascinato dal lavoro degli scalpellini: mi piaceva osservarli mentre battevano la pietra per costruire le cordonature dei marciapiedi. Li vedevo dominare la materia, ma allo stesso tempo mi rendevo conto che sapevano come rispettarla. Ci vuole molta esperienza per lavorare la pietra (Cascella 1990: p.n.n.).

In numerose testimonianze rilasciate lungo l'intero corso della sua vita Cascella torna spesso a riflettere sulle ragioni della scelta di materiali classici per le sue sculture in decenni votati invece allo sperimentalismo sui materiali; «materie eterne», da lui lavorate come «forma di contestazione nei confronti di questa epoca, di questo tempo in cui viviamo. Contesto l'effimero» (Cascella 1990: p.n.n.). Una posizione ribadita anche poco dopo la prima personale alla Galleria dell'Ariete, in un'intervista

³ La prima edizione italiana del *Tractatus logico-philosophicus*, a cura di Gian Carlo Maria Colombo, esce per i Fratelli Bocca nel 1954.

⁴ Cfr. Cascella 1998: 88.

intitolata *Il salotto uccide la scultura* pubblicata ad aprile del 1962 sulle pagine della rivista «Successo», quando descrive l'intrinseca relazione tra la scultura in marmo e il contenitore architettonico che andrà a ospitarla partendo dalla sua destinazione espositiva per illustrare il ruolo del materiale nel progetto plastico: le sculture – asserisce – muoiono se relegate nei salotti, hanno bisogno di collocarsi in un ambiente collettivo per «entrare in un rapporto animato con chi le guarda», e in ciò il marmo e la pietra sono tra i materiali che «si inseriscono più naturalmente in un'opera architettonica». Egli contesta dunque l'utilizzo di materiali troppo agevoli, tali da assecondare casualmente le suggestioni superficiali di un artista, a cui contrappone le pietre, così ostative per l'invenzione, che provocano e ostacolano, attivando un utile contrasto tra la dignità naturale del materiale e la volontà espressiva dello scultore: «È una specie di lotta ad armi pari, e molto dura. Ma quando la scultura è riuscita, l'immagine riesce per forza di cose a integrare dentro di sé i valori di quella materia che durante tutto il lavoro le si è posta davanti come un antagonista ostinato» (Cascella 1962).

Non è un caso, dunque, che nel vocabolario critico maturato in questi anni da Tadini intorno alla sua opera predominino termini come “statua” e “monumento”. Nella sua prima presentazione all'Ariete, lo scrittore ricorda il debito di Cascella nei confronti di Brancusi, per il «fondo barbarico» delle sue immagini scultoree mediterranee (ispirate a certe creazioni dell'ambiente cicladico) che ricercano un dialogo con il marmo e la terra,⁵ e per la comune disposizione a rappresentare plasticamente «un vasto complesso di valori», ad assecondare una primitiva e «analoga operazione rituale». Cascella, orgoglioso delle radici giacobine e “volterriane” della sua famiglia, con il nonno Basilio a cui lo stesso Garibaldi aveva sussurrato all'orecchio «odia il prete» (Cascella 1984), è alieno da ogni forma di trascendenza, ma recupera i valori del rito iscrivendoli «in una zona interamente umana» (Tadini 1961: p.n.n.). Secondo Tadini, rispetto al rigetto di ogni monumentalismo proprio delle coeve sperimentazioni plastiche, che esasperando questa negazione la trasformano in uno «squallido monumento di un rifiuto – troppe volte, oggi, si può definire scultura soltanto qualcosa che non può essere definito pittura» –, Cascella attinge invece attraverso il marmo «una nuova monumentalità» laica centrata sulla vitalità organica. Le sue statue rappresentano un corpo o più corpi uniti insieme, la cui struttura si compone di una serie di pezzi articolati e incastrati per raccontare il valore di un rapporto reale tra uomini; alcune rappresentazioni sessuali si definiscono anche nella sottile oscillazione di cui è capace una parte della scultura assecondando una «ansia di concretezza [...] come continua attuazione di un vero fatto umano» (Tadini 1961: p.n.n.).

Il 6 giugno 1962 la Grosvenor Gallery ospita nuovamente i lavori di Cascella, ma

⁵ Gli farà eco qualche anno dopo Guido Ballo riferendosi alla mano artigiana dell'antica civiltà di pastori e contadini abruzzesi (Ballo 1975: 33).

in una personale quasi interamente dedicata alle opere in pietra, tra cui quelle dell'Ariete in bardiglio e marmo bianco. Nella sua presentazione Marco Valsecchi torna sulla reazione di Cascella alle tendenze informali a lui contemporanee e sul suo tentativo di recuperare un'idea antica di scultura centrata sul corpo umano, e interessata a restituire plasticamente il piacere del contatto epidermico grazie alla capacità del marmo di trattenere «a trace of geological origin within its powerful volumes» rendendo così le forme sature di sensualità al tatto e allo sguardo del proprio osservatore (Valsecchi 1962: p.n.n.).

L'insistenza con cui la critica ribadisce il rifiuto dell'imperante sperimentalismo significato dalla scelta del marmo, soprattutto quello classico toscano, in quanto simbolo e veicolo di tutta una tradizione di radice michelangiolesca dal sapore quasi mitologico, è plausibilmente riferibile anche al dibattito di quegli anni relativo alla supposta ambiguità "politica" che gravava su questo materiale come pesante eredità del monumentalismo fascista. Nel dicembre del 1963, durante la seconda personale di Cascella presso la Galleria dell'Ariete, Bruno Alfieri ritorna sulla questione in una parte del suo editoriale sul primo numero della rivista «Marmo», da lui diretta, pubblicata dalla storica società Henraux di Querceta per ospitare contributi critici e documentari relativi alle opere in marmo.⁶ In questa sede particolare Alfieri denuncia infatti una sorta di *damnatio* del materiale instauratasi a partire dal secondo dopoguerra a seguito della «scriteriata indigestione fatta negli anni trenta in Italia, Germania, Francia, e anche in altri paesi, sotto la stortura mentale dell'idea del "monumentale"», durante la quale «molte opere indegne furono innalzate in marmo». «Il materiale ne fu screditato, a torto», e gli artisti iniziarono ad adoperare «materiali più "democratici"», come il cemento armato, il legno, le pietre, il ferro. Il marmo si trova dunque a portare il gravoso peso dell'ideologia dei «fasti di una razza, o di una determinata idea politica», che artisti come Henry Moore, ma anche lo stesso Cascella collaboratore in questi anni della Henraux, cercano di contrastare tentando di rifondarne l'immagine in una direzione politica drasticamente opposta a quella memoria (Alfieri 1963: 41). Da questo punto di vista le vicende biografiche dello scultore non danno spazio ad alcuna opacità: l'8 settembre del 1943 era entrato nelle formazioni partigiane nella Valsesia sotto il comando di Vincenzo Cino Moscatelli, partecipando alla Resistenza fino al 24 aprile 1945; proprio la sua posizione adamantina rispetto all'eredità di quegli anni, non così lontani, lo autorizza a rivendicare con fermezza le qualità del marmo (la sua durezza, la sua difficoltà contrastiva durante il processo creativo) accostandole al rigore della morale partigiana. In un testo pubblicato su «Bolaffiarte» intitolato *L'amante di pietra* Cascella lo ribadirà pochi anni dopo ad Umberto Allemandi: «Tutta la vita partigiana era basata sull'autocritica: si era severi

⁶ La società Henraux è impegnata da inizio Ottocento nell'attività estrattiva delle Alpi Apuane intorno al Monte Altissimo.

con gli altri e con se stessi. Questa pulizia, questo rigore penso che si ritrovino in certe mie sculture, non credi? E la ricerca della vita: questo mi è rimasto dentro, questo voler rinnovare in bello, non in brutto» (Cascella 1972: 53).

A novembre del 1963 Tadini torna su questi temi nella sua presentazione della seconda personale dell'artista ancora ospitata presso la Galleria dell'Ariete. Delle diciotto opere elencate in catalogo, tutte documentate fotograficamente da Ugo Mulas e in cui si introduce questa volta un titolo accanto all'indicazione del materiale, quattro sono realizzate con marmi toscani: *Solstizio d'estate* in marmo bianco di Carrara del 1963, *Nascita di Venere* in marmo statuario del 1962, *Piccolissima scultura* sempre in marmo bianco del 1962, e *Fendrula* in marmo bardiglio del 1963. La fortuna del vocabolario critico intorno alla ricerca di Cascella è confermata anche in questa occasione: si tratta di statue lette come espressioni di un atto e non di un gesto – specifica Tadini –, in cui la figura umana non è trasfigurata in un'idea ma «è concretata in una vera celebrazione scultorea di quello che è la sua vivente materialità». La funzione degli incastri, che tengono insieme i pezzi delle sculture, è quella delle membra di un corpo che «esprimono piuttosto una organicità di rapporti direi fisiologici, il peso, esercitato e sopportato, di un atto» (Tadini 1963, p.n.n.). Il tema del monumento è ribadito nel ripetuto ricorso al termine “statua” per definire queste opere, e dunque nel riferimento, dalla radice latina del termine, al verticalismo della figura nella sua «monumentalità concreta, su scala veramente umana»; è forse allusivo, nella tempe dell'anno 1963 così nodale per la neoavanguardia, il tentativo di rivendicare un'alternativa ai nuovi formati fruitivi dell'opera plastica – sempre più interessati alla scala orizzontale, per assecondare le qualità dei nuovi materiali effimeri impiegati in scultura – e alla dimensione espositiva del processo creativo più che alla presentazione dell'opera come prodotto finito (Tadini 1963, p.n.n.). Ad Alberto Lattuada è infine affidata in catalogo la chiusa della presentazione di Cascella, la cui opera è letta come «memoria della vita e del sangue», rievocando un immaginario caro al regista soprattutto nella sua lettura del corpo femminile (*Dolci inganni* 1960, o *La steppa* 1962) –, «dove mai si spegne il rapporto con l'uomo e dove quindi sono vivissimi gli affetti e il dramma» (Lattuada 1963: p.n.n.).

2. LA FOTOGRAFIA: UGO MULAS LEGGE ANDREA CASCELLA (1961-1968)

L'indagine critica dell'opera di Cascella rientra in un preciso progetto, non solo espositivo ma anche di mercato, promosso da Beatrice Monti della Corte: a gennaio del 1963, la rivista «Domus» pubblica una sua intervista – nel quadro di una serie di articoli intitolata *I mercanti d'arte* iniziata nell'ottobre precedente con le conversazioni di Carlo Cardazzo e di Guido Le Noci –, in cui la gallerista celebra il successo dello scultore negli Stati Uniti grazie alle vendite delle sue opere in collezioni di prim'ordine. Nell'autunno precedente Cascella aveva infatti esposto al Guggenheim Museum di New York in occasione della collettiva *Modern Sculpture from the Joseph H. Hirshhorn*

Collection e aveva iniziato a lavorare per l'Hirshhorn Museum di Washington e per la collezione di Joseph Pulitzer Jr. a St. Louis.⁷ È verosimile che l'intima relazione tra il temperamento dell'artista e le proprietà del marmo, con il suo carico fascinoso di toscanità agli occhi del ricco collezionismo statunitense, rivesta un ruolo chiave nella promozione della sua opera, dato che gli americani «hanno una patetica ammirazione per tutto quanto viene dall'Europa, e sono comunque molto sensibili alla personalità dell'individuo» (Monti 1963: 30). Il rapporto fra l'indole di Cascella e i materiali delle sue creazioni è dunque il possibile fulcro su cui puntare per consolidarne la fortuna commerciale oltre oceano, ed è qui che la fotografia, grazie all'universale forza comunicativa dell'immagine rispetto a quella della parola critica, per giunta da tradurre, si ritaglia uno spazio privilegiato come canale alternativo di interpretazione: «In ogni viaggio in America io porto con me una valigetta piena di fotocolor e vado a trovare la gente con cui ho rapporti di lavoro e che ormai sono diventati ottimi amici» (Monti 1963: 30).

Gli utilizzi sistematici dell'immagine nell'attività promozionale da parte di Beatrice Monti sono attestati dalla sua corrispondenza con una serie di figure interessate nella prima metà degli anni Sessanta all'opera di Cascella. Il primo scambio di fotografie è con i direttori di rivista, in particolare James A. Fitzsimmons di «Art International», a partire dal novembre del 1962, e Bruno Alfieri per «Metro»; a giugno del 1965 quest'ultimo chiede allo scultore di inviargli un suo ritratto possibilmente ambientato e alcune fotografie dei suoi lavori in bianco e nero.⁸ I collezionisti costituiscono una seconda categoria di destinatari di documentazione visiva, non solo per mostrare loro le sculture in vendita, ma anche per illustrare il lavoro durante la realizzazione di un'opera già commissionata, come emerge dalla corrispondenza tra Beatrice Monti con Joseph Pulitzer Jr. nei mesi di esecuzione di *Jupiter*, dall'ottobre del 1963 alla sua presentazione nella sala personale di Cascella alla XXXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia;⁹ un'ulteriore richiesta di fotografie può seguire inoltre l'acquisto di un'opera per archiviazione da parte del collezionista insieme alla nota di vendita, come ad esempio da raccomandata inviata alla galleria da Ferruccio Busatti, amministratore di Gianni Agnelli, dopo l'acquisto a gennaio del 1964 di *Pro e contro* per 1.500.000 lire e di una piccola variante della *Nascita di Venere* in cristallo di rocca per 700.000 lire.¹⁰ Infine, i destinatari di molte lettere con accluse fotografie

7 Cfr. *Modern Sculpture from the Joseph H. Hirshhorn Collection* 1962.

8 Cfr. lettere inviate da Beatrice Monti della Corte a James A. Fitzsimmons, datate 26 novembre 1962 e 9 marzo 1965; lettera inviata da Bruno Alfieri ad Andrea Cascella, datata 1 giugno 1965. Galleria dell'Ariete Records, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles.

9 Cfr. corrispondenza tra Beatrice Monti della Corte a Joseph Pulitzer Jr. datata dall'8 ottobre 1963 al 12 maggio 1964 e 9 marzo 1965. Ivi.

10 Cfr. raccomandata inviata da Ferruccio Busatti alla segreteria della Galleria dell'Arie-

delle sculture sono i critici preposti ad allestire i cataloghi delle esposizioni (Umbro Apollonio richiede a Cascella a marzo del 1964 per la Biennale dalle quattro alle cinque immagini per ogni opera da riprodurre), a cui fornire il corredo illustrativo per le recensioni alle mostre o per i volumi di settore.¹¹

A questa altezza cronologica l'autore degli scatti non è sempre indicato nella corrispondenza, neanche per le immagini destinate alla pubblicazione, ma, ove specificato, è sempre Ugo Mulas, il cui lavoro fotografico è perentoriamente riconosciuto e promosso da Beatrice Monti. Il 26 maggio 1964 la fotografa Marianne Adelman, incaricata di realizzare un reportage su Cascella per una rivista inglese e per un volume sulla giovane scultura europea, le obietta a proposito della sua intransigenza nel difendere la riflessione visiva del fotografo sull'opera di Cascella: «Non dirmi per carità che Mulas ha già fotografato; non mi interessa! E neanche alla rivista!».¹²

Nel catalogo della personale dello scultore all'Ariete del 1961 Beatrice Monti pubblica a piena pagina una riproduzione di un suo disegno e una fotografia di Ugo Mulas di *Bagnante*.¹³ Nella documentazione di Cascella spesso i suoi lavori sono accompagnati dai disegni in cui traccia sullo stesso foglio più prospettive figurali della medesima forma, a carboncino o a biro, con inserti colorati, a tempera o a pastello, di ulteriori suggerimenti ambientali e atmosferici. Questi dettagli confermano il peso rivestito nel processo ideativo dal rapporto tra il blocco lapideo e lo spazio che lo contiene: «un sottile equilibrio che dà qualità all'opera» (Cascella 1983: p.n.n.) e da cui l'osservatore non può prescindere per comprenderne il senso. In ciò emerge l'importanza per l'artista della lettura fotografica del proprio lavoro, confermata nel corso degli anni Sessanta dalla lunga amicizia con Mulas, traduttore in immagini di questo ricercato dialogo tra spazialità e forma scolpita. Egli ribadisce infatti in diverse occasioni come la fotografia fosse intrinsecamente legata alla propria ricerca plastica dalla comune centralità dello sguardo: «Uno scultore vede e sente per masse. Anche se fotografasse, il suo sguardo nascerebbe da questa attitudine» (Cascella 1983: p.n.n.). Ed è appunto da questa premessa che nasce la ricerca visiva di Mulas sulle sue sculture in marmo, talvolta finanziata da Beatrice Monti e in altri casi dallo stesso Cascella scambiando magari una sua opera per degli scatti dell'amico, come quando nel 1972 alla X Quadriennale di Roma *Pietra*

te, datata 2 gennaio 1964. Ivi.

11 Cfr. lettere inviate da Umbro Apollonio ad Andrea Cascella, datate 14 marzo e 4 aprile 1964; corrispondenza tra Beatrice Monti della Corte ed Herbert Read del luglio 1965, in cui le fotografie sono occasione anche per documentare le differenze formali tra il lavoro di Andrea e quello del fratello Pietro. Ivi.

12 Cfr. lettera inviata da Marianne Adelman a Beatrice Monti della Corte, datata 26 maggio 1964. Ivi.

13 In marmo rosa di Candoglia del medesimo anno.

viva in diorite nera del 1967 è segnata in catalogo nella collezione Ugo Mulas.¹⁴ Negli ultimi anni della sua vita, durante la malattia che lo costringe a casa, Mulas riflette retrospettivamente sulla propria indagine fotografica intorno alle forme plastiche maturata nei numerosi progetti editoriali a cui aveva lavorato con scultori quali Alexander Calder, Pietro Consagra, David Smith o Arnaldo Pomodoro.¹⁵ Egli colloca l'avvio di questa ricerca nel giugno del 1962, quando documenta l'allestimento della sala di Alberto Giacometti alla XXXI Biennale Internazionale d'Arte di Venezia e l'opera dei partecipanti alla mostra di Spoleto *Sculture nella città* a cura di Giovanni Carandente.¹⁶ L'origine di questa riflessione è tuttavia presumibilmente da anticipare all'anno precedente, negli scatti per la Galleria dell'Ariete sui marmi di Cascella, che rappresentano le sue prime analisi fotografiche di scultura. È proprio qui che egli inizia a elaborare un ragionamento su come le immagini dovessero rispecchiare «il suo atteggiamento come fotografo» nella lettura di un'opera d'arte (Mulas 1973: 24), pensandole per un osservatore impossibilitato a fruirne dal vivo, come ad esempio un collezionista che il fotografo ha il compito di accompagnare nella comprensione critica delle sculture su cui andrà ad investire ricostruendo il dialogo tra il blocco plastico, con le sue specifiche caratteristiche, e lo spazio che andrà a contenerlo.

Fotografare una scultura vuol dire leggere la scultura, vuol dire darle uno spazio, una luce e un punto di vista [...] fotografare una scultura è come tradurre un brano di letteratura da una lingua in un'altra, passare dalle tre dimensioni alle due dimensioni di foglio fotografico e quindi si deve usare un altro linguaggio e quindi si compie un'opera di interpretazione; se non vogliamo proprio usare questo termine, diciamo che si sceglie il proprio punto di vista su queste cose (Mulas 1973: 73-74).

In *Fotografare l'arte*, pubblicato l'anno della morte in forma di dialogo con lo scultore Pietro Consagra, Mulas descrive la lettura visiva delle sculture, a differenza di quella dei dipinti, come un lavoro appunto di traduzione di questi oggetti: inizialmente poco familiari, ma che poi «vuoi cercare di capire [...] vuoi fare una fotografia che dica chiaramente la tua idea su queste cose. E finisci col porti in una posizione critica rispetto all'opera, non per il piacere di emettere dei giudizi, ma per la necessità di capire» (Mulas Fabbri 1973: 84). E prosegue chiarendo la radicale differenza tra il lavoro interpretativo di un critico e quello di un fotografo, che «deve invece vivere insieme a queste cose, passarci delle settimane sulle opere, per poterle fotografare in modo decente» abbandonandosi al piacere «di girare intorno alle cose, di toccarle, di muoverle, di impossessarsene quasi fisicamente» (Mulas Fabbri 1973: 85, 100). È

14 Conversazione tra Caterina Toschi e Beatrice Monti della Corte del 30 novembre 2021 presso la Fondazione Santa Maddalena, Donnini.

15 Cfr. Mulas, Smith 1964; Mulas, Arnason 1971; Mulas Fabbri 1973; Mulas 1974. Sui rapporti tra Mulas e la scena dell'arte, su cui esiste un'estesa letteratura, si rimanda a Castagnoli/Italiano/Mattirolo 2007.

16 Cfr. Mulas 1973; Mulas Einaudi 1973.

dunque partendo dal problema della spazialità circostante un corpo tridimensionale, comune al fotografo e allo scultore, che il primo ha il compito di restituire «il punto preferenziale» della scultura, inteso come processo interpretativo wolffliniano cui è soggetta la fotografia della statuaria classica (Mulas Fabbri 1973: 94).¹⁷ Per giungere dunque alla «sola fotografia» possibile di un oggetto plastico – chiarisce ancora –, e quindi a una corretta inquadratura in grado di conferire l'esatto contesto al soggetto ritratto, lo si deve riprendere da più punti di vista realizzando diversi scatti che «aiutino a capire come si è arrivati a quella preferenza» (Mulas Fabbri 1973: 94). Le stampe e i provini di contatto custoditi presso la Fondazione Santa Maddalena – quasi sempre su 6x6 (formato quadrato) – documentano dunque le diverse fasi della ricerca di Mulas per giungere all'interpretazione visiva preferenziale dell'opera in marmo di Cascella.

La sensualità di un corpo femminile steso al sole trova una perfetta traduzione in pellicola nell'illustrazione di *Bagnante* per il catalogo della personale del 1961 all'Arriete, pubblicata su due pagine al fine di eliminare ogni forma di impaginazione (cfr. fig. 1); in linea con le prime edizioni delle fotografie di Mulas prive dello spazio così detto di “rispetto” per la sua volontà di non «fare rapporti tra tipografia e fotografia» (Mulas 1973: 33).¹⁸ Altre due stampe della medesima scultura sono custodite presso l'archivio di Beatrice Monti: una che la documenta di profilo situata su un tavolo e ripresa con l'obiettivo leggermente rialzato per darne una lettura completa, fornendone cioè una restituzione analitica, al pari della fruizione espositiva di un osservatore che, girandovi attorno, ne può cogliere ogni dettaglio; e una seconda, in cui il soggetto è inquadrato con la lente parallela all'altezza dell'opera, costruendo un punto di fuga che suggerisce la visione del corpo da un'angolazione “proibita”: dalla piega inguinale degli arti inferiori alle protuberanze morbide del seno sino al blocco plastico che ne richiama il volto. Entrambi gli scatti illuminano l'ambientazione e il supporto su cui è posizionata la scultura; in quello scelto per il catalogo invece l'oggetto plastico emerge da uno sfondo nero, che ne dissimula le estremità e il contorno, ispirandosi alla tradizione fotografica surrealista. Obiettivo di Mulas è infatti quello di tradurre le intenzioni plastiche di Cascella, suggerendo delle forti assonanze con un corpo femminile reale, di cui non si colgono i confini ma si richiama la morbida epidermide grazie anche alla scelta di un marmo chiaro che il fotografo interpreta in equivalenti neri, bianchi e grigi. L'uso del bianco e nero, comune a tutte le sue fotografie pubblicate o custodite in archivio, non è solo legato a ragioni economiche per i costi elevati del colore (Mulas 1973: 25), ma anche alla volontà di accompagnare l'osserva-

17 Cfr. Wölfflin 2008; Ferretti 1977: 116-142; Messina 2001: 10-19; Fergonzi 2014: 45-61.

18 Nelle prime pubblicazioni delle sue fotografie Mulas preferisce non inserire un margine intorno alla stampa, il cosiddetto spazio “di rispetto”; in seguito comprenderà «che ogni immagine ha bisogno di uno spazio intorno, per capire che quello è il punto dove l'immagine finisce» e vi inserirà ai margini una piccola cornice nera di 1-1,5 mm (Mulas 1973: 18, 33).

tore dentro un dichiarato processo di astrazione, agevolando l'operazione traduttiva del fotografo di assimilare il blocco marmoreo all'immaginario di un corpo reale.¹⁹ La capacità del marmo apuano, statuario o bardiglio, rispetto agli altri marmi di suggerire, per il colore e la trama, la levigatezza della cute femminile e dunque di richiamare secondo le intenzioni di Cascella "fatti umani" concreti, è assecondata dall'obiettivo di Mulas, non solo per il potenziale espressivo delle equivalenze tonali dal bianco al nero scelte durante lo sviluppo in camera oscura, ma anche per i riciccati chiaro-scuro ottenuti dalle fonti luminose utilizzate nella lettura di questi oggetti plastici e per le angolazioni delle inquadrature tese a seguire lo scultore nella sua riflessione su questi materiali. La restituzione in pietra dal sapore ossimorico di una femminilità tangibile ma dalle forme astratte, implicita nelle morbidezze generose della nuda *Bagnante*, la ritroviamo nella sua controparte virginale de *La sposa bianca*, realizzata in marmo bianco carrarese ed esposta a giugno del 1962 alla Grosvenor Gallery, nel cui catalogo è riprodotto un ritratto fotografico di Mulas. Nell'archivio di Beatrice Monti sono custodite altre tre stampe dell'opera: una del retro, ben illuminata per garantirne come da consuetudine una lettura approfondita, ripresa però leggermente di sbieco per costruire una leggera ombreggiatura sul lato sinistro del profilo che ricordi la rotondità del dorso della figura; un'inquadratura con un'angolazione frontale ma di tre quarti, che produce due lunghe ombre sotto le due rotondità sporgenti sommitali richiamanti gli occhi del soggetto, a suggerire un'accennata tristezza in quello sguardo, forse riferendosi alle rigidità implicite nel rito del matrimonio per una giovane donna i cui tratti sono infatti incisi con una pulizia e un rigore quasi geometrico lontani dalle dolci curvature di *Bagnante*. La stampa scelta per il catalogo conferma però la predilezione del fotografo per lo sfondo nero, da cui emerge la scultura ripresa e illuminata frontalmente, eliminandovi ogni ombra per restituire l'innocenza candida del soggetto ritratto. Mulas riesce inoltre a sottolineare la volontà di Cascella di conferire al volto, seppur astratto, un'espressione di ingenuità, suggerita dal perno, a forma di quadrato, in cui i tre pezzi di marmo che compongono l'oggetto si incastrano in corrispondenza della bocca della sposa: la cavità appare così leggermente aperta, infondendo al viso una nota di incredulo stupore. La quarta fotografia de *La sposa bianca* conservata in Fondazione recupera la scala umana in un confronto tra i ritratti dell'opera e del suo autore: la scultura è infatti affiancata a un primo piano di Cascella, di tre quarti e con sfuocato sul retro il profilo di un disegno; il ragionamento visivo di Mulas si concentra dunque sull'artista, a cui dedica diversi progetti della sua indagine fotografica con l'obiettivo – più volte ribadito – di «umanizzarlo, o meglio non umanizzarlo ma rendere la sua condizione di uomo, di uomo qualsiasi, di uomo che ha tutti i suoi problemi» (Mulas 1973: 97). Emerge

19 «Dal bianco e nero sai già che ti trovi di fronte ad un'astrazione, sai già in partenza che fai una cosa che non è naturalistica perché dai equivalenti neri, bianchi, grigi di quelli che sono poi i colori» (Mulas 1973: 25).

dunque il parallelismo tra gli occhi della sposa e quelli di Cascella posti sullo stesso piano, suggerendone una comune fragilità, ma irrompono anche nell'inquadratura alcuni dettagli che raccontano lo scultore e il suo contorno: la nodulosa mano in primo piano, la sigaretta tra le dita, le tracce di pietra e detriti sulla giacca di flanella sotto cui sono visibili un grosso golf e una sciarpa a richiamare le fatiche e le rigidità climatiche della lavorazione del marmo.

La bottega è infatti per Cascella una «condizione storica della scultura» fondata sul lavoro corale di un'équipe di assistenti, incaricati di spezzare il blocco di marmo sulla base del suo modello in gesso con i martelli pneumatici prima, e a mano con mazzuoli e scalpelli poi (Cascella 1983: p.n.n.); si tratta dunque di un'evidenza imprescindibile per comprendere il suo lavoro di scultore, che emerge non solo dalle sue dirette testimonianze ma anche dai numerosi servizi fotografici che lo ritraggono: si ricordi ad esempio la pagina che Gae Aulenti dedica, nella monografia a sua cura del 1972 per le Edizioni del Naviglio, ai ritratti fotografici dell'artista e dei suoi otto assistenti, firmati dall'obiettivo di Lorenzo Cappellini, con indicato in basso a destra il loro nome di battesimo.²⁰ A Mulas in verità «queste fotografie degli operai con lo scultore danno fastidio. C'è come un po' di paternalismo, il padrone che si compiace di farsi ritrarre ogni tanto con il lavoratore» commenta in *Fotografare l'arte* (Mulas Fabbri 1973: 30); ma si riferisce, in particolare, a un episodio legato proprio alla toscana società Henraux e a un servizio promozionale di cui era stato incaricato per documentare Henry Moore a lavoro su un blocco lapideo.

Ne ho fatte alcune operazioni, diciamo pure dei falsi, ma quella di cui mi vergogno è capitata alla Henraux a Forte dei Marmi per la quale dovevo scattare delle foto a Moore mentre lavorava. Io mi presento in anticipo e trovo alcuni artigiani che stavano ingrandendo in marmo un piccolo gesso di Moore; quando l'artista arriva tutto ben vestito gli chiedo di fare qualcosa per me. Lui si toglie la giacca, si rimbocca le maniche, si mette gli occhiali antischeggia e prende in mano il martello pneumatico. Eccolo solo davanti al grande marmo bianco, e per cinque minuti manovra quel pesante strumento mentre io scatto un rullo dopo l'altro. Quando si ferma, si siede sulla base di legno e con la mano si asciuga il sudore. Questa è la foto che più di ogni altra ha avuto successo (Mulas Fabbri 1973: 32).

C'è tuttavia un'eccezione in materia e riguarda il servizio sul bassorilievo Olivetti di Buenos Aires del 1961 in cui Cascella, nella cava di Finale Ligure, è ripreso da Mulas accanto ai suoi assistenti insieme a Marco Zanuso, architetto dello stabilimento argentino, e a Beatrice Monti, confermando il valore che l'artista attribuiva ai suoi collaboratori (cfr. fig. 2). Uno dei suoi ritratti più celebri, sempre custodito alla Fondazione Santa Maddalena, è inoltre quello selezionato da Antonia Mulas per la prima retrospettiva dedicata al lavoro del marito sugli scultori:²¹ insieme a un artigiano

20 Cfr. Ballo 1972: p.n.n.; Dorazio 1980.

21 Cfr. *Ugo e gli scultori* 1988: p.n.n.

appoggiato a una vecchia caldaia in ghisa, Cascella è fotografato con i vestiti sporchi, contornato dagli strumenti del marmo, il martello e lo scalpello, da bottiglie di birra, casse e sgabelli, in un'ambientazione rustica che racconta potentemente la realtà concreta di un cantiere. Allo stesso servizio appartiene anche un altro scatto in cui lo scultore è ritratto a lavoro sull'opera *Sognai la mia genesi* del 1964 per la collezione di Joseph H. Hirshhorn, suggerendo un'ulteriore indubbia finalità di queste fotografie: oneste nell'interpretare visivamente la natura del lavoro di Cascella, ma anche pensate per avvallare un certo immaginario sulla sua personalità artistica a beneficio del collezionismo statunitense. Beatrice Monti rappresenta infatti il canale privilegiato per farlo accogliere oltre oceano in occasione delle due personali presso la newyorkese Betty Parsons Gallery ad aprile del 1965 e a marzo del 1968, poi trasferita in ottobre nella losangelina Felix Landau Gallery. In entrambe le occasioni i cataloghi con i testi critici di presentazione, rispettivamente di Giuseppe Marchiori e di Toni del Renzio, assecondano questo ricercato accostamento tra il carattere dello scultore e quello del marmo toscano, estratto sulle «Apuane Mountains where a few surviving artisans still extract great blocks of statuary marble» (Marchiori 1965: p.n.n.), che ne plasmano l'indole e la ricerca plastica illustrata nel catalogo del 1968 proprio dagli scatti di Mulas: «the wild Appenines spoke to his spirit and formed his character, the brilliant toughness of granite, the softer sensuality of marble, the Bizantine elegance of porphyry, mortised together like one of his later sculptures» (Toni del Renzio 1968).

Queste marmoree «forme-madri» (Melotti 1964: 35) avevano già ottenuto un riconoscimento ufficiale nel 1964 aggiudicandosi il Gran Premio della Scultura alla XXXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, che segna, come analizzato, il decollo internazionale di Cascella.²² Nella sua sala personale, la n. 25 nel Padiglione ai Giardini, egli espone *Solstizio d'Estate* in marmo di Carrara del 1963 e *Nascita di Venere* in marmo statuario del 1962. L'anno precedente entrambe le sculture erano state già presentate nella sua seconda personale alla Galleria dell'Ariete, e Ugo Mulas le aveva ritratte, insieme a una terza scultura, *Fendrula*, del 1963 in marmo bardiglio, in una chiave traduttiva in cui la levigatezza del marmo, illuminata direttamente da una fonte luminosa su un fondo scuro a contrasto, suggerisce all'osservatore facili assonanze con superfici organiche reali.

Per la ricchezza degli scatti custoditi in archivio *Nascita di Venere* risulta senz'altro il soggetto privilegiato da Mulas: una statua di 70x40x10 cm in marmo bianco, di cui esistono numerose versioni tra cui una *Piccolissima scultura* di 10x5x6 cm, sempre in marmo statuario, ritratta in un ampio servizio dedicato al piccolo formato in cui compare anche la mano di Beatrice Monti, a sottolineare per confronto la particolare scala dimensionale di queste minute forme astratte. Il dettaglio non è

22 Cfr. Dorflies 1964: 224-227.

fortuito, poiché la sua immagine accanto a *Nascita di Venere* ritorna più volte con particolari risonanze: in un ritratto nella sala di Cascella alla Biennale (cfr. fig. 3) e in tre scatti ambientati dentro la Galleria dell'Ariete, in cui, rispettivamente, abbraccia l'opera, vi si siede davanti su una sedia, e posa illuminata in primo piano accanto a Cascella, velato da un'ombra sul volto e in secondo piano rispetto alla scultura, che compare sfuggente per metà dal margine dell'inquadratura sulla sinistra sulla stessa linea visiva di Beatrice Monti (cfr. fig. 4). In questi ultimi tre scatti, un fascio di luce investe parallelamente l'opera e il volto della giovane gallerista, stagliati su un fondo nero, quasi a confrontare la rispettiva bellezza. Ma è il retro della statua che artista, gallerista e fotografo scelgono di mostrare: un lato posteriore che ricorda un profilo brancusiano, e dunque i tratti di una maschera di origine africana. Un riferimento anche qui non casuale, memore di quella ritualità laica evocata da Tadini fortemente ancorata a una lettura liturgica ma su scala umana dell'oggetto scolpito, che trova forse la massima espressione formale in questo manufatto quando sul lato frontale si trasforma in monumento a una clitoride. Due ritratti singoli della vulva di Venere, custoditi nell'archivio fotografico di Beatrice Monti, sono infine firmati da Mulas, che legge l'insolito soggetto attraverso due diverse equivalenze di grigi, bianchi e neri, uno su sfondo chiaro e uno su sfondo scuro (cfr. fig. 5). In entrambi, tuttavia, la morbidezza del marmo apuano accompagna le curve di questo dettaglio del corpo femminile suggerendone la pienezza erettile, e così assecondando l'esplicita volontà di Cascella di concretarlo in una forma totemica votata al culto laico della donna.

BIBLIOGRAFIA:

- Alfieri 1963 = Bruno Alfieri, *Una nuova rivista*, «Marmo 1», 1,1, 10 dicembre 1963 (in *Collezione Marmo 1-5 1962/1971*, Anastatica «Marmo 1», Pisa, Pacini Editore, 2016, pp. 40-43).
- Ballo 1972 = Guido Ballo, *Andrea Cascella*, catalogo della mostra curato G. Aulenti, (Milano, Galleria del Naviglio, giugno 1972) Milano, Edizioni del Naviglio, 1972.
- Carrieri 1961 = Raffaele Carrieri *Le pietre di Cascella nuove e antichissime*, «Epoca», 562, 9 luglio 1961, p. 86.
- Cascella 1962 = *Il salotto uccide la scultura - Un'intervista con Andrea Cascella sui rapporti tra architettura e scultura*, «Successo», 4, aprile 1962.
- Cascella 1972 = Andrea Cascella in Umberto Allemandi, *L'amante di pietra*, «Bolaffiarte», 3, 22, estate 1972, p. 53.
- Cascella 1983 = Flaminio Gualdoni e Marco Meneguzzo, Intervista ad Andrea Cascella in *Andrea Cascella: il senso e la materia*, a cura di Flaminio Gualdoni e Marco Meneguzzo, catalogo della mostra (Viggiù : Museo Butti, 1-30 ottobre 1983), Varese, La Tipografica, 1983.
- Cascella 1984 = Andrea Cascella intervistato in Marco Sorteni, *Sto a Milano perché a Roma mi diverto*, «La Domenica del Corriere», 45, Milano, 10 novembre 1984.
- Cascella 1990 = Lucia Sara Luraghi, *Il fascino discreto degli scalpellini*, in *Andrea Cascella. Il cor-*

- po della scultura proposte e ipotesi*, a cura di Luciano Caramel, catalogo della mostra (Milano, Studio Reggiani, maggio-giugno 1990), Milano, Studio Reggiani, 1990, p.n.n.
- Cascella 1998 = *Andrea Cascella: gli anni Sessanta*, a cura di Giuseppe Appella, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'arte contemporanea, 15 ottobre-31 dicembre 1998), Milano, Electa, 1998.
- Cascella 2004 = *Andrea Cascella* cit. in *Andrea Cascella. Disegni e sculture*, a cura di Claudio Cerritelli, Luigi Sansone, catalogo della mostra (Milano, Centro d'Arte Arbur, 11 maggio-10 luglio 2004), Milano, Centro d'Arte Arbur, 2004.
- Castagnoli/Italiano/Mattirolo 2007 = *Ugo Mulas: la scena dell'arte*, a cura di Pier Giovanni Castagnoli, Carolina Italiano, Anna Mattirolo, catalogo della mostra (Roma, MAXXI, Milano, PAC, Torino, GAM, 2007-2008), Milano, Electa, 2007.
- del Renzio 1968 = Toni del Renzio, s.t., in *Andrea Cascella*, catalogo della mostra (New York, Betty Parsons Gallery, 5-30 marzo 1968), New York, Betty Parsons Gallery, 1968; e in *Sculpture by Andrea Cascella*, catalogo della mostra (Los Angeles, Felix Landau Gallery, 7 ottobre-2 novembre 1968), Los Angeles, Felix Landau Gallery, 1968.
- Dorazio 1980 = Piero Dorazio, *Per Andrea Cascella* (Todi, 11 maggio 1980) in *Sculture di Andrea Cascella*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Naviglio, maggio-giugno 1980), Milano, Edizioni Galleria del Naviglio, 1980, p.n.n.
- Dorfles 1964 = Alberto [sic] Cascella intervistato da Gillo Dorfles in *Interviste con i pittori*, «Marcatré. Notiziario di cultura contemporanea», 2, 1, 8-9-10, settembre 1964 pp. 224-227.
- Fergonzi 2014: Flavio Fergonzi, *Fotografare (e pubblicare) le sculture: un antefatto anni Trenta-Quaranta per Marino e Manzù*, in *Manzù/Marino: gli ultimi moderni*, a cura di Laura D'Angelo / Stefano Roffi / Cinisello Balsamo, Silvana, 2014, pp. 45-61.
- Ferretti 1977: Massimo Ferretti, *Fra traduzione e riduzione. La fotografia dell'arte come oggetto e come modello*, in *Gli Alinari fotografi a Firenze, 1852-1920*, a cura di Wladimiro Settimelli e Filippo Zevi (catalogo della mostra, Firenze, Forte di Belvedere, luglio-ottobre 1977), Firenze, Edizioni Alinari, 1977, pp. 116-142.
- Marchiori 1965 = Giuseppe Marchiori, *Andrea Cascella* (Venice, April 1965), in *Andrea Cascella*, catalogo della mostra (New York, Betty Parsons Gallery, 20 aprile-15 maggio 1965), New York, Betty Parsons Gallery, 1965.
- Messina 2001: Maria Grazia Messina, *Scultura e fotografi*, in *Scultura e fotografia questioni di luce*, a cura di Ead., Firenze, Fratelli Alinari, 2001.
- Modern Sculpture from the Joseph H. Hirshhorn Collection* 1962 = *Modern Sculpture from the Joseph H. Hirshhorn Collection*, Guggenheim Museum, New York (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 3 ottobre 1962-6 gennaio 1963), New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1962.
- Monti 1963 = *I mercanti d'arte*, «Domus», n. 398, gennaio 1963, pp. 29-30.
- Mulas 1973 = *Conversazioni con Ugo Mulas* in *Ugo Mulas: immagini e testi*, con una nota critica di Arturo Carlo Quintavalle, Parma, Istituto di Storia dell'Arte Università di Parma, 1973, pp. 9-102.
- Mulas 1974 = *Libro per le sculture di Arnaldo Pomodoro*, immagini di Ugo Mulas, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1974
- Mulas, Arnason 1971 = Ugo Mulas, H. Harvard Arnason, *Calder*, Milano, Silvana Editoriale, 1971.
- Mulas Einaudi 1973 = Ugo Mulas, *La fotografia*, a cura di Paolo Fossati, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1973.
- Mulas Fabbri 1973 = Pietro Consagra, Ugo Mulas, *Fotografare l'arte*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1973.
- Mulas, Smith 1964 = Ugo Mulas, David Smith, *Voltron David Smith*, New York, Harry N. Abrams, 1964.
- Sculpture of the Twentieth Century* 1960 = *Sculpture of the Twentieth Century 1960: Sculpture of the Twentieth Century*, catalogo della mostra (Londra, Grosvenor Gallery, 17 ottobre-12

LETTURA DI ANDREA CASCELLA DALLA CRITICA ALLA FOTOGRAFIA (1961-1968)

novembre 1960), Londra, Grosvenor Gallery, 1960.

Tadini 1961 = Emilio Tadini, presentazione in *A. Cascella*, catalogo della mostra n. 75 (Milano, Galleria dell'Ariete, dal 5 giugno 1961), Milano, Galleria dell'Ariete, 1961, p.n.n.

Tadini 1963 = Emilio Tadini, presentazione in *A. Cascella*, catalogo della mostra n. 98 (Milano, Galleria dell'Ariete, dal 15 novembre 1963), Milano, Galleria dell'Ariete, 1963, p.n.n.

Toschi 2021 = Caterina Toschi, *Bobo Piccoli alla Galleria dell'Ariete*, in *Appunti per una ricerca su Bobo Piccoli*, a cura di Cloe Piccoli ed Elena Pontiggia, Milano, Skira, 2021, pp. 70-79.

Ugo e gli scultori 1988: *Ugo e gli scultori. Fotografie di Ugo Mulas dal 1960 al 1970*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Isola, febbraio 1988), Roma, Galleria L'Isola, 1988.

Valsecchi 1962 = Marco Valsecchi, presentazione in *Andrea Cascella*, catalogo della mostra (Londra, Grosvenor Gallery, 6 giugno-7 luglio 1962), Londra, Grosvenor Gallery, 1962, p.n.n.

Wölfflin 2008 = Heinrich Wölfflin, *Fotografare la scultura*, a cura di Benedetta Cestelli Guidi, trad. it. di Ivan D'Angelo, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2008.



Fig. 1. Andrea Cascella, *Bagnante*, marmo di Candoglia, 1961, foto: Ugo Mulas, in A. Cascella, catalogo della mostra n. 75 (Milano, Galleria dell'Ariete, dal 5 giugno 1961), Milano, Galleria dell'Ariete, 1961, p.n.n. Archivio Beatrice Monti della Corte, Fondazione Santa Maddalena.



Fig. 2. Andrea Cascella a lavoro con il suo assistente sul bassorilievo per lo stabilimento Olivetti a Buenos Aires, 1961, provino di contatto: Ugo Mulas. Archivio Beatrice Monti della Corte, Fondazione Santa Maddalena.

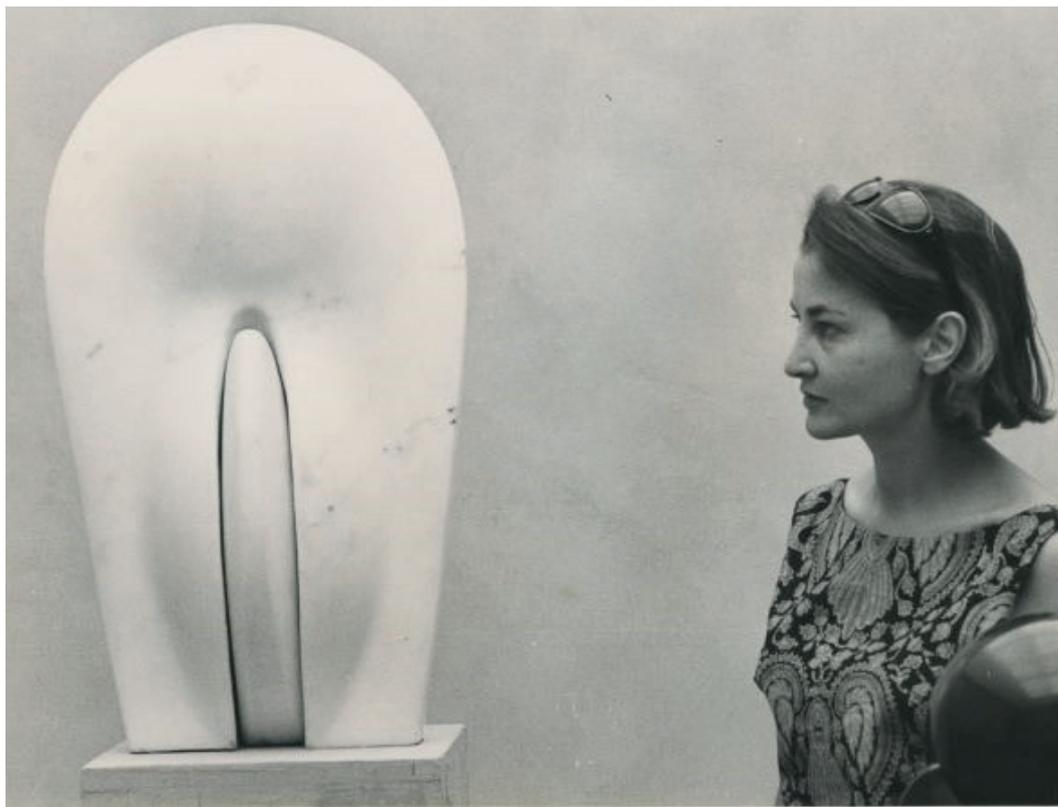


Fig. 3. Beatrice Monti della Corte accanto a *Nascita di Venere*, sala personale di Andrea Cascella (n. 25), XXXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 1964. Archivio Beatrice Monti della Corte, Fondazione Santa Maddalena.



Fig. 4. Beatrice Monti della Corte e Andrea Cascella accanto a *Nascita di Venere*, 1963, foto: Ugo Mulas. Archivio Beatrice Monti della Corte, Fondazione Santa Maddalena.



Fig. 5. Andrea Cascella, *Nascita di Venere*, 1962, foto: Ugo Mulas. Archivio Beatrice Monti della Corte, Fondazione Santa Maddalena.

ANNA BALDINI

LA TOSCANA DEL MARMO NELLA COLLANA «CONTROMANO» DI LATERZA

Nel luglio 2004 fa il suo esordio una nuova collana Laterza, «Contromano», che ha pubblicato a oggi novantacinque titoli.¹ Inizialmente curata da Gianluca Foglia, con il trasferimento di quest'ultimo a Feltrinelli la responsabilità della collana passa alla direttrice editoriale Anna Gialluca, che in un'intervista del 2009 racconta il successo dell'iniziativa: «Una caratteristica dei nostri titoli che si differenzia da gran parte di quelli in circolazione, è che continuano a vendere anche a mesi di distanza dall'uscita» (Prudenzano 2009).² Nell'intervista Gialluca si sofferma sugli intenti che avevano portato a quell'anomalia nel catalogo di Laterza che è la nascita di una collana di narrativa; la direttrice menziona in primo luogo un obiettivo di mercato, quello di «intercettare un target giovane», cui si coniuga però anche un'operazione culturale ambiziosa, veicolata da forme nuove di scrittura.

C'era e c'è l'esigenza di soddisfare nei lettori il bisogno di conoscere la realtà attraverso lo sguardo e la

1 Il ritmo di pubblicazione, molto sostenuto tra il 2006 e il 2014 quando escono dai cinque ai tredici volumi l'anno, ha di recente rallentato: nel 2018 e nel 2019 sono usciti tre volumi, uno soltanto nel 2020 e nel 2021.

2 Anche Stefano Salis, giornalista del «Sole 24 ore» e collaboratore di «Tirature», annuario di studi sull'editoria contemporanea, riferisce di una buona risposta del pubblico: «Le collane economiche e tascabili [di Laterza] hanno avuto un buon andamento, particolarmente la collana «Contromano»» (Salis 2008: 244).

sensibilità di scrittori appartenenti alle nuove generazioni. Tutto ciò, utilizzando una scrittura ibrida. I nostri libri hanno infatti l'ambizione di porsi a metà tra saggistica e fiction, ed è proprio questa l'innovazione che cerchiamo di portare nel mercato editoriale. Vorremmo che essi fossero strumenti non convenzionali di conoscenza della contemporaneità (Prudenzano 2009).

Il titolo «Contromano», dunque, segnala la ricerca di punti di vista eccentrici e originali sul presente, veicolati da «racconti e guide curiose di città, *reportages*, libri di viaggio, storie inconsuete di luoghi, di cose, di gente» (cit. in Godioli 2017: 380), come recitava fino a qualche anno fa la presentazione editoriale della collana sul sito dell'editore. Recitava, perché oggi il portale di Laterza non presenta più la propria offerta attraverso le collane: gli elenchi del pubblicato ripartito per collane sono consultabili solo attraverso la ricerca avanzata o scaricando il catalogo in formato elettronico, e né il catalogo né il sito offrono una presentazione anche succinta dell'idea fondante e delle caratteristiche delle singole operazioni editoriali. Come molte altre case editrici maggiori, compresa quell'Einaudi del cui mito era gran parte proprio la «collanologia» (Cesari 1991: 141), Laterza ha rinunciato a fare dei suoi macro-testi editoriali uno strumento di marketing.³ Il che non significa, però, che una collana come «Contromano» non abbia un'identità forte e un fondamento progettuale solido. Come racconta Gialluca nell'intervista del 2009, la casa editrice non ha solo architettato il perimetro nel quale far rientrare i volumi della collana, ma spesso li commissiona direttamente («Tendenzialmente si individua un autore e con lui si decide cosa fare e come»: Prudenzano 2009); in diversi casi le scrittrici e gli scrittori hanno rievocato positivamente, in interviste successive alla pubblicazione, la relazione maieutica instaurata con la direttrice di collana.⁴

La progettualità forte che sovrintende «Contromano» ha a che fare anche con il deragliamento che imprime alla tradizione saggistica della casa editrice: «Contromano» è infatti la collana con cui Laterza si apre alla letteratura venendo meno a un antico interdetto crociano.⁵ È vero che questo “tradimento” dell'identità storica della casa editrice si attua nella forma ibrida della saggistica narrativa, ma è altrettanto vero che proprio questa forma è una delle linee più battute dalla ricerca letteraria

3 Sull'odierno «crepuscolo delle collane» cfr. Novelli 2020.

4 Cfr. le interviste a Sandra Petrigiani (autrice per «Contromano» di *E in mezzo il fiume. A piedi nei due centri di Roma*, 2010) e Francesco Forlani (autore per «Contromano» di *Parigi, senza passare dal via*, 2013), rispettivamente Meringola 2010 e Airaghi 2018. Sul ruolo di Gialluca si sofferma anche Piazza 2020 sulla base delle informazioni fornite da Emanuela Carbé, autrice per «Contromano» di *Mio salmone domestico* (2013).

5 Nel disegnare il programma editoriale per il tipografo Giovanni Laterza Croce scriveva il 4 giugno 1902: «Credo poi che fareste bene ad astenervi almeno dall'accettare libri di romanzi, novelle e letteratura amena: e ciò per comparire come editore con una *fisionomia determinata*: ossia come editore di libri politici, storici, di storia artistica, di filosofia, ecc.: editore di roba grave» (Croce/Laterza 2004: 23; corsivi dell'originale). Nel 2015 Laterza prosegue la linea editoriale avviata con «Contromano» con la serie «Solaris» della collana «i Robinson».

degli ultimi decenni, e non solo nel quadro della letteratura italiana: «l'ibridazione tra fiction e non fiction» è «il più importante fatto estetico degli ultimi decenni» (Mongelli 2021: 115).

La *non fiction* comprende, secondo una definizione ampiamente condivisa che traggio da uno dei volumi più recenti che la mettono a fuoco,

quelle scritture in prosa – dal reportage, al libro di viaggio, al diario, all'autobiografia – che rifiutano la finzionalità della letteratura d'invenzione pur servendosi di molti degli strumenti e delle tecniche a essa riconducibili (Palumbo Mosca 2021: 135).⁶

Tra le due possibilità che si offrono a uno scrittore per la costruzione di un testo di *non-fiction* letteraria – l'adozione un narratore onnisciente sul modello di *In Cold Blood* (1965) di Truman Capote, o l'inserzione del proprio personaggio-testimone nel racconto, sul modello di *The Armies of the Night* (1968) di Norman Mailer⁷ – la *non-fiction* italiana ha privilegiato la seconda, vale a dire il modello soggettivistico-autobiografico, se non addirittura auto-finzionale (cfr. Marchese 2019).

La collana di Laterza intercetta anche un'altra tendenza, sia creativa sia critica, della letteratura più recente. Offrendo «racconti e guide curiose di città, reportages, libri di *viaggio*, storie inconsuete di *luoghi*, di cose, di gente» (corsivi miei), «Contromano» focalizza lo spazio, la geografia, il paesaggio e la città come chiavi di lettura del presente; i libri che vi sono pubblicati propongono insomma – e invitano a – una lettura del mondo in termini *geocritici*.⁸ Itinerari cittadini, percorsi paesistici, esplorazioni delle parti meno conosciute e di quelle universalmente note del nostro paese sono sempre filtrati dallo sguardo del narratore-guida, un narratore-testimone che si fa garante della non finzionalità dell'opera, della sua funzione aletica di veridizione del mondo.⁹

6 Dell'ampia bibliografia sulla *non fiction* contemporanea, mi limito a rimandare a tre recenti lavori riepilogativi focalizzati sul panorama italiano: Rondini 2016, Marchese 2019, Castellana 2021.

7 Su questi due modelli, cfr. Mongelli 2021.

8 Diversi studiosi che praticano l'approccio geocritico alla letteratura hanno prestato un'attenzione specifica a questa collana: Lee 2012; Papotti 2014; Godioli 2017.

9 Nel suo saggio, Papotti (2014: 39) interpreta le esplorazioni urbane a fondamento autobiografico come un modo per opporsi alla «perdita di aderenza nei confronti della storia di un luogo», alla «progressiva evaporazione dei criteri di comprensione e di leggibilità della tradizione». L'ancoraggio a un'esperienza personale autobiografica funge insomma da raccordo tra il passato e il presente, e si fa garante di una continuità di senso.

Nel 2012 «Contromano» ospita due libri che in maniera complementare si occupano dei luoghi storicamente segnati dall'industria del marmo: *Morte dei marmi* di Fabio Genovesi, che racconta la città di Forte dei Marmi, e *Il contro in testa* di Marco Rovelli, che racconta l'Apuania, lo spazio geografico che unisce e divide le città di Massa e Carrara.¹⁰ I due racconti intrecciano alle descrizioni delle città e dei paesaggi la storia delle comunità che hanno abitato e abitano quei luoghi. A caratterizzare il punto di vista da cui la Versilia e le Alpi Apuane sono raccontate è il fatto che entrambi i narratori dichiarano di essere nati, cresciuti e di risiedere lì: l'elemento autobiografico, la vita trascorsa al Forte o tra Massa e Carrara diventa garanzia di veridizione su quei mondi.¹¹

Gli itinerari artistici dei due scrittori antecedenti al 2012 disegnano profili autoriali differenziati. Marco Rovelli (1969), noto soprattutto come musicista, debutta come poeta nel 2004 e successivamente pubblica *reportages* narrativi e di denuncia;¹² l'esordio letterario di Fabio Genovesi è invece legato a una raccolta di racconti (*Il bricco dei vermi*, 2007) e a un romanzo (*Versilia Rock City*, 2008), che nello stesso anno in cui Laterza pubblica *Morte dei marmi* viene riedito da Mondadori, che aveva già pubblicato nel 2011 *Esche vive*. Il patto finzionale dei due testi del 2012 rispecchia questi percorsi autoriali differenziati: Rovelli accompagna il lettore in una esplorazione del territorio e delle comunità apuane prossima al reportage e al resoconto storico, ma all'andamento saggistico della voce narrante fanno da contrappeso incursioni nell'oralità, anche dialettale, e continui balzi nell'autobiografia e nello squarcio lirico; Genovesi, invece, dichiara in esergo una, sia pur minima, quota di finzionalità¹³ e opta per una impostazione vocale che mima una narrazione orale dai tratti marcatamente informali.

Ancora più rilevante è la complementarità tra l'impianto tonale complessivo dei due testi. Rovelli adotta uno sguardo elegiaco sul passato; ciò che il narratore rimpiange è soprattutto l'esaurimento dell'agguerrita militanza politica che ha caratterizzato il Novecento apuano, dagli anarchici a Lotta continua. Genovesi sceglie invece un andamento narrativo aneddotico e scanzonato, e assume una postura di disincan-

10 «Massa, Carrara. [...] Nonostante lo storico campanilismo, la solita pantomima rivallitaria, io credo che assai più forte sia la comunanza tra i due borghi selvaggi. A partire dalle Alpi Apuane che li tengono a bada. Apuania, allora, come accadeva durante l'era fascista, converrà chiamare quest'area unitaria, fatta di due città che si sentono tanto più distanti quanto più forti sono le omologie» (Rovelli 2012: 14-15).

11 Altre narrazioni geografiche o urbane della collana «Contromano» riportano invece punti di vista di residenti non indigeni o di indigeni non più residenti.

12 *Lager italiani* (2006) racconta i centri di permanenza temporanea per migranti; *Lavorare uccide* (2008) le morti bianche; *Servi* (2009) le condizioni di lavoro degli immigrati clandestini.

13 «Alcune (pochissime) delle cose che ho scritto qui me le sono inventate, ma sono le più verosimili» (Genovesi 2012: 1).

to ironico. «Forse Massa sta lì, in questa soglia tra tragico e comico», scrive Rovelli (2012: 132): il suo narratore però non la varca mai, tenendosi pressoché costantemente sul versante del tragico, mentre Genovesi lavora proprio su quella soglia. Il suo narratore avverte il senso della fine di un mondo non meno di quello di Rovelli, ma tale sentimento è ricondotto alla sfera della percezione individuale, piuttosto che all'oggettività della storia:

Ognuno con quella sensazione banalissima di essere originale e profondo e costretto a vivere in un'epoca che sta sull'orlo del baratro, convinto che peggio di così non può andare e che stiamo assistendo in diretta alla fine dei giorni.

Mentre in realtà i giorni trovano sempre il modo di andare avanti, e se c'è qualcosa che finisce sei solo tu (Genovesi 2012: 90).

Genovesi decostruisce la nostalgia stessa, individuandovi il principale prodotto e l'elemento essenziale del *marketing* di Forte dei Marmi; il suo rigetto dell'approccio elegiaco al territorio appare perciò più coerente – e disilluso – di quello di Rovelli, che nel momento stesso in cui si distanzia dal passato eroico delle lotte dei padri non esclude una prospettiva di continuità.¹⁴ I due racconti finiscono così per approssimarsi ai due poli tra cui oscilla la rappresentazione di un territorio in crisi secondo l'analisi del *corpus* di «Contromano» proposta da Joanne Lee (2012: 208):

The perception of the city in crisis leads to two variant positions within this body of writing. One stance is the antimodern position [...]: it involves an anachronistic representation of place and leads to nostalgic yearning for an idealized past. The other presents a fluid and dynamic understanding of urban spaces as part of an everchanging reality and attempts to construct new understandings of belonging to the city.¹⁵

Forte dei Marmi, Massa, Carrara e il loro circondario sono infatti spazi economici, ecologici e antropici in crisi: Rovelli si focalizza sulla de-industrializzazione del territorio e sul tramonto di un assetto del mondo del lavoro che aveva reso possibili la lotta e la militanza politica; Genovesi sulla trasformazione dell'industria turistica della Versilia. Alle spalle di questi fenomeni locali sta, in entrambi i casi, l'accelerazione del processo di globalizzazione che caratterizza l'ultimo scorcio del ventesimo secolo e l'avvio del ventunesimo: la sottrazione della città di Forte dei Marmi ai suoi

14 «Oggi possiamo usarli, quei padri, proprio in ragione della loro distanza. Perché non è con i loro simboli e le loro pratiche che cambieremo il mondo, perché il mondo ha cambiato formato. L'esempio, però, la loro testimonianza – è questo ciò che resta. E che ci rende liberi» (Rovelli 2012: 36).

15 Su Genovesi si veda anche quanto scrive De Dominicis (2015: 127): «Genovesi never gives in to the temptation of a nostalgic report of the good old days. He rather focuses on all the idiosyncrasies and characteristics of the local inhabitants that really contributed – maybe even more than the arrival of the Russians – to the present situation. At the same time, he does not hide the serious problems affecting the survival of the city's traditional identity».

residenti, che nel corso del Novecento si limitava ai tre mesi della stagione estiva, è ora divenuta un esproprio permanente da parte di un'élite economica dall'orizzonte di vita planetario, cui corrisponde, nel libro di Rovelli, l'esproprio dei beni comuni – le cave di marmo, e più in generale l'ambiente naturale – da parte delle élites industriali, oggi ancora come già nel corso del Novecento. Per entrambi gli scrittori il paesaggio urbano è un'«anticipazione figurale di questa disgregazione» (Rovelli 2012: 88): la «“grande nebulosa” urbanistica» massese (Rovelli 2012: 89) e l'incessante metamorfosi di Forte dei Marmi generata dai capricci e desideri dei “signori” raccontano un territorio senza passato e una «comunità in via di estinzione» (Genovesi 2012: 95).¹⁶

Dal «paese desertificato dall'abbondanza, seccato dalla prosperità» (Genovesi 2012: 132), che gli abitanti non possono più permettersi di abitare, come dalla «landa sterile e infeconda» (Rovelli 2012: 3) di un territorio piagato dalla disoccupazione, si può solo scappare. Chi resta, deve motivare la sua scelta imbarcandosi in un viaggio alla ricerca dell'«anima» dei luoghi che si abitano (Rovelli 2012: 3, 79; Genovesi 2012: 138). La *quête* è esplicitamente tematizzata dal musicista-scrittore: *Il contro in testa* si apre con una dichiarazione d'inappartenenza che affonda le radici nell'ignoranza della storia della propria terra («L'ho odiata perché non ne trovavo l'anima», Rovelli 2012: 3): il narratore avvia così, alla fine del primo capitolo, un viaggio di scoperta che comincia con un'ascesa notturna al monte Tambura, popolato dei fantasmi del passato. Genovesi, invece, lascia trasparire soltanto nel «finalone carico e ridondante» (Genovesi 2012: 125) come l'itinerario percorso nel presente e nel passato di Forte dei Marmi fosse finalizzato alla rivelazione della sua anima – «un'anima comunque selvaggia, comunque viva» –, che si manifesta nel corso di una «notte di nebbia fitta che cancella ogni particolare» (Genovesi 2012: 138). L'itinerario notturno dell'ultimo capitolo del libro di Genovesi viene così a somigliare all'ascesa notturna e iniziatica che apre il viaggio tra i fantasmi di Rovelli; ma se quest'ultimo chiude il libro con una dichiarazione di pacificazione e l'apertura di una prospettiva di futuro,¹⁷ nell'ultimo capitolo di quello di Genovesi l'incontro con alcuni compagni di classe da tempo perduti di vista, nessuno dei quali vive più a Forte dei Marmi, inverte l'immagine della «rimozione totale degli indigeni dal paese» (Genovesi 2012: 7) che alla fine del primo capitolo aveva accomunato in un unico destino i residenti contemporanei del Forte e gli antenati Liguri sconfitti dai Romani e deportati nel Sannio.

L'*explicit* dei due libri conferma l'identificazione primaria dell'io narrante con comunità delineate in maniera differenziata. Quando Rovelli dice “noi” sta parlando di

16 «Le ville che ospitarono i grandi artisti, ecco, siccome a noi di quelle cose lì non ce ne frega un cazzo, le abbiamo buttate giù quasi tutte e ci abbiamo costruito delle pensioni» (Genovesi 2012: 7); «A chi compra non gliene frega nulla della casa [...]: gli interessa solo il terreno, e di abbattere tutto il prima possibile per costruirci sopra una villissima che risponda ai suoi gusti» (Genovesi 2012: 61).

17 «Mi ero fatto amico i fantasmi, che avevo dietro le spalle, insieme a tutto il passato che avevo scavato, e adesso il campo, davanti, era sgombro» (Rovelli 2012: 143).

una comunità istituita dal tempo: “noi” è la generazione dei nati negli anni Settanta, cresciuti negli anni Ottanta, troppo giovani per partecipare al lungo Sessantotto italiano, alla ricerca di padri e di un’identità politica. Il “noi” di Genovesi è invece costruito dallo spazio, poiché si identifica con i «fortemarmìni» (Genovesi 2021: 67) nati e cresciuti in città, la cui esistenza si è dovuta confrontare ogni estate con le vite dei “signori”, la cui presenza è tanto fonte di abbondanza e benessere, quanto d’invidia e umiliazioni.¹⁸ L’appartenenza generazionale in questo caso non conta, perché la stessa esperienza era già stata vissuta dai padri (Genovesi 2012: 89).

La costruzione contrastiva dell’identità del “noi” rispetto a un’alterità non caratterizza solo la comunità dei fortemarmìni, ma l’intero territorio. Rovelli e Genovesi concordano nel sottolineare l’eccentricità dei propri luoghi dalle regioni che li circondano:

La terra Apuana fa storia a sé: dai vecchi si sentiva ancora dire “devo andare in Toscana” anche se si trattava di andare a Lucca, ovvero appena fuori dalla provincia (Rovelli 2012: 55).

E io non lo so da dove arriva questo modo di parlare, ma di certo si sente solo nel minuscolo territorio della Versilia storica, ovvero i comuni di Forte dei Marmi, Pietrasanta, Serravezza e Stazzema. Basta andar poco più giù verso Viareggio e trovi già il toscano, basta salire verso Massa e parlano una roba che sembra portoghese (Genovesi 2012: 69-70).

Isolati dal contesto regionale, il territorio apuano e quello versiliese sono ulteriormente divisi dal contrasto paesaggistico tra i monti e il mare, che diventa un’ennesima linea di confine. I narratori ribadiscono più volte tale contrasto, il loro aderire a una dimensione rifiutando l’altra,¹⁹ ma allo stesso tempo lasciano affiorare le tracce di una continuità tanto recente quanto antichissima. L’aumento fuori misura dei prezzi degli immobili a Forte dei Marmi spinge i fortemarmìni a trasferirsi sulle pendici dei monti, in un esodo che porterà le comunità a fondersi, e quello stesso paesaggio diviso tra i monti e il mare ha in realtà una remota origine unitaria:

18 «L’estate era così per tutti, una lunga fuga a testa bassa da noi stessi e da quel che eravamo. Che poi tanto appena finito agosto la realtà ci saltava di nuovo addosso, in quel momento straziante che gli altri fanno i bagagli e tornano alle loro vite, e tu invece non ti muovi, non parti, non fai niente di niente. Tu non vai da nessuna parte» (Genovesi 2012: 74).

19 La riluttanza degli abitanti della costa a salire in montagna affonda le radici in un passato storico di miseria: «sui monti qualcuno ricorda ancora i “marinelli” che di notte saliva-no strisciando tra i campi per fregare un paio di fichi una zucca una gallina, e andavano scacciati come le faine col fucile caricato a sale. Sarà forse per questo che tanti fortemarmìni vivono a dieci minuti dalle montagne eppure se ne tengono lontani» (Genovesi 2012: 94). Da parte sua, Rovelli (2012: 6) afferma esplicitamente che il «mare [...] ha inciso poco sull’identità della terra apuana», e dichiara di aver personalmente fuggito la costa («Per questo mi ero rifugiato nelle montagne e nelle cantine, lì di ombrelloni non ne trovavo», Rovelli 2021: 89); Genovesi (2012: 138-39) rifiuta a sua volta di lasciare la città: «a vivere lassù sui monti non ci vado, i monti sono splendidi ma io sono nato al mare e al mare io ci resto, nelle riserve non mi ci faccio rinchiudere».

Il marmo è un brulichio di vie marine, sedimenti carbonatici prodotti in quelle che furono scogliere coralline, dov'erano alghe, spugne, coralli. Quegli strati, segnati da linee oblique e parallele, vene sottopelle che il lavoro millenario delle cave ha scoperto e portato in superficie, sbattendotelo in faccia – quegli strati di marmo sono vivi, profondamente vivi, e quel biancore che ti abbaglia è come un concentrato ipnotico di vita. Il mare, qui, è già compreso nella montagna (Rovelli 2021: 28-29).

Il marmo è ciò che unisce geologicamente e storicamente la montagna da cui viene estratto e la costa i cui insediamenti si sviluppano grazie al commercio di tale preziosa risorsa. Nel libro di Rovelli l'industria del marmo, i suoi rivolgimenti storici e le prospezioni utopiche per il futuro costituiscono uno dei temi fondamentali del racconto: sia a livello referenziale – il marmo è l'elemento costitutivo del paesaggio naturale ed antropico,²⁰ e la lavorazione del marmo è l'oggetto privilegiato, insieme alla politica, degli excursus storico-saggistici –, sia a livello figurale. Il marmo si fa metafora della natura agguerrita degli abitanti dell'Apuania, a partire dall'espressione che dà titolo al libro:

“Per spaccare il marmo devi capire qual è la linea giusta, il suo verso. Se la segui, tagliarlo è facile. Se invece provi a tagliarlo diciamo al contrario, se vai contro il verso, non ci riesci: non c'è verso, proprio. E quello si chiama contro. Ecco, i carrarini hanno il contro in testa, sono duri, resistono, e non c'è verso di scalfirli. Non c'è il verso, proprio”.

Il marmo è come la vita, morbido al verso e duro al contro. “Solo che avere il contro in testa non è facile” (Rovelli 2012: 12).

Nel libro di Genovesi il marmo non ha altrettanta rilevanza metaforica o referenziale, ma il legame della sua industria con le origini della città è evocato in uno snodo decisivo del racconto. Nel capitolo *Il pontile* Genovesi narra la storia di questo punto di riferimento topografico imprescindibile per la città di Forte dei Marmi²¹ e la sua funzione di appiglio identitario, in contrasto con l'incessante metamorfosi del tessuto urbano alle sue spalle. Il pontile è «l'unico posto ancora autentico del paese», su cui veglia un «Grande spirito protettore, un'entità soprannaturale e selvatica for-

20 Nel libro abbondano le descrizioni liriche del paesaggio apuano, in una variazione tonale che va dal puro incanto al sentimento del sublime suscitato dalla violenza esercitata dagli uomini sulla montagna. Il marmo è anche l'elemento fondamentale del paesaggio antropico, dall'architettura di Massa e Carrara al *décor* delle osterie, cronotopo centrale del racconto: «Erano tutte simili: il bancone di marmo bianco, un piano di zinco dov'erano riposti i bicchieri, un acquaio dove sciacquarli, gli scaffali di marmo dov'erano ammassati i fiaschi *dal* vino. Ai tavoli di marmo, con intorno sedie di legno o impagliate, si giocava a carte» (Rovelli 2012: 82).

21 «Una volta [il pontile] era di legno, prolungamento marino della lunga via che porta il marmo dalle cave in cima ai monti giù fino al fortino e poi appunto sul pontile, dove lo aspettavano le navi per consegnarlo in posti lontanissimi. Il paese è nato intorno a quegli sforzi lì, tra i rischi e le fatiche del marmo e quelli della navigazione, pezzo dopo pezzo come i blocchi giganteschi trascinati al piano dai buoi, impastati di polvere e sudore e sangue» (Genovesi 2012: 93-94).

mata dalle anime di tutti quelli che sul pontile ci sono invecchiati e morti» (Genovesi 2012: 95). Il pontile è insomma un *luogo* contrapposto ai *nonluoghi* del centro, alle boutique intercambiabili che appaiono e scompaiono sottraendosi alla funzione di riferimento topografico per gli abitanti.²² Non solo l'intero centro di Forte dei Marmi è diventato un *nonluogo* analogo ai centri commerciali delle periferie di tante altre città, ma ancora più drammaticamente sono le stesse case – le lussuose ville edificate senza pianificazione, che divorano incessantemente il poco verde rimasto in città – a rivelarsi *nonluoghi*:

questi villoni alla Beverly Hills, questi templi simil-dorici, questi spogliatoi per piscine a forma di otto, finalmente li riconosco per quello che sono: muri, solo una serie infinita di muri costruiti in lungo e in largo, che si incastrano tra loro a formare un sacco di edifici che non puoi chiamare case, perché non c'è mai nessuno che ci viva, che le scaldi di voci, di urla, di risate e di incazzature, di tv al massimo e bicchieri che si spaccano o letti che cigolano mentre ci fai l'amore (Genovesi 2012: 132).

Nella resistenza del pontile si identifica la resistenza dei due narratori, l'ostinazione di entrambi a non andarsene da una terra che è per loro il «posto giusto» (Genovesi 2012: 137) in cui vivere. E questa resistenza non si manifesta solo in una permanenza passiva, ma anche attraverso il lavoro della scrittura: tra analogie e complementarietà, il doppio racconto delle terre del marmo di Genovesi e Rovelli contrasta la rimozione del passato e l'uniformazione del presente, in una riscoperta e rivendicazione di identità per lo spazio abitato, il paesaggio e le città.

BIBLIOGRAFIA

- Airaghi 2018 = Alida Airaghi, *Intervista a Francesco Forlani, scrittore e performer*, 27/4/2018 url: <https://www.sololibri.net/Intervista-a-Francesco-Forlani.html> (ultimo accesso: 12/09/2022).
- Augé 2009 = Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità* [1992], trad. it. di Dominique Rolland e Carlo Milani, Milano, Elèuthera.
- Castellana 2021 = Riccardo Castellana (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teoria e forme*, Roma, Carocci.
- Cesari 1991 = Severino Cesari, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Roma-Napoli, Theoria.
- Croce/Laterza 2004 = Benedetto Croce / Giovanni Laterza, *Carteggio*, I, 1901-1910, a cura di Antonella Pompilio, Roma-Bari, Laterza.
- De Dominicis 2015 = Giulia De Dominicis, *Media Representation of Place, Identity and Urban Conflicts in Prato and Forte dei Marmi*, in Claire Honess / Silvia Ross (a cura di), *Identity and Conflict in Tuscany*, Firenze, Firenze University Press, pp. 119-129.

22 Per l'opposizione tra *luoghi* e *nonluoghi* il riferimento è naturalmente Augé 2009.

- Genovesi 2012 = Fabio Genovesi, *Morte dei marmi*, Roma-Bari, Laterza.
- Godioli 2017 = Alberto Godioli, *Walking Tours, Subjective Maps, and Spatial Justice: Urban and Non-Urban Spaces in Contemporary Italian Literature*, in «Pòlemos», 11, 2, pp. 379-395.
- Lee 2012 = Joanne Lee, *Alternative Urban Journeys: Italian Travel Writing and the Contromano Series*, in «Studies in Travel Writing», 16, 2, pp. 203-214.
- Marchese 2019 = Lorenzo Marchese, *Storiografie parallele. Che cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet.
- Meringola 2010 = Antonietta Meringola, *Sandra Petrigani: «I libri scritti su commissione allontanano gli scrittori dalle ossessioni personali»*, 7/9/2010, url: <https://www.omero.it/2010/09/07/sandra-petrigani-i-libri-scritti-su-commissione-allontanano-gli-scrittori-dalle-ossessioni-personali/> (ultima consultazione: 12/09/2022).
- Mongelli 2021 = Marco Mongelli, *Nonfiction novel e New Journalism*, in Castellana 2021, pp. 115-133.
- Novelli 2020 = Mauro Novelli, *Il crepuscolo delle collane*, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature '20. I cattivi*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- Palumbo Mosca 2021 = Raffaello Palumbo Mosca, *La non fiction*, in Castellana 2021, pp. 135-156.
- Papotti 2014 = Davide Papotti, *Racconti di città: strategie di interpretazione urbana nella collana «Contromano»*, in Id. / Franco Tomasi (a cura di), *La Geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, Bruxelles-Bern-Berlin-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang, pp. 35-57.
- Piazza 2020 = Isotta Piazza, *Dal web al volume: il caso Carbé*, in «Prassi ecdotiche della modernità letteraria», 5, 1, pp. 289-309.
- Prudenzano 2009 = Antonio Prudenzano, *Contromano, è nato un nuovo genere: intervista alla direttrice della collana Laterza*, 16/7/2009, url https://www.affaritaliani.it/culturaspettacoli/contromano_nato_nuovo_genere090709.html (ultimo accesso: 12/09/2022).
- Rondini 2016 = Andrea Rondini (a cura di), *Pianeta non-fiction*, in «Heteroglossia», 14.
- Rovelli 2012 = Marco Rovelli, *Il contro in testa*, Roma-Bari, Laterza.
- Salis 2008 = Stefano Salis, *Calendario editoriale. Settore solido, ma non in crescita*, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature '08. L'immaginario a fumetti*, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, pp. 234-248.

PARTE III

LE OPERE



GABRIELE FATTORINI

DALLA TOSCANA ALLA SICILIA:
STORIE DI MARMI E DI MAESTRANZE
DAL TARDO MEDIOEVO ALLA MANIERA

È sufficiente scorrere le pagine del monumentale volume di “memorie storiche e documenti” dedicato poco più di centoquaranta anni fa a *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI* dall’abate Gioacchino Di Marzo (1880-1883), per rendersi conto del continuo e interminabile scorrere di uomini, di merci e di marmi che in quel torno di tempo vi fu tra la Toscana e la Sicilia. Com’è evidente agli occhi di tutti, l’isola posizionata al centro del Mediterraneo mantiene ancora oggi un indiscutibile ruolo di ponte tra continenti e culture diverse, trovandosi al centro dei principali fenomeni migratori dei nostri giorni, e recando evidentissime le tracce dei molti popoli che vi si insediarono nel corso dei secoli: Fenici, Greci, Romani, Arabi, Normanni, Bizantini, Francesi, Tedeschi, Spagnoli e via dicendo.

Tra costoro non mancarono i Toscani, che tra il basso Medioevo e l’Età moderna seppero intessere profonde e decisive relazioni politiche, commerciali e artistiche con la Sicilia, potendo peraltro fornire alle *élite* signorili e religiose dell’isola, quanto all’ambito della scultura, professionalità di altissimo livello, opere modernissime per linguaggio e un materiale di enorme pregio come il marmo statuario cavato nelle Alpi Apuane.¹ Meglio delle strade, il mare permetteva allora di avvicinare popoli

¹ Pur in assenza di un vero e proprio studio approfondito sul tema, l’intensità delle relazioni artistiche tra Toscana e Sicilia emerge chiaramente in una visione generale della storia

lontani, ma soprattutto di fare viaggiare sculture e blocchi di pietra appena sbozzati e assai ponderosi, attraverso quelle “rotte mediterranee” sulle quali Ferdinando Bologna (1977) gettò un capitale sguardo di apertura a proposito dei pittori che si affermarono nella Napoli aragonese del Quattrocento e del primissimo Cinquecento, lasciandone intendere l’ampiezza e la complessità. Spicca in tal senso l’eccezionale dimensione europea di un gigante come Antonello da Messina, che pur tenendo base sullo Stretto, dovette risalire il Tirreno prima verso Napoli, intorno al 1450, e poi verso la Provenza, entro il 1460, per navigare quindi l’Adriatico e stabilirsi qualche anno a Venezia, tra il 1475-1476, prima di tornare in patria e morire nel 1479.² In parallelo, per tempi e movimenti, merita avere a mente la carriera dello scultore dalmata Francesco Laurana, nato a Zara nel terzo decennio del Quattrocento, che si giocò attraverso triangolazioni continue e instancabili - e punti fermi documentati piuttosto rarefatti - tra Napoli, la Sicilia e la Provenza, dove il maestro trascorse i suoi ultimi giorni agli inizi del Cinquecento.³ E navigando sotto costa, l’uno e l’altro, non avranno mancato di attraccare in Toscana, e transitare in particolare da Pisa, che allora restava il porto per eccellenza della regione.⁴

Il ruolo chiave giocato da questa città di mare nei secoli quanto all’esportazione dell’arte toscana verso l’Italia meridionale e le isole è ben noto, e fu rimarcato anche da Roberto Longhi in apertura del suo *Frammento siciliano*:

Pisa che negli ultimi decenni [del Trecento] diventò la principale fornitrice del sud, come porto di smistamento che era anche di pitture dall’interno della Toscana, poteva esportare ‘stili’ d’ogni genere; ma certo preferì inviare pezzi suoi, pisani o almeno di artisti operosi a Pisa. (Longhi 1953: 6)

dell’arte dell’Italia meridionale (si veda per tutti Abbate 1997-2009, particolarmente voll. 1-3), cui più di recente si è cercato di dare la concretezza di una mostra in Rinascimento visto da Sud (Catalano *et al.* 2019). Quanto alla «geografia della scultura del Rinascimento in Italia» tengo a ricordare l’apertura di Massimo Ferretti (2004), mentre per il commercio di marmi di Carrara resta fondamentale il volume di Christiane Klapisch-Zuber (1973), così come per le presenze nell’isola di maestranze provenienti da varie parti d’Italia è doveroso menzionare che il primo a occuparsene fu Gioacchino Di Marzo (1872), mentre è recentissimo un contributo di Giampaolo Chillè (2020) sulle presenze toscane nella Messina del Cinquecento.

2 Per la carriera di Antonello: Sricchia Santoro 2017, avendo a mente pure la precedente edizione (Eadem 1986), dall’emblematico titolo *Antonello e l’Europa*.

3 Per Francesco Laurana mi limito a ricordare la monografia di Hanno Walter Krufft (1995) e il profilo biografico di Renata Novak Klemenčič (2005).

4 A me pare che un attracco di Antonello a Pisa potrebbe spiegare molto bene certi caratteri prospettici del polittico di San Gregorio del Museo Regionale di Messina, immaginando che il siciliano possa avere osservato con attenzione e avere riflettuto sul polittico dipinto nel 1426 da Masaccio per la chiesa del Carmine e oggi disperso, e in particolare sul tema del rigoroso assetto spaziale di un registro principale ancora dominato dal fondo oro; si veda in merito: Fattorini 2018: 176, 184 n. 27, figg. 10-11.

E contro «molta incertezza e contraddizioni di leggende», già Di Marzo (1880-1883, vol. I: 41) aveva ben chiaro che fosse «venuta su nave pisana» la celeberrima *Madonna* di Trapani (cfr. fig. 2), anche se la credeva di fine Duecento. Questo gruppo marmoreo si conserva nel santuario carmelitano trapanese di Maria Santissima Annunziata, quale oggetto di una straordinaria venerazione diffusa nel corso dei secoli non solo al resto della Sicilia, ma anche nel continente europeo e nelle più vicine coste dell’Africa, grazie alla filiazione di chiese mariane intitolate alla *Madonna* di Trapani e a un’infinita serie di repliche del simulacro mariano, attestate dal secolo XV in poi.⁵ Merita ricordare che fu Pietro Toesca (1951: 330 n. 87, 331 fig. 295; pur appena preceduto da Scuderi 1949: 37, e poi seguito da Bottari 1956) a indirizzare finalmente, e correttamente, il simulacro mariano verso Nino Pisano: polita come un alabastro nella pelle, e tenerissima nel sorriso francesizzante, la *Madonna col Bambino* trapanese - al di là dell’eterogenea mitologia sulla provenienza - è infatti un assoluto capolavoro di Nino da datare verso il 1360, in prossimità del gruppo di *Annunciazione* di Santa Caterina a Pisa (M. Burresi, in Burresi 1983: 184 n. 26; nonché Kreytenberg 1984: 189 n. 36).

La presenza di un simile manufatto a Trapani conferma l’ampio raggio di mercato artistico verso il quale era aperto il suo autore - che non mancò di inviare opere pure in Sardegna, come insegna il raffinato *Santo vescovo* della chiesa di San Francesco a Oristano, firmato «NINUS MAGI[S]TRI ANDREE DE PISIS ME FECIT» (cfr. M. Burresi, in Burresi 1983: 185-186 n. 30) - ovviamente in conseguenza del secolare dominio pisano sui mari e delle relazioni politiche, commerciali e culturali che esso favorì nei secoli dopo il Mille.⁶ La porta bronzea di Bonanno Pisano per la Cattedrale di Monreale (1168) si innalza a emblema di tale fenomeno, incoraggiato peraltro dalla presenza di una fiorente colonia pisana a Palermo, che giustifica la presenza in città di significativi dipinti toscani del tardo Medioevo, tra i quali spicca la tavola di Antonio Veneziano con il ruolo dei defunti della confraternita di San Niccolò lo Reale (1388; Palermo, Museo Diocesano).⁷

Dall’altro lato della Sicilia Messina non era da meno, vedendo innalzare in Cattedrale, fin dalla prima metà del secolo, il Monumento sepolcrale del vescovo Guidotto d’Abbate, corredato di iscrizioni in parte perdute che indicavano la data di morte del presule (5 marzo 1333, a quasi trent’anni dalla nomina episcopale del 1304), e la firma del senese Goro di Gregorio.⁸ Una significativa parte del complesso, scolpito in

⁵ Per la fortuna, non solo siciliana, della *Madonna* di Trapani: Krufft 1970; Franco Mata 1983; Eadem 1986a; Eadem 1986b; Cervini/Giacobbe 1988; Russo 2020; Margiotta 2020.

⁶ Su questi temi: *Immagine di Pisa* 1983; Tangheroni 2003.

⁷ Per le relazioni artistiche tra Pisa e Palermo: Abbate 2014 (con bibliografia); in particolare per la tavola di Antonio Veneziano si veda Parenti 2010.

⁸ Per il Monumento di Guidotto d’Abbate: *Recuperare i tesori della città* 1994; Bellinghieri 2005; Bardelloni/Bartalini 2011: 246-247 n. 9.

marmo di Carrara, è sopravvissuta ai terremoti e alle vicende belliche e si conserva ancora nel Duomo, pur in condizioni pessime e in un rimontaggio novecentesco dal quale è difficile immaginare il lussuoso carattere gotico dell'insieme originale, cui doveva appartenere, nella parte alta, uno squisito gruppo di *Madonna col Bambino* esposto al Museo Regionale, noto con l'epiteto di *Madonna degli storpi* (cfr. fig. 1) (Di Giacomo 1997: 60; Bellinghieri 2005: 29-30; Bardelloni/Bartalini 2011: 239, con un «forse»; Cavazzini 2018: 48). Da questo marmo meraviglioso - tutto inarcato a riecheggiare il piglio della scultura di Giovanni Pisano, ma con una preziosità degna del mestiere di orafo che Goro pure praticava (Bartalini 2005: 140-147) - una recente pulitura ha rimosso ogni patina, mettendo in luce la candida preziosità della roccia carrarese. Resta semmai da capire tramite quali canali fu reclutato Goro di Gregorio, e se lo scultore svolse una prolungata trasferta in Sicilia (come voleva Di Marzo 1859: 299-304, e più di recente Di Giacomo 1994: 33-35 e 1997: 59-60), oppure scolpì il monumento a Pisa (dove è attestato nel 1326, per avere una bottega ed essersi accordato con gli assistenti senesi Bartaluccio di Mino e Simone di Bindo per lavorare sia nella città toscana, che a Messina; Caleca/Fanucci Lovitch 1991: 80-82, 85-86 n. 2), limitandosi a scendere nell'isola per posizionarlo (Bartalini 2005: 106, 108, 114 n. 38; Bardelloni/Bartalini 2011: 239, 241n. 22; Girelli 2021: 11, nonché 9-10, 23-24 note 35-38). In proposito merita tenere a mente - come ha fatto Laura Cavazzini (2018: 48) - che un secolo dopo Donatello e Michelozzo si stabilirono sempre a Pisa, nel 1426, il tempo necessario per scolpire i marmi carraresi del Monumento sepolcrale del cardinale Rinaldo Brancaccio, per inviarli quindi pochi anni dopo a Napoli, dove furono montati nella chiesa di Sant'Angelo a Nilo (Lightbown 1980: 87-89, 116-118). E d'altronde anche Benedetto da Maiano, ormai intorno al 1490-1491, avrebbe spedito da Firenze i marmi lavorati per i due splendidi altari voluti dal potente funzionario aragonese Marino Correale per la propria cappella in Santa Maria di Monteoliveto a Napoli e per la perduta chiesa di Santa Caterina di Terranova di Calabria (Caglioti 2000; Idem 2002, pp. 990-1000).

Le opere di Goro di Gregorio e Nino Pisano figurano comunque come presenze estemporanee, in una Sicilia incapace per tutto il corso del secolo XIV di guardare a tali modelli per dare vita a un vero e proprio filone di scultura insulare, preferendo di gran lunga ricorrere alle importazioni, tra le quali risaltano, per l'ambito che ci interessa, almeno tre casi toscani tra la seconda metà del Trecento, e la prima del secolo successivo, a partire dallo strabiliante reliquiario a busto di Sant'Agata, firmato «*Joannes Bartolus fuit genitor celebris sui patria Sene*», che lo eseguì nel 1376 per la Cattedrale di Catania, riecheggiando nella forma i reliquiari a busto dei Santi Pietro e Paolo che il medesimo orafo aveva eseguito per la Basilica di San Giovanni in Laterano a Roma nel 1369, su commissione di Urbano V. Distrutti questi ultimi alla fine del secolo XVIII, la Sant'Agata appare come un capolavoro assoluto dell'oreficeria trecentesca, che per dimensioni e volume può essere associato al campo della scultura, considerando quanto allora l'intersezione tra queste due arti fosse intensissima.

Giovanni di Bartolo, pur sottoscrivendo la sua nazionalità senese, era allora l'orafo di punta della corte pontificia di Avignone, e dunque è dalla Provenza che il busto deve essere stato inviato in Sicilia.⁹

Ormai agli inizi del nuovo secolo dovettero quindi arrivare nell'isola il *Crocifisso* di San Domenico a Palermo e la *Vergine* e il *San Giovanni Evangelista* dolenti della chiesa del Collegio di Collesano: sculture lignee policrome recentemente riemerse all'attenzione degli studi (Cuccia/Fazio 2010; Cuccia 2014) come opere del senese Francesco di Valdambriano, connesse con i suoi esordi tra Lucca e Pisa, dove si può credere che siano state intagliate, per essere quindi imbarcate e inviate a Palermo, verosimilmente su richiesta di qualche membro della colonia pisana, e in tempi diversi (dato che in origine il *Crocifisso* e i due *Dolenti* non costituivano un solo gruppo e sottintendono datazioni differite). Valdambriano, che nel 1401 partecipò al celeberrimo concorso per la Porta Nord del Battistero di Firenze, appariva allora come un lontano epigono di Nino Pisano, e dunque non sorprende che, essendosi stabilito in area pisano-lucchese, avesse approfittato della risorsa del porto per ottenere commissioni pure dalle isole, Sardegna compresa (come conferma la *Vergine annunciata* della Cattedrale di Oristano, pure riferibile ai suoi esordi pisani; Fattorini 1996: 113, 135 n. 20).

Il terzo caso riguarda il fiorentino Andrea Guardi, che nell'estate del 1444 si trovava a Napoli, dove il siciliano Pietro Speciale lo reclutava per scolpire entro il successivo mese di marzo il monumento sepolcrale di suo padre Niccolò, che era stato viceré di Sicilia, per la chiesa di San Francesco a Noto. Nella capitale appena passata sotto il controllo di Alfonso d'Aragona, Guardi era l'unico scultore in grado di dare conto delle novità del primo Rinascimento toscano - pure testimoniate dal Sepolcro Brancaccio di Donatello e Michelozzo, che però mai erano scesi alle pendici del Vesuvio - e da contratto si impegnava a fare il lavoro a Pisa, dov'era di casa, evidentemente con marmi carraresi, per inviare poi il tutto a Palermo. Alcuni lacerti di quel complesso, rinvenuti miracolosamente poco più di un secolo fa e conservati nel Museo di Noto (cfr. fig. 4), restano a testimoniare l'esito di una vicenda che dimostra ancora una volta quanto fossero complessi i traffici di marmi e maestranze lungo il Tirreno, e che in ultimo è stata ben chiarita da Gabriele Donati (2015: 89-94, 187-191 n. 25; nonché Alberti 2016), occupandosi di uno scultore come Guardi, che approfittando delle rotte pisane del marmo, seppe disseminare le sue sculture lungo l'intero bacino tirrenico, anticipando quanto di lì a poco avrebbe saputo fare pure Domenico Gagini (Donati 2015: 69-73, in particolare 71).

A fronte delle presenze estemporanee delle quali si è detto, la Sicilia, pure aragonesa, dovette infatti attendere la seconda metà del secolo - e l'arrivo di Gagini - per maturare in scultura un vero e proprio linguaggio regionale, allineato alle novità del

⁹ Per il reliquiario a busto catanese si vedano adesso: Cioni 2010 e Tixier 2014.

Rinascimento e capace di diramarsi in tutta l'isola. Un linguaggio figlio del principale cantiere della Napoli di Alfonso il Magnanimo: quell'Arco Trionfale del Castel Nuovo che fu innalzato negli anni cinquanta per celebrare la conquista del regno, grazie al concorso di un *team* di scultori di provenienza quanto mai eterogenea - Roma, Toscana, Lombardia, Dalmazia, Catalogna -, i quali seppero amalgamarsi al meglio, dato che ancora oggi non è facile distinguere la responsabilità di ognuno in quel cantiere.

Tra costoro furono Domenico Gagini e Francesco Laurana, che una volta conclusa l'esperienza partenopea nel 1458, a seguito della morte del sovrano aragonese, si mossero verso la Sicilia, pur in momenti diversi: il primo era a Palermo almeno fin dal 1460, mentre l'altro giunse in Sicilia nel 1468, dopo un soggiorno in Francia, alla corte di Renato d'Angiò (Novak Klemenčič 2005: 58). Di origine ticinese, Gagini si era formato nella Firenze di Brunelleschi, facendone conoscere le novità a Genova, prima di scendere verso Napoli e infine la Sicilia, dove sarebbe rimasto fino alla morte (1492), e seppe ottenere un enorme successo, grazie a una bottega organizzatissima, capace di accogliere assistenti e aprire compagnie d'affari secondo le esigenze commerciali e di committenza (Kruft 1972). Il soggiorno siciliano del dalmata Laurana, seppure decisivo, fu invece più breve, dato che entro il 1474 Francesco sarebbe stato di nuovo a Napoli, da dove sarebbe tornato in Francia (Novak Klemenčič 2005: 60). Fu comunque l'intersezione tra queste due rilevanti personalità artistiche forestiere a dare vita a un lessico insulare tanto omogeneo da fare dibattere fin troppo a lungo sulla responsabilità dell'uno o dell'altro quanto al *gisant* di Niccolò Antonio Speciale in San Francesco a Palermo (cfr. fig. 5), scolpito su commissione del padre Pietro (che abbiamo già menzionato, per avere ordinato ad Andrea Guardi il monumento Speciale di Noto) per un monumento sepolcrale che non è giunto fino a noi. Il *gisant*, così come l'insieme che lo conteneva, fu scolpito entro il 1468 da Domenico Gagini, facendo seguito a un preciso contratto del 22 novembre 1463, che imponeva allo scultore di risalire fino a Pisa per procurarsi i marmi necessari all'impresa (Kruft 1972: 27-29, 64-65, 249-250 n. 52). Nella resa di una bellezza giovanile rapita troppo presto dall'eterno sonno della morte, questo supremo esercizio di naturalismo e di grazia appare come una sorta di versione aragonese della dormiente «donna del Guinigi» (Gabriele D'Annunzio, *Laudi. Elettra. Le città del Silenzio: Lucca*) ritratta poco più di mezzo secolo prima da Jacopo della Quercia a Lucca, ma con una differenza sostanziale: se l'aristocratico giaciglio funebre di Ilaria sorgeva isolato «alla borgognona» nella Cattedrale lucchese, la figura dell'adolescente cavaliere siciliano doveva risaltare entro la cornice di un monumento sepolcrale, che di norma si crede fosse aggiornato sui modi fiorentini, a dominare la cappella maggiore della chiesa di San Francesco di Palermo, quale modello decisivo per la diffusione delle novità rinascimentali in Sicilia.¹⁰

¹⁰ È quanto dice per esempio Filippo Rotolo (2010: 110-127), da cui si dovrà muovere per

D'altronde Domenico quelle novità le conosceva molto bene, come dimostra nelle sue interpretazioni più prospettiche e donatelliane nel campo del rilievo (come la *Natività* Kress della National Gallery of Art di Washington; Caglioti 1998, pure per la decisiva formazione brunelleschiana e le sue conseguenze siciliane e ancor prima genovesi, per cui ricordo pure Di Fabio 2012), mentre Laurana si esalta nell'inarrivabile eccellenza stereometrica dei suoi famosi busti ritratto – come quello di *Eleonora d'Aragona* nel Museo di Palazzo Abatellis a Palermo (cfr. fig. 7) e l'altro di *Battista Sforza* nel Museo Nazionale del Bargello a Firenze (Kruft 1995: 380 n. 24, 371, n. 6; P. Parmiggiani, in Angelini/Fattorini/Russo 2022: 24-25 n. I.3) – che paiono tradurre in scultura la rigorosa passione di Piero della Francesca per la “divina proporzione” dei solidi geometrici.¹¹ Dall'incontro tra i due maestri forestieri e la grande e inesauribile venerazione popolare per la trecentesca *Madonna* di Trapani nacque la più peculiare tipologia di immagine mariana della scultura siciliana del Rinascimento; quella che prevede un gruppo statuario del Vergine stante col Figlio in braccio, rivolto verso di lei, destinato a essere oggetto di una vasta produzione, che alle prove di altissimo livello dei due artisti (per esempio la *Madonna col Bambino* del Duomo di Marsala per Gagini, oppure la *Madonna col Bambino* firmata e datata 1471 nella chiesa del Crocifisso di Noto e quella nella chiesa dell'Immacolata di Palazzolo Acreide per Laurana; rispettivamente Kruft 1972: 243 n. 27 e Idem 1995: 377-378 nn. 19, 21) (cfr. figg. 3, 6) alterna esiti di qualità inferiore, a seconda delle esigenze delle committenze, del mercato artistico e del coinvolgimento in bottega e in compagnia di assistenti, che di norma sono pure essi forestieri e per lo più lombardi (tra i più affermati ricordo Pietro da Bonate, Gabriele di Battista e Andrea Mancino; Kruft 1972, *ad indicem*). I gusti della Sicilia aragonese, d'altronde, non erano pronti per le intransigenti teorie di Leon Battista Alberti sull'architettura e la statuaria, e così come gli altari, i monumenti sepolcrali e i portali degli edifici tendono a mantenere sempre un eccesso di decorazione e non di rado lineamenti gotici, mentre le statue - non solo mariane - deputate alla devozione pubblica - nelle sue diramazioni civiche, signorili, ecclesiastiche, conventuali o confraternali - si arricchiscono dello “scannello”: il peculiare zoccolo siciliano che prevede episodi narrativi ed elementi araldici, e che si manterrà per qualche secolo.

In un'isola che garantiva occasioni di lavoro a maestranze specializzate provenienti da lontano e non riusciva a fare crescere personalità artistiche autoctone – come lasciano intendere i famosi capitoli dell'Arte de' marmorai e fabbricatori di Palermo

provare a intendere meglio le possibili forme originarie del monumento, verificando attentamente quanto ha più di recente proposto in merito Alessandra Migliorato (2016: 493-503).

11 A Laurana, con la collaborazione di Pietro da Bonate, si riferiscono pure i rilievi con gli *Evangelisti* e i *Dottori della Chiesa* delle paraste della cappella Mastrantonio in San Francesco a Palermo, commissionata ai due scultori da Antonio Mastrantonio nel 1468 (Kruft 1995: 379-380 n. 23; Rotolo 2010: 162-175), che sono da tenere a mente come esempio di esercitazioni prospettiche veramente rare per la scultura in Sicilia nel secondo Quattrocento.

del 1487 (Di Marzo 1880-1883, vol. I: 27-29, vol. II: 4-7 n. IV), ma pur con qualche eccezione, come il messinese Antonello Freri (in ultimo Chillè 2016) - le relazioni con la Toscana rimasero ininterrotte, proseguendo senza sosta l'importazione di marmi e di uomini.¹² Ecco perché ha senso immaginare, seguendo Francesco Caglioti (2002: 1000-1004), che verso il 1491 il vecchio Domenico Gagini, per assicurare continuità alla propria bottega familiare, possa avere inviato il figlio Antonello - pieno di talento, ma poco più che fanciullo, essendo nato nel 1478 o negli ultimi mesi del 1477 - a imparare il mestiere a Firenze con Benedetto da Maiano, che a sua volta aveva appena inviato in Meridione i marmi per Marino Correale. Una tale lezione - al di là dell'incredibile fortuna calabrese e anche siciliana del modello della *Madonna della Neve* spedita dal fiorentino a Terranova, ora nella parrocchiale - spiegherebbe perché Antonello avrebbe poi continuato a concepire la scultura in termini maianeschi fino alla morte (1536), rendendo praticamente impermeabile la Sicilia alle novità della "maniera moderna" e di Michelangelo, grazie al monopolio che la sua affollata bottega familiare seppe esercitare per qualche decennio sull'intera isola.

Ai gusti di Antonello fu peraltro legato Giovan Battista Mazzolo (Coniglio 2020), uno scultore di origine carrarese che i documenti attestano per la prima volta a Messina nel 1512, quando era in compagnia con l'autoctono Antonello Freri, e per debito di marmi ipotecava la *Madonna col Bambino* ritrovata a Castell'Umberto da Giampaolo Chillè (2013-2014), così come Freri impegnava la *Madonna col Bambino* di Montebello Jonico riconosciuta da Francesco Caglioti (2003). Verosimile che quelle opere fossero state date in garanzia per l'importazione di marmi apuani forniti dal carrarese Lotto di Guido, che il 13 giugno 1513 era a Messina e si accordava col Freri, per conto pure del compare Mazzolo, per procurare alla compagnia ben cinquanta carrate di marmo, da consegnare nel porto siciliano entro il successivo settembre, la prima metà, ed entro la fine dell'anno successivo, per il resto (Di Marzo 1880-1883, vol. II: 425 n. CCCXL). Grazie anche a quella fornitura, e soprattutto approfittando del trasferimento di Antonello Gagini a Palermo (1508), Mazzolo avviò una carriera di successo sullo Stretto (Lojacono 2002: 1046-1061, con l'aggiunta adesso di Faenza 2018), che avrebbe richiesto altri approvvigionamenti di marmo carrarese (per esempio trenta carrate le acquistò nel 1530, inviando in Toscana il messinese Antonio di Menico quale suo procuratore: Lojacono 2002: 1048, 1081 nota 37) e sarebbe culminata nel 1534 nell'esecuzione delle statue della *Madonna col Bambino* e dei *Santi Pietro e Paolo* per il portale della Cattedrale: quell'impresa, peraltro, valse al «discreto atque industrioso viro magistro Joanni Baptista de Masolo, sculptori celeberrimo, choncivi nostro charissimo» l'esenzione dalle gabelle da parte del Senato messinese

¹² Si scorra per esempio il capitolo sui carraresi Giuliano Mancino e Bartolomeo Berrettaro del Di Marzo (1880-1883, vol. I: 103-161), avendo a mente pure per i primi decenni del Cinquecento il caso del vasariano «Cicilia fiesolano», sul quale ha cercato di gettare luce Francesco Caglioti (2002: 1022-1025).

(Di Marzo 1880-1883, vol. II: 430 n. CCCXLVIII).

Non è chiaro se vi sia una relazione tra tali sculture e una partita di marmo destinata alla Cattedrale e al convento di San Francesco, per la quale Giovanni Battista Mazzolo, nel febbraio del 1533, anticipava ben centocinquanta ducati d'oro al carrarese Domenico Vannello, che ormai si stava stabilendo a Messina (Di Marzo 1880-1883, vol. I: 757 n. 2, richiamato in Coniglio 2019: 53, 68 n. 2), ma si era fatto le ossa in patria, verso il 1519-1520, con Bartolomé Ordoñez. Di recente Paola Coniglio (2019) ha saputo avviare la ricostruzione della sua personalità artistica, mettendo insieme qualche scultura non troppo esaltante, con la ben nota attività di progettazione degli apparati effimeri eretti nel 1535 per celebrare la venuta a Messina di Carlo V, dopo la conquista di Tunisi, che Domenico condivise con Polidoro da Caravaggio. Col maestro lombardo fuggito dalla Roma del Sacco, che allora stava aprendo nuove strade alla pittura siciliana, Vannello dovette collaborare in quegli anni pure ai portali settentrionale e meridionale del Duomo, traducendo in marmo i progetti di Polidoro, marcati da una passione per l'antico finora inedita nell'isola. Non a caso nel 1539 il carrarese è attestato come capomaestro dell'Opera della Cattedrale, carica che mantenne fino alla morte, intorno al 1550, quando il suo posto fu preso da un grande scultore fiorentino che – al contrario di lui – avrebbe saputo cambiare con decisione la scena della scultura siciliana del Cinquecento: il servita Giovanni Angelo Montorsoli (Eadem 2019: 53).

Celebre per avere collaborato con il Buonarroti nel cantiere della Sagrestia nuova di San Lorenzo a Firenze, per il quale scolpì peraltro il *San Cosma* (1533 e 1537/38; Laschke 1993: 31-33, 159 n. 4), Montorsoli non ebbe timore di abbandonare Firenze e mettersi in mare per ampliare i propri orizzonti e le possibilità di affermazione, e dopo alcune decisive esperienze svolte tra Genova, Napoli e Roma, nel 1547 fu reclutato dal senato di Messina per innalzare una grande fontana in prossimità della Cattedrale, designata a rendere onore al mitico fondatore della città, Orione, tramite un complesso programma iconografico studiato dal letterato Francesco Maurolico (cfr. fig. 8).¹³ L'impresa fu compiuta nel 1553, grazie alla collaborazione di assistenti (tra i quali era il fiorentino Martino Montanini, nipote del servita), e all'utilizzo di marmi reperiti nelle cave apuane tra il 1550 e il 1551 per tramite di Giovan Domenico Mazzolo (Aricò 2013: 25-29, e relativi documenti), figlio del menzionato Giovan Battista

13 In tale reclutamento ebbe un ruolo significativo proprio Domenico Vannello, come attesta il documento del 13 maggio 1547 col quale gli fu affidato il compito di individuare in Italia un «mastro sculturi valenti homo», elencando tra i preferiti Giovanni da Nola, Raffaello da Montelupo, Niccolò Tribolo e Giovanni Angelo Montorsoli (si veda in ultimo: Coniglio 2015: 61). Stando a Vasari (1550 e 1568, vol. V: 501), inizialmente la scelta cadde su Raffaello da Montelupo, ma dal momento che egli «s'infermò quando apunto volea partire con esso loro per Messina», decisero quindi di rivolgersi al Montorsoli, «che con ogni istanza e qualche mezzo cercò d'averne quel lavoro», e giunse nel porto siciliano nel settembre del 1547, insieme col nipote Martino Montanini. Per una raccolta di documenti su Domenico Vannello, tra i quali vi sono anche quelli qui citati, ricordo De Marco 2010, 132-133.

e a sua volta scultore, pronto a rivelarsi convinto montorsoliano nella *Madonna col Bambino* del Santuario della Santa Spina di Potilio Policastro datata «1554» (Lojacono 2002: 1070; Caglioti 2003: 38-39).¹⁴

E poiché la Fontana di Orione «piacque molto a' Messinesi, [a Montorsoli] gliene feciono fare un'altra in sulla marina, dove è la dogana, la quale riuscì anch'essa bella e ricchissima», come scrisse Giorgio Vasari (1550 e 1568, vol. V: 503) nella Giuntina, riferendosi ovviamente alla Fontana del Nettuno, che fu innalzata nel 1557 in una sorta di podio circondato dalle acque (in una posizione diversa da quella in cui si trova attualmente, che a seguito del rimontaggio del 1934 la vede rivolta verso il mare, laddove in origine guardava invece verso la città, come se la divinità fosse appena uscita dalle acque). Per tramite dell'antico dio del mare, la nuova fontana andò a evocare non solo il colossale modello statuario del *David* di Michelangelo, ma anche la casa d'Asburgo che dominava Messina e l'intera Sicilia, difendendo il Mediterraneo dai Turchi. Lo confermano la serie di epigrafi, nelle quali ebbe una parte ancora una volta Maurolico, e che oltre alla data «1557» riferiscono i nomi dei magistrati messinesi dell'epoca, e soprattutto quelli di Carlo V «imperante» (che in realtà aveva appena abdicato) e del figlio Filippo II «regnante», ormai a tutti gli effetti (Aricò 2013: 112-129, ricordando che gli originali del *Nettuno* e di *Scilla* si conservano nel Museo Regionale, sostituite nella fontana dalle copie ottocentesche di Gregorio Zappalà e Letterio Subba). E se nella forma della Fontana di Orione, costruita intorno alle successione verticale delle tre vasche, Giovanni Angelo mosse dai modelli elaborati dal Tribolo a Firenze per il giardino della villa medicea di Castello per dare vita al più elaborato esempio del secolo del cosiddetto «candelabrum type» (Wise 1933: 22-31, in particolare 27-29), in quella di Nettuno egli aprì la strada a un ordine più moderno, in cui gli elementi architettonici erano sottomessi da una statuaria di dimensione colossale («the type with a raised central figure»; Eadem 1933: 47-58, in particolare 47-50), che fece scuola di lì a poco per le Fontana del Nettuno di Bartolomeo Ammannati (e collaboratori) a Firenze (1561-1575) e quella del palermitano Tommaso Laureti e del fiammingo Giambologna a Bologna (1563-1567).

La costruzione del monumento sulla marina fu l'ultima delle molte imprese compiute dal servita durante un decennale soggiorno messinese (1547-1557), che in veste

14 Su Giovan Domenico Mazzolo e il suo carattere polidoresco-montorsoliano (ancor prima dell'arrivo del frate nell'isola) si veda adesso Coniglio 2016, la quale non manca di ricordare che lo scultore fu più volte in Toscana per approvvigionare la Sicilia di marmi (Eadem 2016: 132, 135, 150 nn. 8 e 11), trovandosi per questo a Carrara nel giugno del 1542, nel novembre del 1547 e nel maggio del 1550 (Lojacono 2002: 1055-1556, 1084 n. 106; Eadem 2008: 103-104 nn. 3-4, quindi a Pisa nell'agosto del 1556 per acquistare centoquaranta carrate di marmi che «hanno di servirsi a la fruntera di la ecclesia», nell'ambito del cantiere della Cattedrale diretto dal Montorsoli, e che condusse nel porto siciliano (Di Marzo 1880-1883, vol. I: 762-763). Mazzolo junior approfittò di tali occasioni pure per reclutare apprendisti toscani da condurre in Sicilia, sia nel 1542, che nel 1550 (Coniglio 2016: 155 n. 33, con bibliografia). Per questi e altri documenti sui Mazzolo ricordo la preziosa appendice in De Marco 2010: 128-132.

di capomaestro e scultore della città gli permise di monopolizzare il mercato artistico sullo Stretto, e di offrire un nuovo corso alla scultura in Sicilia, facendo radicare quelle eccentriche novità della “maniera”, che proprio nella fontana del Nettuno si esaltano nelle figure di «Scilla e Cariddi in forma di due mostri, molto ben fatti» (Vasari 1550 e 1568, vol. V: 503) (cfr. fig. 10).¹⁵

Il michelangiologismo montorsoliano, inevitabilmente, sarebbe stato adattato ai gusti dell'isola tramite formule tendenti all'eccesso decorativo, in forme quasi protobarocche, da una schiera di seguaci e imitatori, tra cui si distinsero ancora una volta maestri toscani, come il menzionato Montanini, che dopo la partenza dello zio fu capomaestro scultore di Messina fino al 1561 (quando rientrò a Firenze, dove morì l'anno dopo; Di Marzo 1880-1883, I: 780-783).¹⁶ Di lì a poco, nel 1563, il Senato messinese nominò «protomastro e scultore» della Cattedrale il carrarese Andrea Calamech (ivi, I: 785-786; De Marco 2010: 140), allievo di Bartolomeo Ammannati che già nel 1552, insieme col fratello Domenico, era venuto a consegnare marmi a Messina (*ibidem*), dove si sarebbe trasferito definitivamente nel 1565, per restarvi fino alla morte (1589), occupandosi dei principali cantieri di architettura e scultura della città (per comodità De Marco 2010: 139-144, per i documenti che lo riguardano). Spettò peraltro a Calamech, nel 1572, innalzare nel centro della città il monumento in bronzo di don Giovanni d'Austria, figlio naturale di Carlo V che l'anno prima, in veste di ammiraglio, aveva raccolto nel porto siciliano la flotta della Lega santa, conducendola poi alla vittoria di Lepanto contro i Turchi (Aricò 1989).

Il vivo e aristocratico ritratto dell'elegante comandante di casa d'Asburgo ci ricorda che nel corso del Cinquecento le relazioni artistiche tra la Sicilia e la Toscana furono favorite anche dalla comune presenza spagnola: l'isola, infatti, apparteneva alla corona di Spagna fin dall'ascesa al trono del futuro imperatore Carlo V (1516), e la Toscana, a seguito del trattato di Cateau-Cambrésis (1559), era passata quasi completamente sotto il controllo del duca Cosimo I de' Medici - fedele alleato dell'impero e del sovrano iberico Filippo II - che nel 1539 aveva sposato Eleonora di Toledo, figlia del re di Napoli. Entro tale cornice geopolitica risalta il caso eccezionale della fontana che don Luigi di Toledo, fratello di Eleonora, fece scolpire fin dagli anni cinquanta per il suo giardino fiorentino a Francesco Camilliani, allievo di Baccio Bandinelli. Fontana che, a parere di Giorgio Vasari appariva «stupendissima» in quel parco, ubicato alle spalle del convento dei Servi:

i quali ornamenti, intorno a ciò, sono diverse statue d'uomini e d'animali in diverse maniere, ma tutti

¹⁵ Per Montorsoli a Messina mi limito a ricordare: Laschke 1993: 91-112; Aricò 2013; Migliorato 2014.

¹⁶ Il caso della montorsoliana *Santa Caterina d'Alessandria* di Taormina, e relative varianti e derivazioni, appare esemplare di quanto il servita ebbe a incidere sulla scultura in Sicilia (Coniglio 2016), come si può vedere anche dall'ampio repertorio di opere presentato da Alessandra Migliorato (2010: 133-353), pur con qualche necessità di riordino.

ricchi e veramente reali e fatti senza risparmio di spesa. Ma in fra l'altre statue che ha fatto Francesco in quel luogo, due maggiori del vivo, che rappresentano Arno e Mugnone fiumi, sono di somma bellezza; e particolarmente il Mugnone, che può stare al paragone di qualsivoglia statua di maestro eccellente. Insomma tutta l'architettura et ornamenti di quel giardino sono opera di Francesco, il quale l'ha fatto per ricchezza di diverse varie fontane sì fatto, che non ha pari in Fiorenza, né forse in Italia; e la fonte principale, che si va tuttavia conducendo a fine, sarà la più ricca e sontuosa che si possa in alcun luogo vedere, per tutti quelli ornamenti che più ricchi e maggiori possono immaginarsi, e per gran copia d'acque che vi saranno abbondantissime d'ogni tempo (Vasari 1550 e 1568, vol. VI: 248).

Nello stesso anno in cui usciva la seconda edizione delle Vite vasariane (1568), di cui abbiamo appena letto un passo, don Luigi, gravato di debiti, si adoperava per vendere la straordinaria fontana di quel giardino alla città di Palermo, approfittando del fatto che suo fratello don Garcia era stato viceré di Sicilia dal 1565 al 1567. La cessione al Senato palermitano - smanioso di innalzare una fontana che facesse ombra a quelle messinesi di Montorsoli - sarebbe andata in porto, per ben ventimila scudi, soltanto l'8 gennaio 1573, e già pochi mesi dopo il grandioso complesso iniziò a essere smontato, per essere imballato e inviato in Sicilia. I marmi giunsero a Palermo il 26 maggio 1574, dando avvio a un cantiere assai impegnativo e costoso, perché da un lato non tutte le parti originarie finirono davvero in Sicilia (e quindi altri pezzi erano necessari), e dall'altro era indispensabile adattare un complesso nato per un giardino privato alle esigenze della civica committenza palermitana, per farne quella che sarebbe stata battezzata la Fontana Pretoria (cfr. fig. 9), peraltro in uno spazio urbano appositamente ingrandito a costituire una piazza di fronte al Palazzo Senatorio. Dalla Toscana, dunque, venne anche Camillo Camilliani, figlio di Francesco, chiamato a dirigere il rimontaggio, nell'ambito di un'impresa complessa, che richiese l'utilizzo di ulteriori marmi giunti da Napoli entro il 1577 (tra i quali erano il *Papireto* e la *Nereide* che accompagna *Oreto*, firmati da Michelangelo Naccherino) e la collaborazione di un buon numero di assistenti (compreso Vincenzo Gagini, ultimo rappresentante della dinastia di scultori avviata da Domenico), per essere completata entro il 1584, quando Palermo poté orgogliosamente ostentare questo nuovo monumento di civica magnificenza (in ultimo Loffredo 2014, per l'intera vicenda). Era infatti una fontana in grado di competere con quelle messinesi, e superarle per dimensioni e numero di statue, anche se l'effetto rischiava di essere quello di «tanti birilli in un immenso biliardo» (Venturi 1936: 536).

L'avvincente romanzo di questo monumento fiorentino, ricomposto in una delle principali piazze palermitane (e divenuto a sua volta modello per la Fontana Medina di Napoli, che all'aprirsi del nuovo secolo vide all'opera il Naccherino e Pietro Bernini; Wise 1933: 68-72), sigilla dunque al meglio quella secolare e ininterrotta storia di traffici con la Toscana del marmo, cui la Sicilia dovette - tra il tardo Medioevo e la prima Età moderna - i suoi monumenti di scultura più notevoli, potendo vantare tre delle più illustri fontane del Cinquecento europeo.

BIBLIOGRAFIA

- Abbate 1997-2009 = Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, Roma, Donzelli, 5 voll.
- Abbate 2014 = Giuseppe Abbate, *Pisa e la Sicilia occidentale: contesto storico e influenze artistiche tra XI e XIV secolo*, Palermo, Kalós.
- Alberti 2016 = Salvatore Arturo Alberti, "Trinacrius tumulis ditior euge, lapis": il sarcofago di Andrea Guardi in memoriam del viceré Niccolò Speciale (1445), in «Rivista di Engramma», 139, www.egramma.it.
- Angelini/Fattorini/Russo 2022 = Alessandro Angelini / Gabriele Fattorini / Giovanni Russo (a cura di), *Federico da Montefeltro e Francesco di Giorgio: Urbino crocevia delle arti*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 23 giugno - 9 ottobre 2022), Venezia, Marsilio.
- Aricò 1989 = Nicola Aricò, *La statua la mappa e la storia. Il Don Giovanni d'Austria a Messina*, in «Storia della Città», *La scultura nella città*, 48, pp. 51-68.
- Aricò 2013 = Nicola Aricò, *Architettura del tardo Rinascimento in Sicilia: Giovannangelo Montorsoli a Messina (1547-57)*, Firenze, Olschki.
- Bardelloni/Bartalini 2011 = Claudia Bardelloni / Roberto Bartalini, *Goro di Gregorio*, in Roberto Bartalini (a cura di), *Scultura gotica senese (1260-1350)*, Torini, Allemandi, pp. 233-261.
- Bartalini 2005 = Roberto Bartalini, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Siena - Cinisello Balsamo, Banca Monte dei Paschi di Siena - Silvana editoriale.
- Bellinghieri 2005 = Serafina Bellinghieri, *Il Sepolcro del Vescovo Guidotto d'Abbate di Goro di Gregorio*, in «Messenion d'oro», nuova serie, 6, pp. 26-34.
- Bottari 1956 = Stefano Bottari, *Una scultura di Nino Pisano a Trapani*, in «Critica d'Arte», III, 18, pp. 555-557.
- Burresi 1983 = Mariagiulia Burresi (a cura di), *Andrea, Nino e Tommaso scultori pisani*, catalogo della mostra (Pontedera, 25 settembre - 15 ottobre 1983; Pisa, 29 ottobre 1983 - 14 gennaio 1984), Milano, Electa.
- Bologna 1977 = Ferdinando Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli, Società napoletana di storia patria.
- Caglioti 1998 = Francesco Caglioti, *Sull'esordio brunelleschiano di Domenico Gagini*, in «Prospettiva», 91-92, *Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro*, vol. I, pp. 70-90.
- Caglioti 2000 = Francesco Caglioti, *Benedetto da Maiano a Philadelphia. Un terzo Spiritello per l'altare Correale di Napoli*, in Francesco Caglioti (a cura di), *Giornate di studi in ricordo di Giovanni Previtali* (Siena-Napoli-Pisa, 1998-1999), «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie IV, V, Quaderni 1-2, pp. 117-134.
- Caglioti 2002 = Francesco Caglioti, *La scultura del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento*, in Valtieri 2002, pp. 977-1042.
- Caglioti 2003 = Francesco Caglioti, *Due opere di Giovambattista Mazzolo nel Museo Regionale di Messina (ed una d'Antonello Freri a Montebello Jonico)*, in Gioacchino Barbera (a cura di), *Aspetti della scultura a Messina dal XV al XX secolo*, «Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina», 13, pp. 37-60.
- Caleca/Fanucci Lovitch 1991 = Antonino Caleca / Miria Fanucci Lovitch, *Due nuovi documenti sull'attività artistica a Pisa: Giovanni Pisano (1307) Goro di Gregorio (1326)*, in «Bollettino Storico Pisano», LX, pp. 77-86.
- Catalano et al. 2019 = Dora Catalano / Matteo Ceriana / Pierluigi Leone de Castris / Marta Ragazzino / David Abulafia, *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*, catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, 19 aprile-19

- agosto 2019), Napoli, arte'm.
- Cavazzini 2018 = Laura Cavazzini, *Appunti per la fortuna europea del marmo apuano in età gotica*, in Aldo Galli / Antonio Bartelletti (a cura di), *Nelle Terre del Marmo. Scultori e lapidisti da Nicola Pisano a Michelangelo*, atti del convegno (Pietrasanta – chiesa di Sant'Agostino, Seravezza, Scuderie del Palazzo Mediceo, 12-13 dicembre 2013), «Acta apuana», XIII-XV, 2014-2016, Pisa, Pacini, pp. 45-61.
- Cervini/Giacobbe 1988 = Fulvio Cervini / Alessandro Giacobbe, *La diffusione ligustica della Madonna di Trapani. Nuovi elementi per una riflessione*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna. Facoltà di Lettere e Filosofia Università di Messina», 12, pp. 55-71.
- Chillè 2013-2014 = Giampaolo Chillè, *Arte, documenti e toponimi: un'aggiunta al catalogo dello scultore carrarese Giovan Battista Mazzolo*, in «Archivio Storico Messinese», 94-95, pp. 247-260.
- Chillè 2016 = Giampaolo Chillè, *Antonello Freri sculptor messanensis del Rinascimento: aggiunte e documenti inediti*, in Musolino 2016, pp. 528-549.
- Chillè 2020 = Giampaolo Chillè, *Dalla Toscana alla Sicilia. Commerci e culture artistiche a Messina nel Cinquecento*, in Marco Pretelli / Rosa Tamborrino / Ines Tolic (a cura di), *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo*, atti del IX Congresso dell'Associazione Italiana di Storia Urbana, Torino, pp. 403-415.
- Cioni 2010 = Elisabetta Cioni (a cura di), *Sant'Agata: il reliquiario a busto. Contributi interdisciplinari*, Catania, Arcidiocesi di Catania.
- Coniglio 2015 = Paola Coniglio, *Giovann'Angelo Montorsoli e la 'Sant'Agata' di Taormina*, in «Bollettino d'arte», C, 28, pp. 61-80.
- Coniglio 2016 = Paola Coniglio, *Aggiornamenti su Giovandomenico Mazzolo*, in «Prospettiva», 161-162, pp. 132-156.
- Coniglio 2019 = Paola Coniglio, *Dagli esordi con Bartolomé Ordoñez alla collaborazione con Polidoro da Caravaggio: l'attività dello scultore Domenico Vannello a Messina nella prima metà del Cinquecento*, in «Bollettino d'arte», CIV, 41, pp. 53-72.
- Coniglio 2020 = Paola Coniglio, *Scultura a Messina all'inizio del Cinquecento. Giovambattista Mazzolo sulla scia di Benedetto da Maiano per tramite di Antonello Gagini*, in «Prospettiva», 178, pp. 69-80.
- Cuccia 2014 = Antonio Cuccia, *Una proposta per Francesco di Valdambrino a Palermo: un Crocifisso e il suo tramite pisano*, in «Bollettino d'arte», IC, 22-23, pp. 107-116.
- Cuccia/Fazio 2010 = Antonio Cuccia / Giuseppe Fazio, *Aria di Siena in Sicilia. La scoperta di tre inedite sculture in legno del Quattrocento toscano a Collesano e Palermo*, in «Paleokastro. Rivista trimestrale di studi siciliani», n.s., I, 2, pp. 37-42.
- De Marco 2010 = Monica De Marco, *Dal primo Rinascimento all'ultima Maniera. Marmi del Cinquecento nella provincia di Reggio Calabria*, Pizzo Calabro, Centro Studi Esperide.
- Di Fabio 2012 = Clario Di Fabio, *Per il catalogo genovese di Domenico Gagini: la "Madonna col Bambino" di San Pietro Vara*, in Piero Donati, *Tra Genova e il Magra: pittori e scultori nella Liguria di Levante*, Cinisello Balsamo, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, pp. 163-173.
- Di Giacomo 1994 = Caterina Di Giacomo, *Goro di Gregorio - le premesse e la committenza messinese di Guidotto d'Abbate*, in *Recuperare i tesori della città* 1994, pp. 25-40.
- Di Giacomo 1997 = Caterina Di Giacomo, *Ancora su Goro di Gregorio e aiuti nei cantieri del Duomo di Messina*, in Gioacchino Barbera / Teresa Pugliatti / Caterina Zappia (a cura di), *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, Roma, De Luca, pp. 57-64.
- Di Marzo 1859 = Gioacchino Di Marzo, *Delle belle arti in Sicilia. II. Dai Normanni sino alla fine del secolo XIV*, Palermo, Salvatore Di Marzo.
- Di Marzo 1872 = Gioacchino Di Marzo, *Degli scultori della penisola che lavorarono in Sicilia nei secoli XIV, XV e XVI. Memorie storiche*, in «Archivio Storico Italiano», serie III, XVI, 71-72, pp. 324-359.
- Di Marzo 1880-1883 = Gioacchino Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*,

- Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia, 2 voll.
- Donati 2015 = Gabriele Donati, *Andrea Guardi. Uno scultore di costa nell'Italia del Quattrocento*, Pisa, Pisa University Press.
- Faenza 2018 = Pasquale Faenza, *Su Giovambattista Mazzolo e su una sua inedita scultura dell'antica Matrice di Gioia Tauro*, in «Esperide», XI, 21-22, pp. 24-48
- Fattorini 1996 = Gabriele Fattorini, *Francesco di Valdambriano. Per un riepilogo generale*, in «La Diana», 2, pp. 109-157.
- Fattorini 2018 = Gabriele Fattorini, *Antonello e i suoi mondi, di ieri e di oggi. Una monografia esemplare e le mostre di cassetta*, recensione di Fiorella Sricchia Santoro, *Antonello. I suoi mondi, il suo seguito*, Firenze, Centro Di, 2017, in «Predella Journal of Visual Arts», 43-44, www.predella.it, pp. 171-185, tavv. LXXVI-LXXXVII.
- Ferretti 2004 = Massimo Ferretti, *Minime considerazioni sulla geografia della scultura del Rinascimento in Italia*, in Letizia Gaeta (a cura di), *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno (Lecce, 9-11 giugno 2004), Lavello, Mario Congedo editore, 2 voll., vol. I, pp. 31-40.
- Franco Mata 1983 = Maria Angela Franco Mata, *La "Madonna di Trapani" y su repercusion en España*, in «Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología. Universidad de Valladolid, Facultad de filosofía y letras», XLIX 1983, pp. 267-86.
- Franco Mata 1986a = Maria Angela Franco Mata, *La "Madonna di Trapani" y su expansión en Italia y España, in Arte in Sicilia (1302-1458)*, atti del convegno (Palermo, 8-11 dicembre 1983), in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo. Studi e ricerche», 11, pp. 61-83.
- Franco Mata 1986b = Maria Angela Franco Mata, *Tres copias de la Madonna di Trapani en el «Museo Camón Aznar» de Zaragoza*, in «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar», XXIV, pp. 5-32.
- Girelli 2021 = Francesca Girelli, *Nuove aggiunte a Goro di Gregorio*, in «Paragone. Arte», LXXII, 155-156 (851-853), pp. 3-29.
- Immagine di Pisa* 1983 = *Immagine di Pisa a Palermo*, atti del convegno (Palermo-Agrigento-Sciacca, 9-12 giugno 1982; Naro, 16 giugno 1992), Palermo, Istituto Storico Siciliano, 2 voll.
- Klapisch-Zuber 1973 = Christiane Klapisch-Zuber, *Carrara e i maestri del marmo (1300-1600)*, traduzione di Bruno Cherubini, Massa, Palazzo di Santa Elisabetta.
- Kreytenberg 1984 = Gert Kreytenberg, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, München, Bruckmann.
- Kruft 1970 = Hanno-Walter Kruft, *Die Madonna von Trapani und ihre Kopien. Studien zur Madonnen-Typologie und zum Begriff der Kopie in der sizilianischen Skulptur des Quattrocento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XIV, pp. 297-322.
- Kruft 1972 = Hanno-Walter Kruft, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, München, Bruckmann.
- Kruft 1995 = Hanno-Walter Kruft, *Francesco Laurana: Ein Bildhauer der Frührenaissance*, München, Beck.
- Laschke 1993 = Birgit Laschke, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, Berlin, Gebr. Mann Verlag.
- Lightbown 1980 = Ronald William Lightbown, *Donatello & Michelozzo. An Artistic Partnership and its Patrons in the Early Renaissance*, London, Harvey Miller.
- Lojacono 2002 = Lucia Lojacono, *La scultura del Cinquecento*, in Valtieri 2002, pp. 1043-1092.
- Lojacono 2008 = Lucia Lojacono, *Per un catalogo dei monumenti sepolcrali del Rinascimento in Sicilia: contributi su Giambattista Mazzolo*, in «Arte cristiana», XCVI, 845, pp. 95-108.
- Loffredo 2014 = Fernando Loffredo, *La "Fontana Pretoria" da Firenze a Palermo "gremio urbis accepta": le origini, il trasporto e l'innesto urbano*, in Alessandro Nova / Stephanie Hanke (a cura di), *Skulptur und Platz: Raumbesetzung, Raumüberwindung, Interaktion*, Berlin-München, pp. 63-94.
- Longhi 1953 = Roberto Longhi, *Frammento siciliano*, in «Paragone. Arte», IV, 47, pp. 3-44.

- Margiotta 2020 = Rosalia Francesca Margiotta, *La Madonna di Trapani di Nino Pisano e i suoi epigoni*, in Maria Concetta Di Natale / Marco Rosario Nobile / Giovanni Travagliato (a cura di), *Chiaromonte. Lusso, politica, guerra e devozione nella Sicilia del Trecento. Un restauro verso il futuro*, Palermo, Palermo University Press, pp. 371-374
- Migliorato 2010 = Alessandra Migliorato, *Una maniera molto graziosa. Ricerche sulla scultura del Cinquecento nella Sicilia orientale e in Calabria*, Messina, Magika.
- Migliorato 2014 = Alessandra Migliorato, *Nel segno di Michelangelo: la scultura di Giovan Angelo Montorsoli a Messina*, Palermo Kalós.
- Migliorato 2016 = Alessandra Migliorato, *Domenico Gagini e l'origine del Rinascimento nella scultura siciliana*, in Musolino 2016, pp. 490-521.
- Musolino 2016 = Grazia Musolino (a cura di), *Palazzo Ciampoli tra arte e storia. Testimonianze della cultura figurativa messinese dal XV al XVI secolo*, catalogo della mostra (Taormina, Palazzo Ciampoli, 29 dicembre 2015-1° maggio 2016), Soveria Mannelli, Rubbettino
- Novak Klemenčič 2005 = Renata Novak Klemenčič, *Laurana Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, pp. 55-63.
- Parenti 2010 = Daniela Parenti, *Osservazioni sulla tavola di Antonio Veneziano per la confraternita di San Niccolò lo Reale a Palermo*, in «Predella. Journal of visual art», 27, www.predella.it.
- Recuperare i tesori della città* 1994 = *Recuperare i tesori della città. Restauro del monumento "Guidotus de Habiate" della basilica Cattedrale di Messina*, Messina 1994
- Rotolo 2010 = Filippo Rotolo, *La Basilica di San Francesco d'Assisi e le sue cappelle. Un monumento unico della Palermo medievale*, Palermo, Provincia di Sicilia dei Frati Minori Conventuali Sante Agata e Lucia.
- Russo 2020 = Carmelo Russo, *Nostra Signora del limite. L'efficacia interreligiosa della Madonna di Trapani in Tunisia*, Brescia, Morcelliana.
- Scuderi 1949 = Vincenzo Scuderi, *Pittura e scultura a Trapani*, in *Trapani. Monografia a cura dell'Ente provinciale per il turismo*, Trapani - Palermo, f.lli De Magistris & C. succ. V. Bellotti & figlio.
- Sricchia Santoro 1986 = Fiorella Sricchia Santoro, *Antonello e l'Europa*, Milano, Jaca Book.
- Sricchia Santoro 2017 = Fiorella Sricchia Santoro, *Antonello, i suoi mondi, il suo seguito*, Firenze, Centro Di.
- Tangheroni 2003 = Marco Tangheroni (a cura di), *Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, catalogo della mostra (Pisa, Arsenale Mediceo, 13 Settembre-9 Dicembre 2003), Ginevra-Milano, Skira.
- Toesca 1951 = Pietro Toesca, *Il Trecento*, Torino, Utet.
- Tixier 2014 = Frédéric Tixier (coordinatore scientifico), *Sant'Agata: il reliquiario a busto. Nuovi contributi interdisciplinari*, Catania, Arcidiocesi di Catania.
- Valtieri 2002 = Simonetta Valtieri (a cura di), *Storia della Calabria nel Rinascimento. Le arti nella storia*, Roma, Gangemi.
- Vasari 1550 e 1568 = Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, testo, Firenze, Sansoni - SPES, 1977-1987, 6 voll.
- Venturi 1936 = Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, X, *La scultura del Cinquecento*, parte II, Milano, Ulrico Hoepli.
- Wiles 1933 = Bertha Harris Wiles, *The fountains of Florentines sculptors and their followers from Donatello to Bernini*, Cambridge, Harvard University Press.



Fig. 1 Goro di Gregorio, *Madonna col Bambino* detta *Madonna degli storpi*, post 1326, marmo di Carrara, Messina, Museo Regionale.



Fig. 2 Nino Pisano, *Madonna col Bambino* detta *Madonna di Trapani*, 1365-1368 circa, marmo di Carrara, Trapani, Basilica di Maria Santissima Annunziata.

Gabriele Fattorini



Fig. 3 Domenico Gagini, *Madonna col Bambino detta Madonna dell'Itria*, 1491, marmo, Marsala, Cattedrale.



Fig. 4 Andrea Guardi, Monumento sepolcrale del viceré Niccolò Speciale (particolare della *Madonna col Bambino e San Francesco*), 1444 circa, marmo di Carrara, Noto, Museo Civico.

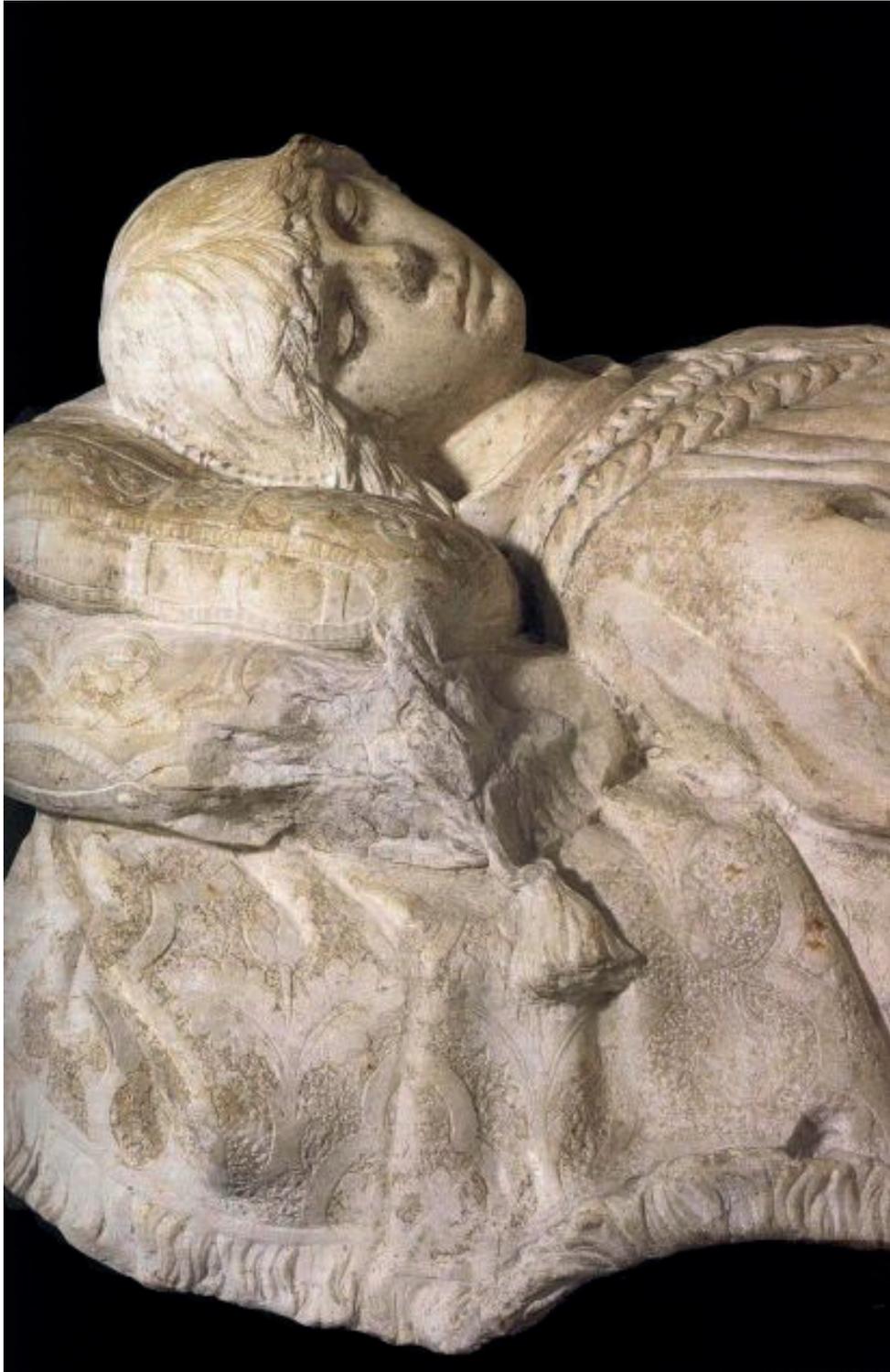


Fig. 5. Domenico Gagini, Monumento sepolcrale di Niccolò Antonio Speciale, 1463-1468, marmo di Carrara, Palermo, San Francesco.



Fig. 6 Francesco Laurana, *Madonna col Bambino*, 1471-1472, marmo, Palazzolo Acreide, chiesa dell'Immacolata

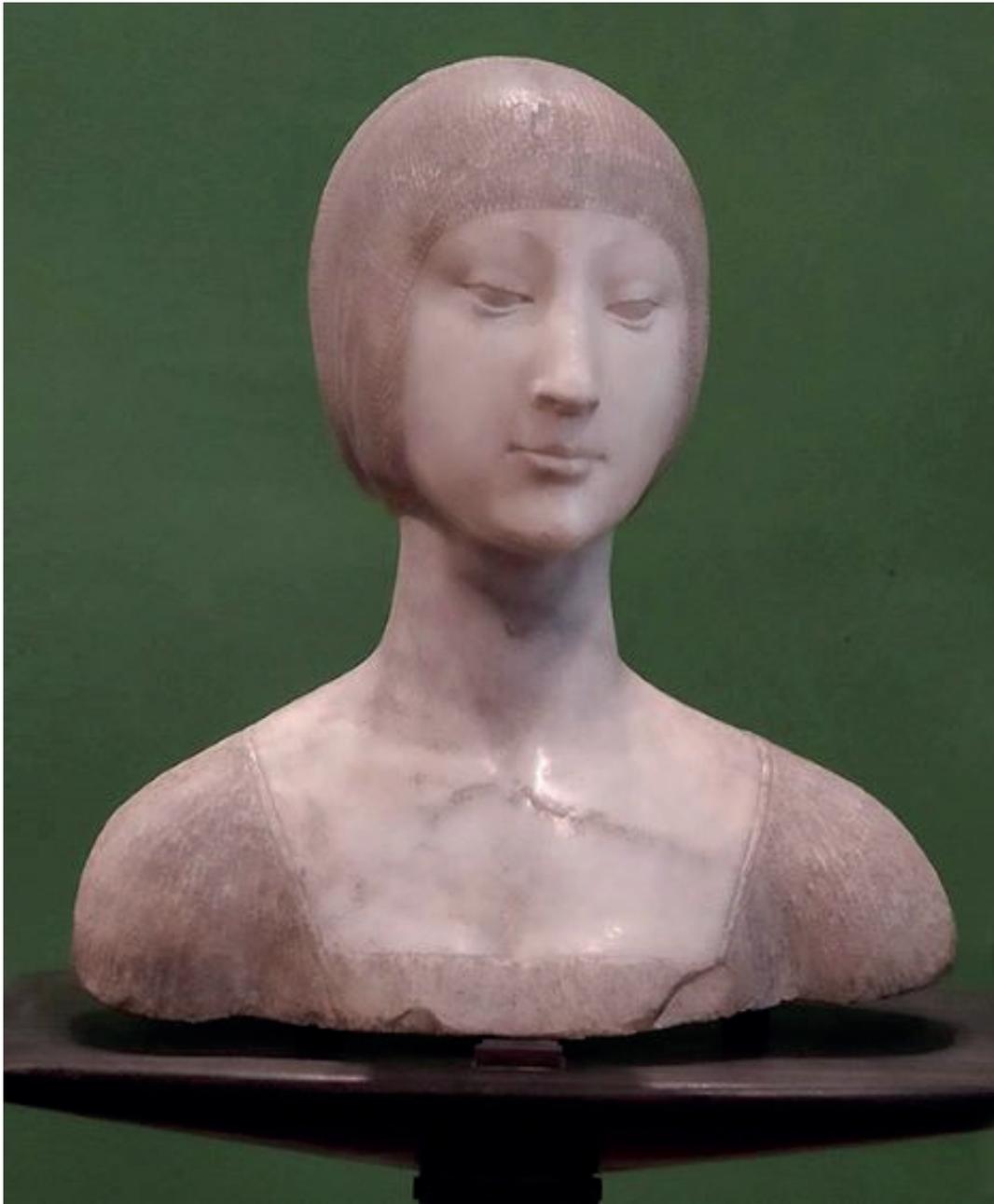


Fig. 7 Francesco Laurana, Busto ritratto di Eleonora d'Aragona, 1468-1470 circa, marmo, Palermo, Museo Regionale di Palazzo Abatellis.



Fig. 8 Giovanni Angelo Montorsoli, Fontana di Orione, 1547-1553, Messina, Piazza del Duomo.



Fig. 9 Francesco e Camillo Camilliani, Fontana Pretoria, 1553-1584, Palermo, Piazza Pretoria.



Fig. 10 Giovanni Angelo Montorsoli, *Scilla* (dalla Fontana di Nettuno), 1553-1558, marmo di Carrara, Messina, Museo Regionale.

ALESSANDRA GIANNOTTI

BOLOGNA RIVESTITA DI BIANCO:
NOTAZIONI A MARGINE SULLE SCULTURE IN
MARMO DELLE PORTE MINORI DI SAN PETRONIO

Bologna “la rossa” non ha mai disdegnato il bianco nitore del marmo di Carrara. Così, anche se uno dei colori dominanti in città è proprio quello dell’argilla cotta impiegata per l’edilizia e la scultura, anche il marmo ha avuto la sua parte. Lo dimostrano alcune straordinarie eccellenze cittadine capaci di bilanciare i contributi di quell’ «industria paesana del formare in terra» (Supino 1932b: 53; Marchi 1996: 148) nel cui solco si dispose Vincenzo Onofri, ma ampiamente alimentata anche da maestri “forestieri” quali Jacopo della Quercia e Niccolò dell’arca, Sperandio da Mantova e Alfonso Lombardi, senza dimenticare Baccio da Montelupo, Pietro Torrigiano e Zaccaria Zacchi (Supino 1932b: 54). A fronte della ricchezza e della qualità delle sculture in cotto presenti in città – tra le quali meritano una menzione speciale oltre ai Compiani, la facciata dell’Oratorio dello Spirito Santo, il portale del santuario del Corpus Domini e le teste all’antica di Palazzo Bolognini (Supino 1932b: 50, 356, 401) –, fu ad alcuni complessi in marmo carrarese che andò la predilezione di importanti storici cittadini. Nelle sue *Historie di Bologna*, scritte intorno alla metà del Cinquecento, il frate domenicano Leandro Alberti ricordava per esempio come il 30 aprile del 1494, Isabella d’Este, di passaggio in città, «dopo desinare fu condotta da messer Giovanni [Bentivoglio] a S. Domenico per veder quella superbissima sepoltura [...]

et a S. Francesco per la pala dell'altar maggiore» (Donati 2007: 131, n. 82).¹ Si trattava appunto di due importanti esempi di interventi marmorei già collocati tra le emergenze felsinee da Giovanni Filoteo Achillini nel suo *Viridario* del 1504 (Donati 2007: 131): il «precioso et artificioso sepulchro» dalla nobile e complessa struttura (Alberti 1535), cofinanziato dai cittadini e dai frati, al quale si avvicendarono, tra il Due e il Cinquecento, Nicola Pisano, Arnolfo di Cambio e altri collaboratori, cui seguirono Niccolò dell'Arca, Michelangelo, Alfonso Lombardi e Girolamo Coltellini (Bottari 1964), ma anche la strabiliante ancona ordinata nel 1388 a Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne (Supino 1932a: 231-239; Geddes 2004).

È forse imputabile alla pervicace cultura antiquaria di Leandro, radicatissima in città sin dalla stagione dei Bentivoglio, se il religioso finì col disporre Bologna – nonostante la difficoltà di approvvigionamento dei materiali – tra le destinazioni privilegiate del marmo di Carrara, quando ricordava come «De questi marmi hoggi di se ne conducono à Pisa, à Genova, à Fiorenza, à Roma, à Bologna, & in Francia» (Alberti 1550: 35; Donati 2007: 126).

Anche se fu la Bologna cinquecentesca ad essere segnata dal più significativo afflusso di marmi in città, fu già nel Trecento che alcuni tipi di questo materiale furono impiegati sulla facciata di San Petronio, secondo un progetto che, sospeso nel 1395, fu ripreso nel 1425 quando Jacopo della Quercia cominciò a lavorare le sculture della *Porta magna* del complesso raffiguranti episodi veterotestamentari nei pilastri, scene della Natività di Cristo nell'architrave e Profeti nelle strombature, oltre ovviamente alle sculture a tutto tondo della lunetta (Supino 1914: 3, 13). In quella occasione però ad essere utilizzati dall'artista senese, che nel 1438, al momento della morte, lasciò incompleti i rilievi, furono per lo più il marmo di Candoglia e il bianco e il rosso di Verona (Improta 2016: 33).

Un nuovo e significativo apporto al cantiere sarebbe giunto solo nel Cinquecento, quando nel corso degli anni venti, si erano ormai recati a Bologna Michelangelo, Bramante e Peruzzi, e cosa davvero dirimente, si era sedimentato in città il gusto raffaellesco, grazie all'arrivo delle opere del maestro urbinato e degli studi derivati dalle sue invenzioni (Faietti/Oberhuber 1988; Ricci 2002; Frommel 2010; Giannotti 2012; Ead. 2020; Rossoni 2020). Si comprende quindi l'accresciuta propensione locale ad un più esplicito classicismo: se da un lato ciò giustificò il vivace collezionismo antiquario documentato da Pietro Lamo nella sua *Graticola*, nel mito di una rievocata

¹ Leandro Alberti rammenta anche, tra le opere in marmo bolognesi, oltre ad «alcune alte piramidi di marmi costrotte», – le tombe del sagrato di San Domenico e quelle dei dottori di legge del cimitero di San Francesco – il monumento di Armaciotto de' Ramazzotti di Alfonso Lombardi in San Michele in Bosco e, in San Pietro, la «Porta [...] molto maravigliosamente con gran spesa lavorata, detta la porta di Lioni, per esservi posti dua Lioni di marmo, che la maggior parte d'essa artificiosamente sostentano con due huomini molto dispostamente sedendo, nell'arco di cui veggionsi li celesti segni accomodati alli dodeci mesi dell'anno con molti altri nobili lavorieri, secondo quelli tempi, nel marmo intagliati» (Alberti 1531: c. non num.).

aura all'antica, dall'altro si determinò anche un maggiore impiego del marmo bianco di Carrara (Klapisch-Zuber 1973: 324; Raimondi 1987; Giannotti 2020: 41, 45-46).

Così, a partire dal 1510-1511, anche San Petronio, efficace sintesi del sentimento civico e religioso della città felsinea, nella sua preminenza simbolica municipale, fu segnato dal ricorrente uso di «marmoro fino» (Supino 1914: 21, 102-103), ovvero di Carrara. L'occasione fu fornita dai lavori di completamento condotti al portale centrale (Giannotti 2020: 54, n. 29). Ad essi, seguirono da presso gli interventi effettuati sulle due porti minori che si configurarono quali «la più solenne testimonianza della forza di attrazione [che Bologna esercitò sulle altre regioni] richiamando a sé gli artisti migliori» (Supino 1914: 75). Dopo Niccolò Minelli e Niccolò da Ostiglia, coinvolti per realizzare «quindisi quadrij de marmore» (Supino 1914: 102), tra il 1524 e il 1526, si avvicendarono sulle statue e i rilievi del complesso non meno di quindici scultori chiamati a illustrare storie della Genesi e dell'Esodo (cfr. fig. 1) (Davia 1834; Gatti 1889; Supino 1914; Brugnoli 1984; Giannotti 2012).² Grazie ai libri dei conti, conservati nell'archivio della chiesa, e alle carte del notarile felsineo, conosciamo oltre ai loro nomi anche quelli di coloro che fornirono i materiali: sin dal 9 maggio del 1524 Pietro del fu Matteo Casoni, membro di una delle più note famiglie carraresi di gestori di cave, si impegnò a consegnare a Bernardino da Carrara sessantasei pezzi di marmo, destinati ai due portali minori (Davia 1834: 25; Klapisch-Zuber 1973: 191, 196). Ad essi il medesimo venditore fece seguire, il 26 gennaio del 1525, su richiesta della fabbrica petroniana, le carrate per le statue delle lunette dei portali laterali (Supino 1914: 66). Egli si obbligava a procurare «i marmi bianchi e neri, nitidi, senza macchia o venatura, per il lavoro della detta fabbrica e secondo le misure date da Ercole Seccadenari, architetto» della chiesa (Supino 1914: 66). Erano gli stessi anni in cui il titolare della cava appariva al centro di speciali triangolazioni tra Bologna, Carrara e Pisa. Lo supportavano le sue relazioni con maestri attivi in area apuana, in buona parte collaboratori dello spagnolo Bartolomé Ordóñez, che si apprestavano a

2 Nella porta sinistra episodi tratti dalla Genesi s'intrecciano, senza ordine logico e cronologico, con quelli dell'Esodo; tra di essi compare anche la scena con *Beniamino che riporta la tazza al Faraone*, la quale pertiene invece alle storie narrate nella porta destra dedicata ai fatti di Giuseppe Ebreo. Alla successione disorganica dei rilievi narrativi della porta sinistra, in merito alla quale gli studiosi non hanno ancora trovato una ragione convincente, corrisponde invece una successione di ferrea precisione nel racconto illustrato in quella di destra, dove la lettura procede dall'alto in basso, da sinistra a destra. La decorazione dei due portali comprende, oltre alle storie già menzionate, anche le sculture delle lunette, venti sibille degli sguan-ci, cinque per ciascun montante e ventisei angeli, tredici per portale, degli archivolti, dei quali quelli della porta di sinistra musicanti, quelli della porta destra recanti strumenti della Passione. Gli architravi ornati da scene raffiguranti la Vita di Cristo furono eseguiti da Zaccaria Zaccaria e dai suoi figli. I quattro bassorilievi con soggetti evangelici, che costituiscono la prosecuzione dei pilastri al di sopra della cornice di marmo rosso di Verona, e i coronamenti, furono eseguiti tra il 1567 e il 1569 da Lazzaro Casario, Teodosio de' Rossi e Giacomo Scilla (Giannotti 2012).

lavorare, oltre che in quelle città, anche a Genova e a Pontremoli.³

A questa rete di contatti prese parte anche lo scultore fiorentino Niccolò Tribolo, chiamato ad accelerare i lavori in San Petronio tra il giugno del 1525 e l'agosto del 1527 (Giannotti 2012: 167).⁴ All'arrivo di Niccolò, in quella speciale *koinè* stilistica che fu il cantiere della chiesa bolognese, finirono col confrontarsi le principali tendenze figurative degli anni Venti presenti in città: «la cultura raffaellesca delle Logge Vaticane, la maniera romana di Baldassarre Peruzzi, la “raffaellizzazione di Michelangelo” proposta da Alfonso Lombardi [...] e l'ipercolto anticlassicismo di Amico Aspertini» (Fortunati 2008: 16). Tribolo, che vi approdava con i settignanese Simone Cioli e Antonio di Giovanni detto Solosmeo,⁵ seguiva di un anno i volterrani Zaccaria, Gabriello e Giovanni Zacchi, al lavoro sulle Storie di Cristo degli architravi (Giannotti 2012: 167, 170). Il suo coinvolgimento, dovuto al canonico Bartolomeo Barbazza, innervava di un michelangioloismo assai spinto le sculture del cantiere, innestando i più aggiornati accenti toscoro-mani sugli atteggiamenti vitalistici di Jacopo della Quercia (Ead. 2012: 167-169).

Sin dall'agosto del 1524 i rilievi delle pilastrate avevano visto all'opera Amico Aspertini, Alfonso Lombardi, Girolamo da Treviso ed Ercole Seccadenari, che avevano contribuito a radicare una cultura figurativa di marca lombardo-veneta dai forti accenti alla romana (Supino 1914; Brugnoli 1984; Giannotti 2012: Ead. 2020). All'ingresso di Tribolo in San Petronio affluivano nel complesso anche altre forze lavoro, come dimostrano i pagamenti, dai primi mesi del 1525, a Properzia de Rossi, cui dovevano far seguito gli incarichi a Bartolomeo e Bernardino da Carrara, a Francesco e a Nicola da Milano e a Giacomo Francia (Supino 1914: 36, 52, 54, 107; Brugnoli 1984: 68; Giannotti 2012: 170).

A fronte delle numerose somme versate a Niccolò Tribolo, mancano tuttavia delle certezze sull'opera da questi fornita alla “fabbrica”; fanno eccezione la realizzazione di quattro imprecisati modelli eseguiti, tra il 9 dicembre 1525 e il 13 gennaio 1526, due per Solosmeo e due per Properzia de Rossi, ai quali si aggiunse la commissione, del 5 febbraio 1526, per la statua della *Vergine*, da allestire nella lunetta della porta

3 All'inizio di marzo del 1524 egli era chiamato ad arbitrare una lite tra Gerolamo da Carrara, detto il Rosimino, e Pandolfo Fancelli, per dei lavori da realizzare in San Francesco a Pisa (Rapetti 1998: 64, n. 41). Nel 1525 Rosimino istituiva una società, per imprecisati lavori da fare a Bologna, Pisa, Genova e Pontremoli, con Giovanni de' Rossi da Fiesole e Pietro Aprile (Migliaccio 1992: 130, 127).

4 Nel novembre del 1527 Giovanni de' Rossi e Tribolo stimarono l'altare della Confraternita del Santissimo Sacramento nel Duomo di Carrara scolpito da Giovambattista Del Mastro, Domenico del Sarto e Battista da Carona figlio di Pietro Aprile da Carona (Migliaccio 1992: 126;127; Rapetti 1998: 266-269).

5 Se il Cioli ricevette delle somme dalla fabbriceria a partire dal 29 giugno 1525 fino al 2 dicembre dello stesso anno, Solosmeo ebbe dei pagamenti per i suoi contributi a San Petronio dal 2 settembre 1525 al 24 marzo 1526; entrambi gli artisti dovettero essere subalterni a Tribolo (Giannotti 2012: 167-18, 177-178, nn. 9-10).

destra (Supino 1914: 107; Giannotti 2012: 178, n. 11). È proprio il contratto relativo a quest'opera a indicare in Tribolo il termine qualitativo col quale gli altri maestri, coinvolti nella realizzazione delle sculture delle lunette, erano tenuti a confrontarsi; ciò è quanto vale per Ercole Seccadenari, architetto e scultore, per Zaccaria Zacchi e per Niccolò da Milano (Supino 1914: 107-108).⁶ Diversi i casi di Alfonso Lombardi e Amico Aspertini, ai quali, in segno di eminenza, toccavano le due opere centrali di entrambe le lunette: rispettivamente il *Cristo risorto*, posto in quella sinistra e accompagnato in seguito dai due *Ebrei* dello stesso maestro, e *Cristo sorretto da Nicodemo*, allestito in quella destra (Id. 1914: 108). Anche rispetto a questi due artisti, Niccolò compariva comunque con un ruolo di incontestabile priorità, svolgendo la funzione di perito tecnico sul compenso finale assegnato ai colleghi (Id. 1914: 108).⁷

Questa eccellenza, se in parte è giustificata dagli impegni pregressi dello scultore, tra i quali la compartecipazione alla Tomba romana del papa Adriano VI di Santa Maria dell'Anima (Götzmann 2010: 190-263), cozza con la menzione che del suo apporto petroniano restituisce Giorgio Vasari. Lo storiografo aretino si limitava infatti a riferirgli le sole «due Sibille di marmo, che poi furono poste nell'ornamento della porta di San Petronio che va allo spedale della Morte»: allestite dunque sul portale sinistro della chiesa (Vasari/Milanesi 1878-1885, VI 1881: 59-60). Se anche le cose non dovettero andare esattamente come le narrò Vasari, è pur vero che oggi, alla luce dei nuovi restauri effettuati sui rilievi dei portali e alla conseguente campagna fotografica sistematica che ne è seguita (Improta 2016), appare doveroso passare al vaglio quanto è stato riferito a Tribolo.

Incrociando le immagini delle storie petroniane con quelle delle opere giovanili di Niccolò a Roma e a Loreto, in merito alle quali ho potuto disporre solo recentemente della eccellente campagna fotografica, è ora possibile riferire con certezza all'artista la scena della *Coppa nascosta nel sacco di Beniamino* (cfr. fig. 2), per la quale si era per lo più preferito il nome di Solosmeo (Brugnoli 1984: 70; Giannotti 2012: 175). La concatenazione dei gesti che compiono gli attori compressi nel rilievo, i loro abbracci, gli sguardi, gli scorci prefigurano quei medesimi *escamotage* narrativi e compositivi cui Tribolo sarebbe ricorso nuovamente, tra il 1530 e il 1533, nello *Sposalizio della Vergine* della teca marmorea che riveste la reliquia della Santa Casa di Loreto (Grimaldi

6 Mentre Seccadenari doveva eseguire la figura di *San Giovanni* del portale destro, Zaccaria Zacchi era chiamato a realizzare *San Domenico* e Niccolò da Milano *San Francesco* da disporre ai lati del Cristo risorto del portale sinistro (Supino 1914: 107). Lo Zacchi non avrebbe mai completato la sua scultura che sarebbe invece stata ultimata da Francesco da Milano nel 1529; l'opera, che si trova oggi nella cappella del Sacramento di San Petronio, fu sostituita in antico, come del resto il *San Francesco* di Niccolò da Milano, dai due *Ebrei* di Alfonso Lombardi (Giannotti 2015: 11). Sulla possibile identificazione di Niccolò da Milano con Niccolò da Corte si veda (Ead. 2021: 49-50).

7 Ringrazio per il dirimente confronto avuto sulla questione il sempre generoso Davide Gambino.

1999: 229-242) (cfr. figg. 3-6).⁸ Dai confronti col rilievo mariano si sostanzia per l'artista una fascinazione giovanile nei confronti del Buonarroti, come dimostra la bella testa barbata di profilo posta all'estrema destra, in alto, del riquadro, nella quale si rilegge il volto del *David* di piazza della Signoria (cfr. fig. 5). Le sue figure virili incedono pesanti nel loro turgore muscolare, sul quale pare imprimersi anche la carica espressiva messa a punto da Bartolomé Ordóñez. La portata dell'artista spagnolo, giunto in Versilia nel 1519, trovò una vera e propria cassa di risonanza lungo la costa tirrenica grazie all'apporto dei suoi numerosi collaboratori e poté essere per questo facilmente accessibile a Niccolò, specializzato nella lavorazione del marmo, e dunque sicuro frequentatore di quelle terre (Casini 1992; Migliaccio 1992; Campigli 2018).⁹ I tipi umani di Tribolo si impongono per fisionomie ricorrenti; teste di sapore classico si alternano a volti dalle barbe fiammeggianti, memori del retaggio gotico quercesco (cfr. figg. 7-8) ben radicato nel cantiere petroniano e intelligentemente impiegato anche dallo stesso Michelangelo nelle pitture della volta della Cappella Sistina.

Se dunque la *Coppa nascosta nel sacco di Beniamino* (cfr. fig. 2) è il dato di partenza per riconfigurare, insieme alla figura della *Vergine* dello stesso portale, il catalogo bolognese di Tribolo, appare verosimile legare al rilievo altre due storie del medesimo montante: la *Cattura di Simeone* e il *Ritrovamento della coppa nel sacco di Beniamino* (cfr. figg. 9-10) (Giannotti 2012: 175). La scena della *Cattura* mostra infatti una figura avvolta in una veste drappeggiata in molli pieghe ricadenti simile a quella che indossa la *Madonna* della lunetta (cfr. figg. 11-12); d'altro canto, le acconciature pittoriche esibite dai protagonisti della *Cattura* e del *Ritrovamento* si strutturano nelle medesime chiome guizzanti esibite dai tritoni che incrostano il corpo della *Dea della natura*, realizzata da Tribolo nel 1529 (cfr. figg. 13-14). In tal modo viene meno la paternità di Girolamo da Treviso per il *Ritrovamento*, ampiamente preferita dalla letteratura specialistica (Supino 1914: 49; Brugnoli 1984: 64). Risulta infatti impossibile riferire al maestro veneto la documentata scena con *I fratelli presentano a Giacobbe la veste insanguinata di Giuseppe* (Supino 1914: 49), segnata da grafici panneggi pettinati, e al contempo il ben più sintetico racconto inscenato nel *Ritrovamento*.¹⁰

Appaiono invece compatibili col michelangiologismo giovanile di Tribolo, probabil-

8 Tribolo era giunto a Loreto forse sin dal novembre del 1530 chiamato da Antonio da Sangallo, insieme a Raffaello da Montelupo e Francesco di Vincenzo Baccelli *alias* da Sangallo, a seguito della partenza dalla città marchigiana di Andrea Sansovino (Grimaldi 1999; Giannotti 2016: 3-4).

9 Sembra in tal senso degno di interesse ricordare che a partire dai primissimi anni trenta del Cinquecento, Tribolo avrebbe stretto una società, per le sculture da realizzare intorno alla Santa casa di Loreto nella omonima basilica marchigiana, con Francesco Baccelli da Sangallo e con Raffaello da Montelupo, maestri entrambi implicati con le sperimentazioni stilistiche neoiberiche tirreniche (Ead. 2016: 3, 11-12).

10 Bisognerà invece dar ragione a Supino quando riconduce a Girolamo da Treviso il rilievo raffigurante *Due fratelli intingono la veste di Giuseppe nel sangue dell'agnello ucciso* posta sul montante sinistro della porta destra (Supino 1914: 49).

mente rinfrescato anche dai lavori di traduzione del progetto grafico di Michelangelo realizzati dallo scultore insieme a Solosmeo, per la tomba Barbazza in San Petronio (Giannotti 2012: 168-169), due *Sibille* del portale destro: la quinta della lesena minore sinistra e la seconda di quella destra, delle quali quest'ultima già riferita a Girolamo da Treviso e poi ad Amico Aspertini (Supino 1914: 65; Brugnoli 1984: 84). Esse pagano infatti il loro tributo alla *Sibilla Cumana* della Sistina al pari della rude e ciclopica donna col figlio sulle spalle del *Trasporto* della Santa Casa di Loreto, eseguita da Niccolò con Francesco Baccelli da Sangallo nell'omonima città marchigiana, una volta lasciata Bologna. Non si può che rilevarne l'identica androginia, la comune potenza muscolare, l'analogo modo di far aderire i panni al corpo sottostante, restituendo espressionisticamente il modellato del seno.

Accantonata dunque l'ipotesi, inizialmente formulata da Carlo Del Bravo (Del Bravo 1974), di un Tribolo giovanile tenero e chiaroscurato come le opere di Andrea Sansovino, prende corpo nel cantiere felsineo il profilo di un maestro precocemente votato al rinnovato lessico michelangiolesco. Si tratta di un profilo coerente con le vicende pregresse dell'artista, che a Roma aveva contribuito al monumento progettato da Peruzzi per Adriano VI. Nell'opera, che aveva visto la prevalente partecipazione del senese Angelo Marrina (Angelini 1998: 132-133; Götzmann 2010: 190-263), Niccolò aveva realizzato la coppia di putti stemmofori posti sul lato sinistro del basamento, perfettamente confrontabili con quelli che l'artista sarebbe tornato a scolpire nel 1529 nella ronda di putti che circondano la *Dea della natura* (Giannotti 2014: 4-5). I piccoli angeli, dalla tonica muscolatura, contribuivano infatti a divulgare la nuova plasticità compressa del Buonarroti.

Nei rilievi di San Petronio è possibile cogliere una regia tribolesca anche in due "quadri" della porta sinistra (*Lotta di Giacobbe con l'angelo* e *Fuga di Loth*) e in tre di quella destra (*Giuseppe venduto dai fratelli*, *Giuseppe gettato nella cisterna* e *Giuseppe interpreta i sogni*), oltre che in quello raffigurante la *Costruzione dell'Arca*, conservato nel Museo della Basilica e mai messo in opera (Ead. 2012: 173-175, 182).¹¹ Si tratta di opere di regia toscana, dall'evidente ortodossia disegnativa, che Tribolo mostra di aver condiviso con i suoi collaboratori Solosmeo e Cioli, e che restituiscono un ric-

¹¹ La critica è sostanzialmente d'accordo nel riferire a Tribolo le storie con *Giacobbe e l'angelo*, *Fuga di Loth* e *Giuseppe interpreta i sogni* (Supino 1914: 51; Del Bravo 1974: 1465-1466 – l'autore espunge dal catalogo la *Fuga di Loth* -; Brugnoli 1984: 69). L'attribuzione a Tribolo di *Giuseppe venduto dai fratelli* e *Giuseppe buttato nella cisterna*, opera quest'ultima che poteva vantare un contratto di allogazione, evidentemente poi disatteso, datato 11 agosto 1524, ad Amico Aspertini, è stata avanzata da Maria Grazia Duprè (1965: 89) che ripartiva da una indicazione di Davia (1834: 17). Alla stessa studiosa occorre risalire anche per il riferimento a un fiorentino, forse Solosmeo, per la *Costruzione dell'arca* (Ciardi Duprè 1965: 10). L'opera era invece stata ritenuta da Supino di Amico Aspertini, come del resto anche *Giuseppe venduto dai fratelli* e *Giuseppe gettato nella cisterna* (Supino 1914: 43, 45). Anche la Brugnoli, sulla scorta di Supino, riferì gli ultimi due rilievi sopra citati al medesimo scultore emiliano, preferendo come autore della *Costruzione dell'arca* Properzia de' Rossi al lavoro su un modello di Tribolo (Brugnoli 1984: 74, 83).

co repertorio di citazioni dall'antico dissimulate. Scene quali la *Costruzione dell'arca* e *Giuseppe venduto dai fratelli*, nella loro compostezza formale e nei caratteristici panneggi stirati che si arricciolano in profilature ondulate, costituiscono un nucleo stilisticamente coeso al quale serrare anche quattro angeli dell'arco della porta destra: il secondo, il quinto, il decimo e il dodicesimo, cominciando da sinistra (Ead. 2012: 174, 182 n. 56).¹²

Quanto alle sibille delle lesene minori, Tribolo potrebbe aver fornito i modelli a Properzia De Rossi, come suggeriscono i documenti, per la quarta dal basso di quella destra della porta sinistra, e la prima dal basso di quella destra della porta destra. In entrambi i casi, i volumi ampi cari a Niccolò, paiono infatti stratificati su un lessico padano che risente anche dei modi di Alfonso Lombardi (Brugnoli 1984: 84; Giannotti 2012: 183 n. 57).¹³ Al nucleo di rilievi triboleschi toscani già segnalato, si accostano infine altre due sibille del montante sinistro della porta destra: la seconda e la quarta dal basso (Ead. 2012, 173). Queste opere si segnalano infatti per eleganti panneggi, talora ricadenti in pieghe ondulate, che aderiscono ai corpi.

Alla luce delle attuali conoscenze, ci troviamo comunque costretti ad ammettere che, solo a seguito di una rilettura stilistica e documentaria corale del cantiere delle porte, sarà possibile districarsi in maniera definitiva sulla questione delle tante autografie prestate all'esecuzione delle sculture di quello che fu il complesso marmoreo di maggior prestigio della Bologna cinquecentesca.

BIBLIOGRAFIA

Alberti 1531 = Leandro Alberti, *Historie di Bologna di F. Leandro Alberti dell'Ordine de' Frati predicatori*, Bologna, Andrea Alciati.

Alberti 1535 = Leandro Alberti, *De divi Dominici Calaguritani obitu et sepultura*, Bononiae, Vincentium Bernardum.

Alberti 1550 = Leandro Alberti, *Descrittione di tutta Italia di F. Leandro Alberti Bolognese, Nella quale si contiene il Sito di essa, l'Origine, & le Signorie delle Città, & delle Castella, co' i Nomi Antichi & Moderni, i Costumi de Popoli, le Condizioni de Paesi: et più gli Huomini Famosi che l'hanno Illustrata, i Monti, i Laghi, i Fiumi, le Fontane, i Bagni, le Minere, con tutte l'Opre*

¹² Contrariamente a quanto già dichiarato appare oggi prudente escludere dal catalogo dell'artista il tredicesimo angelo da sinistra dell'arco della porta sinistra le cui ali appaiono completamente diverse da quelle degli angeli sopra indicati nella porta destra (Giannotti 2012: 182, n. 56)

¹³ La prima sibilla dal basso del montante destro della porta destra era ritenuta da Supino d'autografia tribolesca (1914: 64), mentre Brugnoli (1984: 84) e Giannotti (2012: 183 nota 57) optavano per un modello fornito da Tribolo a Solosmeo.

- maravigliose in lei dalla Natura prodotte*, Bologna, Anselmo Giaccarelli.
- Angelini 1998 = Alessandro Angelini, *I Marrini e gli inizi di Michele Angelo senese*, in «Prospettiva», 91-92, pp. 127-138.
- Bottari 1964 = Stefano Bottari, *L'Arca di San Domenico in Bologna*, Bologna, Pàtron.
- Brugnoli 1984 = Maria Vittoria Brugnoli, *Le porte minori*, in *La basilica di San Petronio in Bologna*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, II, pp. 61-94.
- Calogero/Giannotti 2020 = Marcello Calogero / Alessandra Giannotti (a cura di), *Alfonso Lombardi. Il colore e il rilievo*, catalogo della mostra (Bologna 4 marzo-7 giugno), Rimini, NFC Edizioni.
- Campigli 2018 = Marco Campigli, *L'appartamento spagnolo. Giovanni de' Rossi nella bottega di Bartolomé Ordóñez*, in Aldo Galli / Antonio Bartelletti (a cura di), *Nelle terre del Marmo. Scultori e lapicidi da Nicola Pisano a Michelangelo*, atti del convegno (Pietrasanta e Seravezza, 12-13 dicembre 2013), Supplemento «Acta apuana», XIII-XIV, 2014-2016, pp. 197-214.
- Casini 1992 = Claudio Casini, *Magistri marmoris a Pisa e nel contado dalla seconda metà del Quattrocento agli anni Trenta del Cinquecento*, in Roberto Paolo Ciardi / Severina Russo (a cura di), *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, catalogo della mostra (Pietrasanta 1° agosto-4 ottobre 1992), Prato, Giunti Industrie Grafiche, pp. 72-99.
- Ciardi Dupré 1965 = Maria Grazia Ciardi Duprè, *La scultura di Amico Aspertini*, in «Paragone. Arte», 189, 1965, pp. 3-25.
- Davia 1834 = Virgilio Davia, *Le sculture delle porte della basilica di San Petronio in Bologna scolpite da eccellenti maestri dei secoli XV e XVI pubblicate per la prima volta dal professore Giuseppe Guizzardi e sopra i di lui disegni incise da Francesco Spagnuoli, illustrate con una memoria e documenti inediti*, Bologna, Tipografia e libreria della Volpe.
- Del Bravo 1974 = Carlo Del Bravo, *Quella quiete, e quella libertà*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 4, pp. 1565-1591.
- Donati 2007 = Gabriele Donati, *Il ruolo dell'arte in Leandro Alberti*, in Massimo Donattini (a cura di), *L'Italia dell'inquisitore. Storia e geografia dell'Italia del Cinquecento nella Description di Leandro Alberti*, atti del convegno internazionale di studi (Bologna, 27-29 maggio 2004), Bologna, Bononia University Press.
- Faietti/Oberhuber 1988 = Marzia Faietti / Konrad Oberhuber (a cura di), *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, catalogo della mostra (Bologna, 6 marzo - 24 aprile 1988), Bologna, Nuova Alfa.
- Fortunati 2008 = Vera Fortunati, *“Capriccioso e destrissimo ingegno” (Vasari): Properzia de' Rossi dalla leggenda alla storia*, in Vera Fortunati / Irene Graziani, *Properzia de' Rossi. Una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V*, Bologna, Compositori editore, pp. 9-27.
- Frommel 2010 = Sabine Frommel (a cura di), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV e XVI)*, atti del convegno (Bologna, maggio 2009), Bologna, Bononia University Press.
- Gatti 1889 = Angelo Gatti, *La Fabbrica di San Petronio. Indagini storiche*, Bologna, Regia Tipografia.
- Geddes 2004 = Helen Geddes, *Altarpieces and contracts, the marble high altarpiece for S. Francesco, (Bologna 1388-1392)*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 67, 2004, pp. 153-182.
- Giannotti 2012 = Alessandra Giannotti, *Tribolo giovane e le figure ‘meravigliose’ di San Petronio*, in «Nuovi Studi», 18, pp. 167-184.
- Giannotti 2015 = Alessandra Giannotti, *Alfonso Lombardi e Francesco da Milano: le sculture della controfacciata di San Petronio a Bologna*, in «Paragone. Arte», 787-789, pp. 3-20.
- Giannotti 2016 = Alessandra Giannotti, *Francesco da Sangallo: un nome per due scultori*, in «Paragone. Arte», 793, pp. 3-24.
- Giannotti 2020 = Alessandra Giannotti, *Bologna crocevia di forestieri: la scultura 1520-1540*, in Marcello Calogero / Alessandra Giannotti (a cura di), *Alfonso Lombardi. Il colore e il rilievo*, catalogo della mostra (Bologna 4 marzo-7 giugno), Rimini, NFC Edizioni, pp. 41-57.
- Götzmann 2010 = Jutta Götzmann, *Römische Grabmäler der Hochrenaissance: Typologie, Ikono-*

- graphie, Stil*, Münster, Rhema.
- Grimaldi 1999 = Floriano Grimaldi, *L'Ornamento Marmoreo della Santa Cappella di Loreto*, Loreto, Tecnostampa.
- Improta 2016 = Maria Cristina Improta (a cura di), *Il restauro dei portali di San Petronio a Bologna. Studi e approfondimenti*, Firenze, Edifir Edizioni Firenze.
- Klapisch-Zuber 1973 = Christiane Klapisch-Zuber, *Carrara e i maestri del marmo (1300-1600)*, Modena, Poligrafico Artioli.
- Marchi 1996 = Mariangela Marchi, *Le terrecotte bolognesi nella Graticola*, in Pietro Lamo, *Graticola di Bologna* a cura di Marinella Pigozzi, Bologna Clueb, pp. 147-158.
- Migliaccio 1992 = Luciano Migliaccio, *Carrara e la Spagna nella scultura del primo Cinquecento*, in Roberto Paolo Ciardi / Severina Russo (a cura di), *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, catalogo della mostra (Pietrasanta, 1 agosto-4 ottobre 1992), Prato, Giunti Industrie Grafiche, pp. 101-137.
- Raimondi 1987 = Ezio Raimondi, *Codro e l'Umanesimo a Bologna*, Bologna, Il Mulino.
- Rapetti 1998 = Caterina Rapetti, *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Milano, Electa.
- Ricci 2002 = Maurizio Ricci (a cura di), *L'architettura a Bologna nel Rinascimento (1460-1550): centro o periferia?*, atti della giornata di studi (Bologna, 2 marzo 2001), Bologna, Minerva Edizioni.
- Rossoni 2020 = Elena Rossoni, *La fortuna visiva di Raffaello nella grafica del XVI secolo da Marcantonio Raimondi a Giulio Bonasone*, catalogo della mostra (Bologna 4 marzo-7 giugno), Rimini, NFC Edizioni.
- Supino 1914 = Iginio Benvenuto Supino, *Le sculture delle porte di San Petronio in Bologna illustrate con documenti inediti*, Firenze, Istituto Micrografico Italiano.
- Supino 1932a = Iginio Benvenuto Supino, *L'arte nelle chiese di Bologna. 1. Secoli VIII-XIV*, Bologna, Nicola Zanichelli.
- Supino 1932b = Iginio Benvenuto Supino, *L'arte nelle chiese di Bologna. 2. Secoli XV-XVI*, Bologna, Nicola Zanichelli.
- Vasari/Milanesi 1878-1885 = Giorgio Vasari / Gaetano Milanesi, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, in Gaetano Milanesi (a cura di), *Le opere di Giorgio Vasari*, Firenze, Sansoni, 9 voll.

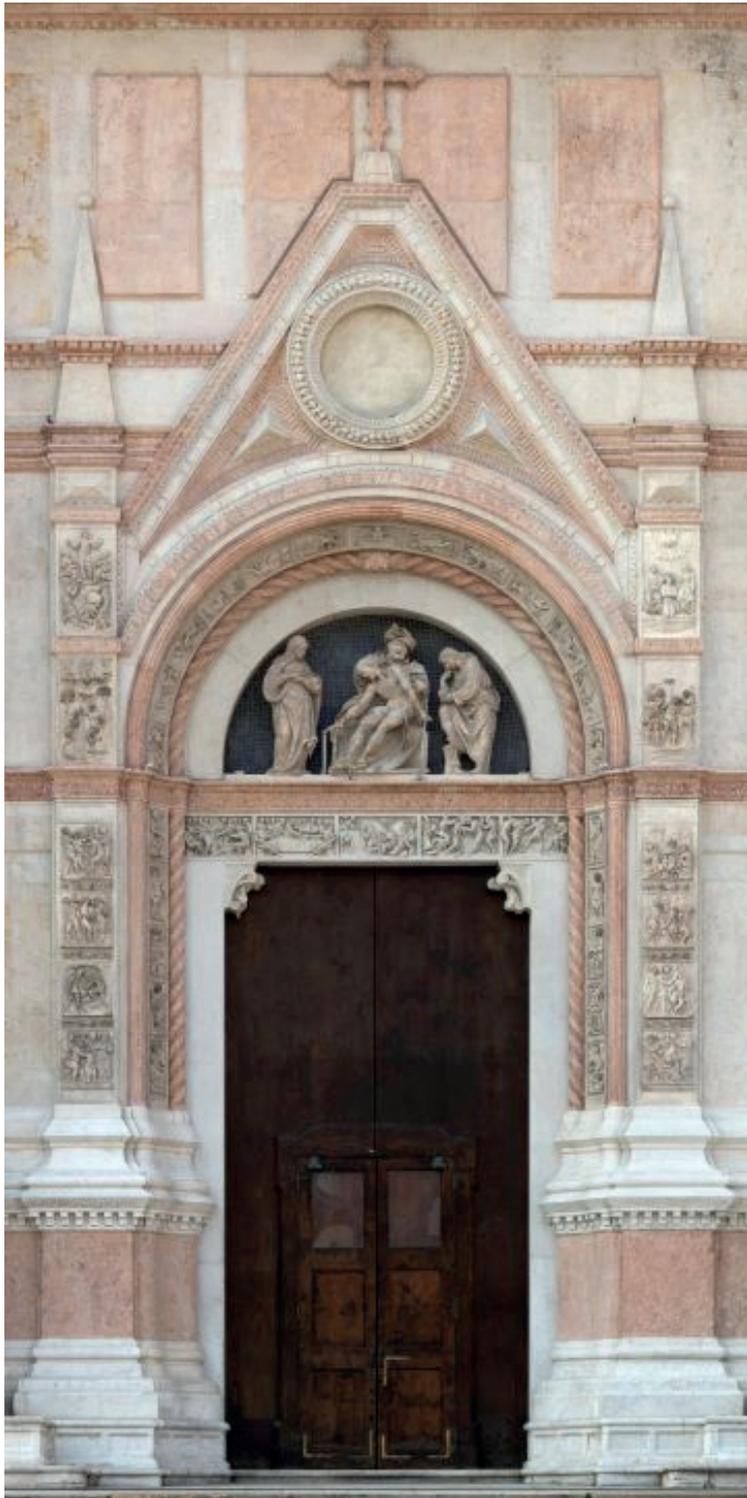


Fig. 1 *San Petronio*, Bologna, marmo di Carrara, marmo di Candoglia, marmo bianco e rosso di Verona, laterizio, Porta destra. Foto dell'autore.



Fig. 2 Niccolò Tribolo, *Coppa nascosta nel sacco di Beniamino*, 1525-1527, marmo di Carrara, Bologna, San Petronio, Porta destra. Foto dell'autore.

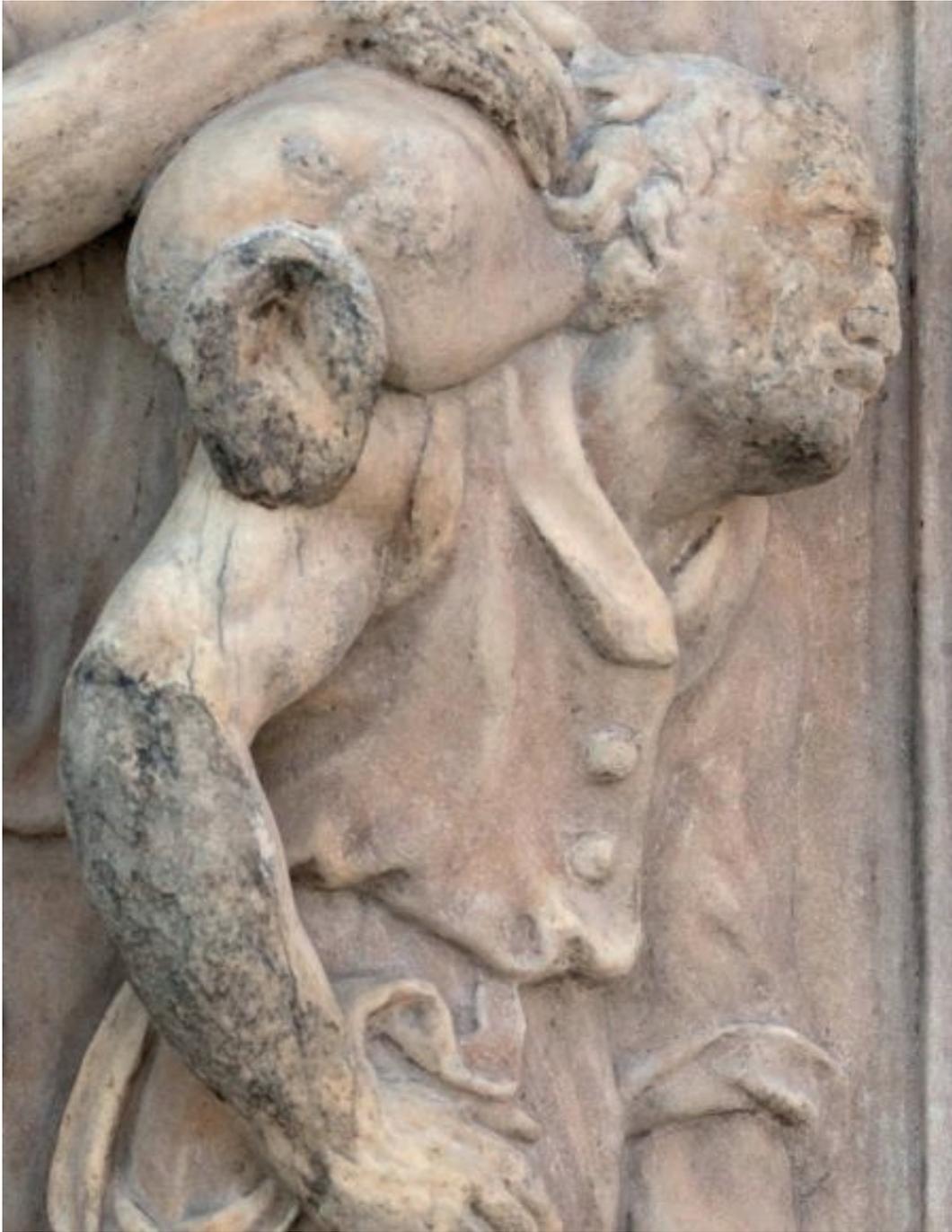


Fig. 3 Niccolò Tribolo, *Coppa nascosta nel sacco di Beniamino*, 1525-1527, marmo di Carrara, Bologna, San Petronio, Porta destra, part. Foto dell'autore.



Fig. 4 Niccolò Tribolo, *Nozze della Vergine*, 1530-1533, marmo di Carrara, Loreto, Basilica della Santa Casa, Santa Casa, part. Courtesy: Foto Lensini, Siena.



Fig. 5 Niccolò Tribolo, *Coppa nascosta nel sacco di Beniamino*, 1525-1527, marmo di Carrara, Bologna, San Petronio, Porta destra, part. Foto dell'autore.



Fig. 6 Niccolò Tribolo, *Nozze della Vergine*, 1530-1533, marmo di Carrara, Loreto, Basilica della Santa Casa, Santa Casa, part. Courtesy: Foto Lensini, Siena.



Fig. 7 Niccolò Tribolo, *Coppa nascosta nel sacco di Beniamino*, 1525-1527, marmo di Carrara, Bologna, San Petronio, Porta destra, part. Foto dell'autore.



Fig. 8 Jacopo della Quercia, *Creazione di Eva*, 1426-1428, marmo di Carrara, Bologna, San Petronio, Porta centrale, part. Foto dell'autore.



Fig. 9 Niccolò Tribolo, *Cattura di Simeone*, 1525-1527, marmo di Carrara, Bologna, San Petronio, Porta destra. Foto dell'autore.

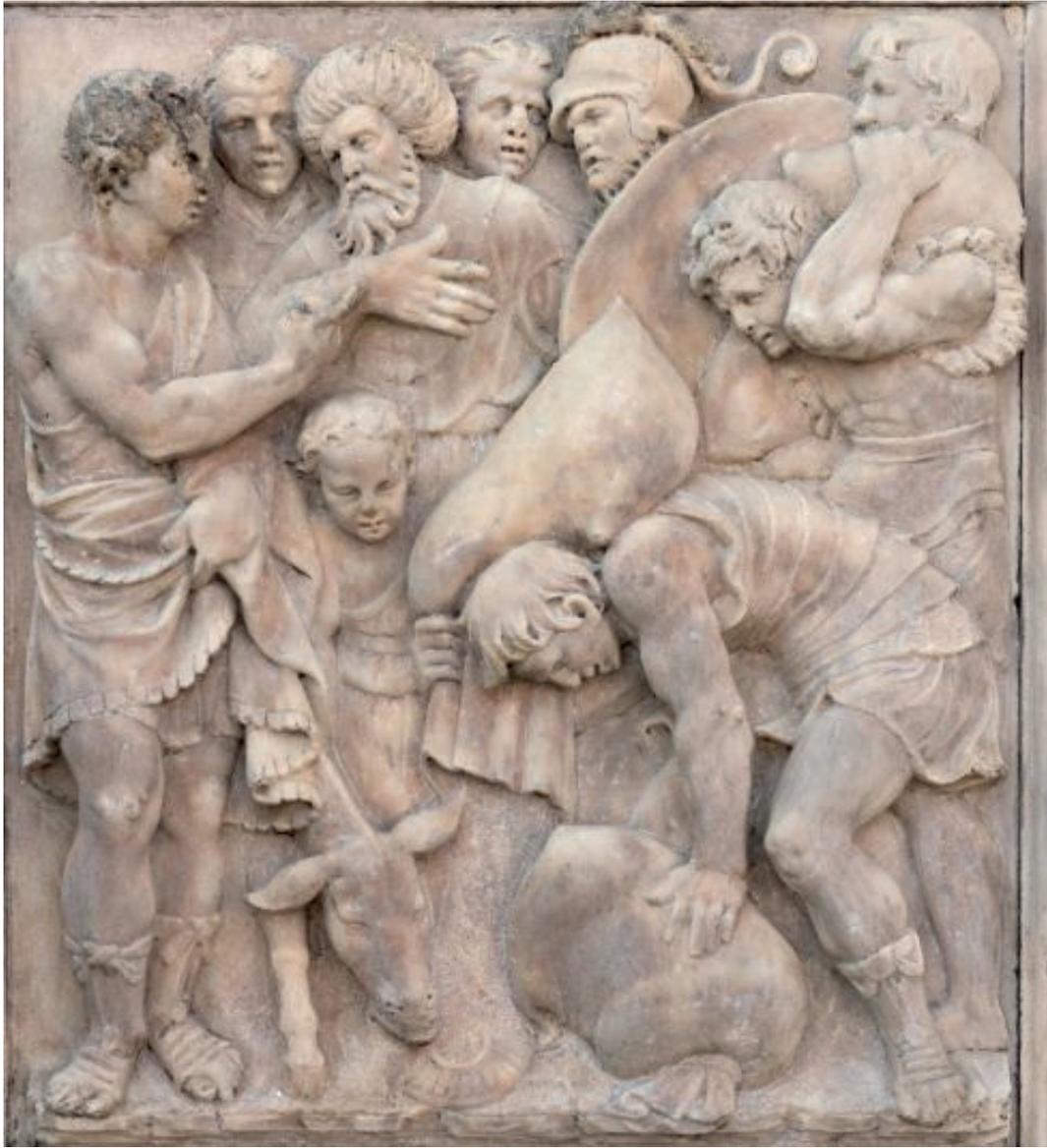


Fig. 10 Niccolò Tribolo, *Ritrovamento della coppa nel sacco di Beniamino*, 1525-1527, marmo di Carrara, Bologna, San Petronio, Porta destra. Foto dell'autore.

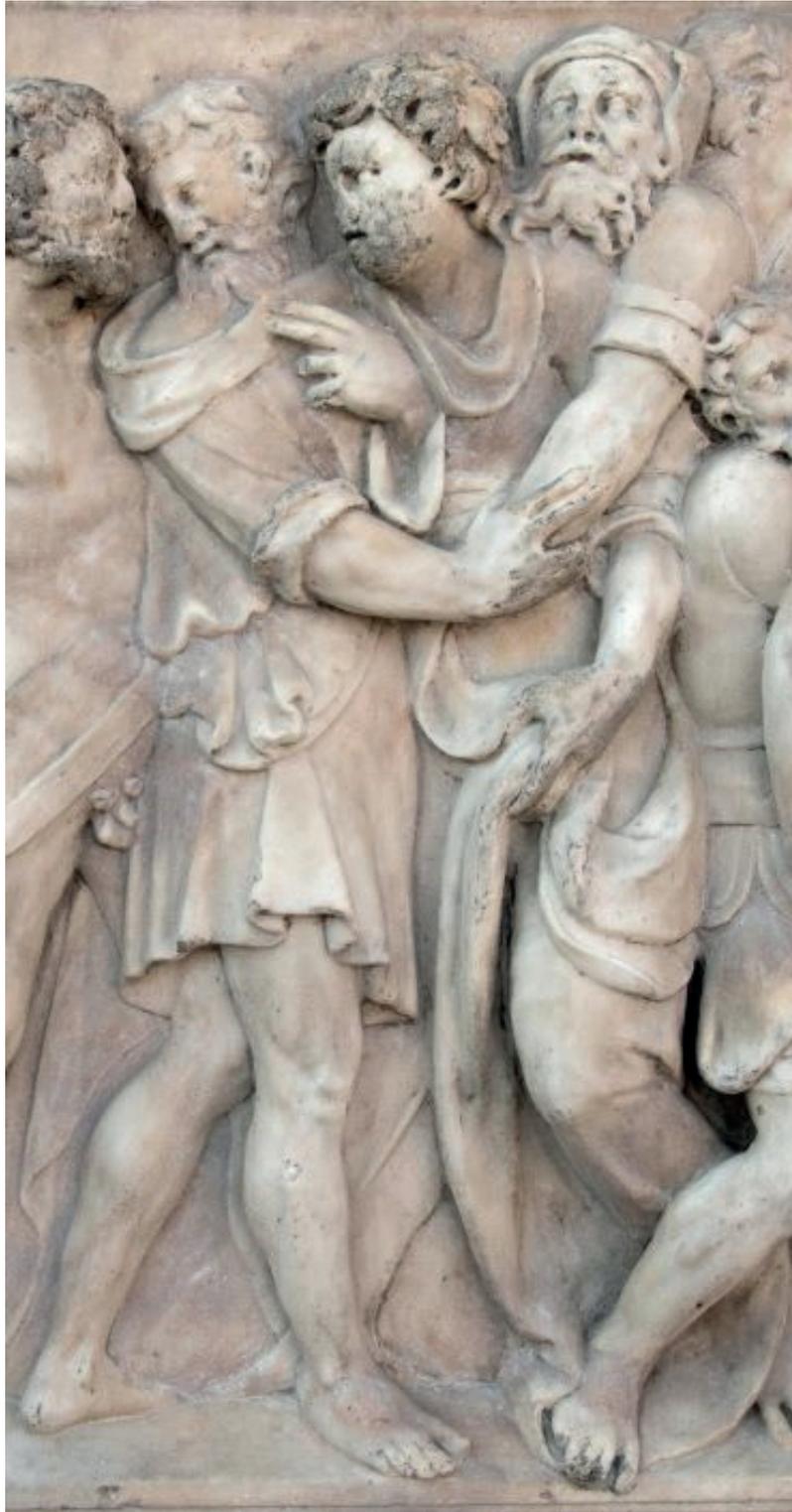


Fig. 11 Niccolò Tribolo, *Cattura di Simeone*, 1525-1527, marmo di Carrara, Bologna, San Petronio, Porta destra, part. Foto dell'autore.



Fig. 12 Niccolò Tribolo, *Vergine addolorata*, 1526-1527, marmo di Carrara, Bologna, San Petronio, Porta destra. Foto dell'autore.



Fig. 13 Niccolò Tribolo, *Cattura di Simeone*, Bologna, 1525-1527, marmo di Carrara, San Petronio, Porta destra, part. Foto dell'autore.



Fig. 14 Niccolò Tribolo, Dea della Natura, 1529, marmo di Carrara, Fontainebleau, Castello, part. Foto dell'autore.

MARCO CAMPIGLI

L'INCREDIBILE PELLEGRINAGGIO DEI MARMI
DELLA FONTANA DI GIUNONE
DI BARTOLOMEO AMMANNATI

Quella della *Fontana di Giunone* (cfr. fig. 1) è una vicenda davvero singolare. Non solo per l'idea non comune di collocare una fontana monumentale nella Sala Grande di Palazzo Vecchio, cioè all'interno di un salone posto a un primo piano molto alto; e neppure per il suo allestimento prospettato, che avrebbe occupato per intero il lato meridionale di quel salone, con una soluzione del tutto inedita e degna di una vera e propria reggia: tutto ciò non fu mai realizzato e, quindi, potremo anche rubricarlo sotto la voce affascinante dei bizzarri sogni progettuali. La cosa veramente incredibile è ciò che avvenne realmente, ovvero la sorte che subirono le varie componenti della fontana dal momento in cui fu deciso di non procedere nell'allestimento del salone secondo il progetto iniziale. Per condividere questo stupore è necessario aver chiaro che con il termine 'componenti' intendiamo non soltanto i necessari elementi architettonici e idraulici ma, soprattutto, otto figure di marmo assai più grandi del naturale. Ebbene, saranno proprio le tappe di questo straordinario viaggio che intendiamo ripercorrere nelle pagine che seguono.¹

¹ Come si potrà capire andando avanti nella lettura, queste pagine devono molto al lavoro di Detlef Heikamp.

Non sappiamo a chi si debba ricondurre il progetto. È probabile, però, ci sia stato Giorgio Vasari dietro alla commissione a Bartolomeo Ammannati di questa fontana (Ferretti 2011: 142), a stare almeno a quanto lui stesso racconta. Sarebbe stato Vasari, appena rientrato a Firenze dopo oltre un decennio di assenza, a favorire presso il duca la chiamata dell'amico scultore, con il quale aveva più volte collaborato negli anni precedenti, trascorsi dai due a Roma al servizio di papa Giulio III (Vasari 1568, II: 447). Pochi mesi dopo la morte di questi, avvenuta alla fine di marzo del 1555, Ammannati decise di fare ritorno a Firenze, e già il 29 ottobre di quell'anno abbiamo i primi documenti relativi ai lavori per la fontana: in quel giorno vennero stanziati 50 scudi per tre blocchi di marmo chiesti allo scalpellino Francione da Carrara «per fiure per una fontana in Palazzo»; questi ricevette pagamenti il 14 marzo e il 21 aprile dell'anno successivo, per essere infine saldato il 31 agosto.² Dal 1° marzo 1556 Ammannati iniziò comunque a ricevere il salario regolare di 20 fiorini al mese, somma che gli fu corrisposta fino al 31 gennaio 1561.

In una lettera del 27 ottobre 1556 il provveditore della Fortezza da Basso, Francesco di ser Jacopo, scrisse a Cosimo I per informarlo sull'ottima qualità del marmo che si poteva estrarre a Campiglia e di cui poteva essere garante lo stesso Ammannati (Gaye 1839-1840, II: 414-415). Quest'ultimo, secondo quanto scritto nella lettera, prometteva di terminare per il carnevale successivo le statue a cui stava lavorando e ricordava di non avere ancora ricevuto i quattro blocchi di marmo per quelle mancanti, che quindi potevano essere estratti dalla cava di Campiglia. Il consenso entusiasta di Cosimo I arrivò appena due giorni dopo.

Qualcosa però non andò per il verso giusto. Forse i marmi di Campiglia non risultarono della qualità sperata, o forse tutta l'operazione non era così conveniente come sembrava in un primo momento. Fatto sta che il 15 marzo 1557 abbiamo il documento di allogazione per l'estrazione a Carrara di tre nuovi blocchi di marmo al solito Francione, il quale prometteva di imbarcarli entro il maggio successivo; nel mese di novembre i blocchi risultano essere arrivati a Firenze.³ La ragione per la quale c'era stata una riduzione rispetto alla quantità di marmo già richiesta dallo scultore – da quattro a tre blocchi – può essere spiegata facendo riferimento ai due *Pavoni* previsti nel progetto: seguendo la stima di Ammannati, erano forse da ricavare entrambi nel quarto blocco di marmo; tuttavia, se consideriamo le loro dimensioni ridotte, essi potevano invece essere scolpiti utilizzando del materiale allora già disponibile in città. Comunque, nel frattempo si susseguirono i lavori di scalpellini, carradori e fornitori per l'allestimento architettonico della parete della Sala dove sarebbe dovuta andare la fontana (documenti in Allegrì / Cecchi 1980: 225; Ferretti 2011: 142-144).

² ASFi, SFF, FM, 2, Debitori e creditori della fabbrica di Palazzo Ducale C, 1552-1572, c. 149 s-d (in Utz 1972: 395).

³ ASFi, SFF, FM, 20, Copie di listre e conti di Palazzo Ducale D, 1556-1558, c. 4r e 78r (in Heikamp 1978: 155-156 docc. VIII, IX, X).

Acquisita anche l'approvazione di Michelangelo, che ne scriveva in una lettera a Cosimo I del 25 aprile 1560,⁴ probabilmente il lavoro era già in una fase avanzata quando il 24 ottobre dello stesso anno fu compiuto uno scasso di circa diciotto metri quadri «in su la Sala Grande accanto a una finestra dove s'è murare l'opera de l'Amanato».⁵ Da questo momento le notizie che abbiamo sul procedere dei lavori iniziano a diventare molto più approssimative, potendosi registrare solamente il pagamento del 18 maggio 1563 all'intagliatore Amadio di Vincenzo Baccegli per un capitello, e un altro, del 1° marzo 1566, a Domenico Lorenzi per altri tre capitelli: dalla documentazione sembra di capire che si trattasse di opere in legno, forse modelli di prova, e che entrambi gli intagliatori lasciassero incompiuto il loro lavoro.⁶

Nel frattempo, ebbe inizio il viaggio delle sculture. Per tutto il mese di ottobre di quello stesso 1563 abbiamo una serie di pagamenti ai carradori per il trasporto di «figure di marmo» dalla bottega dell'Ammannati, che si trovava nella casa di Chiappino Vitelli, presso il ponte Santa Trinita, «in sino alla Loggia di Piazza»:⁷ anche se non viene specificato il numero, da questi documenti risulta che, a quella data, il lavoro alle sculture doveva essere terminato. Esse, tuttavia, non poterono essere portate direttamente nella loro destinazione finale poiché in primavera erano iniziati i lavori di rifacimento della Sala Grande che sarebbero terminati due anni dopo, per le nozze di Francesco de' Medici. Come suggerito da Detlef Heikamp, le statue cui si fa riferimento in questi documenti dovevano essere quattro, cioè la *Prudenza*, *Flora/Fiorenza*, *Cerere* e *Giunone* (cfr. figg. 3-6). L'ipotesi dello studioso appare dettata da quanto si può leggere nella lettera inviata il 1° maggio 1579 a Francesco I da Tanai de' Medici, allora provveditore alle fabbriche ducali, secondo la quale le due figure recumbenti, cioè l'*Arno* e la *Fonte di Parnaso* (cfr. figg. 7-8), risultano allora collocate nella Loggia dei Bardi, che si trovava Oltrarno, presso le case di quella famiglia.⁸ Dalla stessa lettera veniamo anche a sapere che quattro statue – probabilmente quelle già ricoverate nella Loggia de' Lanzi – si trovavano all'interno del Palazzo della Signoria, senza però specificare il luogo esatto: quand'anche fossero state portate nella Sala Grande, esse comunque non risultano allestite secondo il disegno originario, giacché la lettera non è che una descrizione per Francesco I della loro prevista disposizio-

4 «Quanto alla fontana di messer Bartolomeo [...] mi pare una bella fantasia, e che riuscirà cosa mirabile» (in Barocchi / Ristori 1965-1983, V [1983]: 221).

5 ASFi, SFF, FM, 21, Copie di listre e conti del Palazzo Ducale D secondo, 1558-1560, c. 64r (in Allegri/Cecchi 1980: 225).

6 ASFi, SFF, FM, 4, Giornale delle fabbriche di Palazzo Ducale e Palazzo Pitti E, 1560-1565, c. 26v e c. 50r (in Heikamp 1978: 156-158 docc. XII e XVIII).

7 ASFi, SFF, FM, 10, Entrata e uscita della fabbrica del Palazzo Ducale E, 1562-1565, cc. 39v-43r (in Heikamp 1978: 157).

8 ASFi, MP, 753, Carteggio universale di Ferdinando I, maggio 1579, c. 427r (pubblicata, da ultimo, da Zikos 2011: 160-161).

ne e del conseguente significato che avrebbero dovuto assumere secondo il progetto finale di Ammannati. Anzi, Tanai conclude preannunciando una visita che, di lì a poco, appena «arà finito di purgarsi», lo stesso scultore avrebbe fatto al granduca per fornirgli indicazioni ancora più precise. Da questa missiva emerge però un'ulteriore osservazione che finisce per complicare la nostra possibilità di ricostruire l'aspetto originario della fontana: prima di descrivere la *Fiorenza* e la *Prudenza* (cfr. figg. 4, 3), egli ricorda che esse «havevono andare in nicchie e mettevono in mezzo una porta», e ciò ha indotto a credere che esse non fossero parte integrante del progetto originario della fontana, ma che fossero destinate a due nicchie che fiancheggiavano un ingresso alla sala, allora posto nei pressi dell'attuale porta di accesso allo Studiolo di Francesco I (Zikos 2011: 161). Recentemente Serena Pini ha giustamente avanzato dei dubbi su questa ipotesi: richiamando la scena della *Primavera* affrescata da Federico Zuccari nella propria residenza fiorentina (cfr. fig. 9), la studiosa ha voluto vedere in essa non solo citazioni «rivisitate» della *Cerere* e della *Fiorenza* (cfr. figg. 5, 4), già segnalate in precedenza (Thompson 2008: 88), ma anche un ricordo del fondale architettonico previsto da Ammannati per la parete meridionale della Sala Grande (cfr. figg. 2), con quattro statue entro nicchie intervallate da due finestre rettangolari e una grande apertura centrale (Pini 2016: 17-18).

È proprio facendo riferimento alla lettera di Tanai, e a quanto si legge nel *Riposo* di Raffaello Borghini, di pochi anni successivo, che ci sembra opportuno introdurre ciò che sappiamo relativamente alla composizione della fontana e anche al suo significato complessivo, ricordando che sia Tanai sia Borghini sono fonti preziose in quanto godevano, per loro stessa ammissione, di stretti rapporti con l'Ammannati. Riguardo al significato della fontana, entrambi sono concordi nell'indicarlo nel ciclico processo di generazione dell'acqua, significato a cui ovviamente contribuisce l'interpretazione delle singole figure: *Giunone* (cfr. fig. 6) rappresentava l'aria, seduta sopra un grande cerchio, probabilmente allusivo all'arcobaleno; sotto di lei *Cerere* (cfr. fig. 5), «figurata per la terra, la quale si premea le mammelle, e ne usciva fuor l'acqua, volendo mostrare che dalla terra aiutata dall'aria surgono i fiumi, e i fonti» (Borghini 1584: 592); sempre entro il cerchio dell'arcobaleno, le figure di *Arno* e della *Fonte di Parnaso* (cfr. figg. 7-8); infine la statua di *Flora/Fiorenza* (cfr. fig. 4), «c'ha i fiori in grembo e 'l braccio armato» (Tanai de' Medici in Zikos 2011: 160), e quella della *Prudenza* (cfr. fig. 3), «denotata per l'ancora, e per lo Delfino, impresa del granduca Cosimo» (Borghini 1584: 592). La presenza di queste due ultime statue – che però abbiamo visto essere problematica – porterebbe inoltre a individuare una chiave di lettura più marcatamente politica e cosimiana, in sintonia con il luogo a cui la fontana era destinata. Interpretazione, quest'ultima, che lascerebbe aperta la proposta di Heikamp di includere nel significato generale le due statue bronzee di *Marte* (Firenze, Uffizi) e della perduta *Venere* (Heikamp 1978: 138), ricordando che nel prospetto della facciata meridionale della sala erano probabilmente previste quattro nicchie per altrettante statue (Pini 2016: 18), e che abbiamo un pagamento che lega esplicitamen-

te il Marte ai lavori condotti per essa da Ammannati.⁹

Ci sia stato o meno l'incontro tra lo scultore e il granduca preannunciato da Tanai de' Medici, fatto sta che a Francesco I l'allestimento voluto dal padre più di vent'anni prima non deve essere andato proprio a genio, e infatti, subito dopo questa lettera, ebbero inizio le faticose peregrinazioni delle statue all'interno dei possedimenti medicei. È lo stesso Borghini a ricordare che «il gran duca Francesco di tutte quelle statue fece fare una fontana nella sua meravigliosa Villa di Pratolino, la quale si chiama la Fontana dell'Ammannato» (Borghini 1584: 592) e, nel 1586, essa viene descritta da Ulisse Aldovrandi che, oltre a essere il primo a ricordare i due *Pavoni* ai lati di *Giunone*, ricorda altre quattro figure allegoriche che stavano attorno ad essa, cioè la statua di *Eolo*, quelle di *Fauno*, di *Adone* che suona, e di *Robigo*, divinità della 'ruggine' del grano.¹⁰ L'anno successivo è il filosofo Francesco de' Vieri che ci fornisce un'altra descrizione della fontana (De Vieri 1587: 48), mentre, da un inventario di quel tempo, veniamo a sapere che le quattro nuove statue allegoriche erano di pietra.¹¹ La fontana

9 ASFi, Fabbriche Medicee, 21, c. 14v (segnalato in Zikos 2011: 165). Sul piano dei significati bisogna almeno ricordare il saggio di Claudio Pizzorusso che, rilevando le consonanze tra queste sculture e alcuni versi di Laura Battiferri, moglie di Ammannati, proponeva una partecipazione della poetessa a quelle «adunanze di amici colti che avevano per centro Benedetto Varchi» da cui sarebbe scaturita l'invenzione iconografica della fontana (Pizzorusso 2003; la frase citata si trova a pagina 81). Cristina Acidini osservava invece che la lettera di Tanai e il passo del *Riposo* sono entrambe fonti da ricondurre agli anni di Francesco I, per cui l'interpretazione della fontana che esse ci forniscono potrebbe essere «volenterosamente aggiustata per corrispondere ai gusti» del nuovo granduca. Nella fontana si doveva leggere piuttosto «l'origine encomiastica ispirata dalla duchessa Eleonora di Toledo, sposa amatissima e fertile del duca»: Giunone/Eleonora come «madre degli dèi» e «dispensatrice dell'abbondanza» (Acidini Luchinat 2008: 141-142). Questa proposta si inseriva in una linea di studi che rimontava agli interventi di Malcolm Campbell e di Claudia Rousseau (entrambi del 1983), e che fu rilanciata, anni dopo, da Pizzorusso prima (2003: 81), e poi da Bruce Edelstein (2004: 80) e Janet Cox-Rearick (2004: 250-252). Come però avvertiva Dimitrios Zikos (2011: 175), occupando una posizione opposta all'Udienza di Baccio Bandinelli, «la *Giunone/Eleonora* sarebbe venuta ad assumere un 'peso' pari a quello dei ritratti statuari della dinastia medicea», e ciò appariva giustamente allo studioso un accostamento «estremamente improbabile». Rimanendo sul piano delle interpretazioni, ricordiamo quella di Detlef Heikamp, che, ricollegandosi alla lettura cosmologica, faceva riferimento a un passo di Dante nel quale si accenna alla circolarità del processo delle acque (*Purgatorio*, XIV, 34-36), e proponeva di riconoscere in Cosimo Bartoli, autore di un commento dantesco, il principale responsabile nell'ideazione del programma della fontana (Heikamp 1978: 122). Una lettura simile veniva fornita da Zikos nel catalogo della mostra del Bargello del 2011: egli preferiva fare riferimento alla cosmologia di Aristotele, per come era stata sviluppata nel *De generatione et corruptione* (un testo tradotto nel 1552 da Antonio Brucioli), nel quale il filosofo greco analizzava la continua e circolare trasformazione dei Quattro Elementi (Zikos 2011: 176-177). Infine, ricordiamo come, pur nello stesso catalogo, Alessandro Cherubini forniva un'interpretazione diversa: nella fontana era figurata «la nascita di Cosimo, quasi nuovo dio, e l'inizio [...] di una nuova era per la Toscana e per l'umanità tutta», e anche lui faceva riferimento ai sonetti della Battiferri (Cherubini 2011: 67-70).

10 Ulisse Aldovrandi, *Descriptio brevis fontium Pratolini*, Bologna, Biblioteca Universitaria, Mss. Aldovrandi, XI, *Observationes variae. Itinerarium Florentiae factum* anno 1586, c. 76r (in Heikamp 1978: 160 doc. XXIV).

11 ASFi, GM, 435ter, Inventario di Pratolino, 1587-1588, c. 26r; GM, 132, Inventario ge-

era collocata alla sinistra uscendo dalla villa, presso il Giardino Segreto, e dava inizio a una delle due 'gamberaie' che scendevano, tra cascatelle e laghetti, fino alla *Fonte della Lavandaia*.

Neppure dieci anni le statue di Ammannati rimasero a Pratolino poiché, in seguito alla morte di Francesco I, avvenuta nell'ottobre del 1587, esse si rimisero in viaggio. Ferdinando I volle, infatti, che fossero riportate in città ma che trovassero una sistemazione sopra la Grotta del cortile di Palazzo Pitti. Nel marzo 1588 ebbero inizio i lavori per il loro trasferimento,¹² mentre dall'ottobre successivo, cominciarono quelli per il riallestimento della fontana, per la quale fu provveduto prima alla pavimentazione della vasca, quindi ad approntare nuovi condotti per le acque, e infine, per terminare i lavori, furono coinvolti «muratori e manovali», fornaciai, scalpellini e scultori: all'inizio di marzo del 1589 furono collocate decorazioni di spugne e stalattiti; in aprile, furono pagati lo scultore Alessandro Albertini, per «scogli appiè delle fiure», e Pompeo Ferrucci del Tadda per due putti di terra.¹³

All'inizio della primavera del 1590 un Ammannati ormai anziano scrisse a Ferdinando I chiedendogli di non coinvolgerlo in quei lavori di risistemazione, e anzi pregandolo di fare in modo che si potessero rivestire tante nudità da lui concepite trent'anni prima, così che «non possano mai dare occasione di brutti pensieri a persona veruna».¹⁴ In maniera solerte, il granduca accolse le richieste dell'artista, e il 9 aprile venne pagato l'orefice Gieri del Riccio per aver fatto «una cinta con foglie di rame messe d'oro [...] per una fiura di detta fonte».¹⁵

Alla fine del Cinquecento risale probabilmente il disegno di Giovanni Guerra (cfr. fig. 10), conservato all'Albertina di Vienna, con la sistemazione a Palazzo Pitti della fontana (Vitzthum 1963), mentre è del 1599 il *Belveder con Pitti*, la lunetta dipinta da Giusto Utens per la villa di Artimino, che ritrae la fontana nella sua nuova collocazione. Da queste due testimonianze figurative possiamo farci un'idea di come essa fosse allestita, giacché ora – come del resto anche a Pratolino – si trattava di risolvere il problema di comporre in uno spazio del tutto aperto una serie di statue pensate per essere collocate contro uno sfondo architettonico. Sia il disegno di Guerra, sia il dipinto di Utens, pongono *Cerere* (cfr. fig. 5) al centro dello spazio racchiuso dall'arcobaleno; sulla sua sommità siede *Giunone* (cfr. fig. 6), circondata dai due *Pavoni*, mentre *Arno* e la *Fonte di Parnaso* (cfr. figg. 7-8) ne occupano la parte bassa: tut-

nerale di Guardaroba, 1587-1591, c. 216s (in Heikamp 1978: 161 doc. XXVI).

12 ASFi, SFF, FM, 23, Quaderno di liste per il Palazzo Ducale A, 1585-1588, c. 142r (in Heikamp 1978: 161 doc. XXVII).

13 ASFi, SFF, FM, 67, Quaderno di liste e mandati per Palazzo Pitti A 2°, 1588-1592, c. 25r, e ivi, 53, c. 117v. Tutta la documentazione è in Heikamp 1978: 161-166 docc. XXVIII-XLIV.

14 La lettera si legge in Gaye 1839-1840, III: 579.

15 ASFi, SFF, FM, 67, c. 134v (in Heikamp 1978: 166 doc. XLVI).

te queste sculture erano rivolte verso Palazzo Pitti e montate secondo l'allestimento che presumiamo avrebbero dovuto avere anche nella Sala Grande. La mancanza di nicchie per la *Prudenza* (cfr. fig. 3) e la *Flora/Fiorenza* (cfr. fig. 4), cioè di quelle che avrebbero dovuto essere le loro sedi originarie, fu risolta collocando le due statue di fianco alla *Cerere*, ma rivolte verso l'anfiteatro, ovvero in senso contrario rispetto alle altre.

Nell'anno 1600 abbiamo pagamenti «per due canne di pionbo sottile con più zam-pilli piccoli [...], servite per attorno alli schogli della fonte di marmo», per una serratura, «per pomicie per nettar la fonte del Ammanato»; nel 1603, ancora pagamenti per «mattone pesto», servito per manutenzione alla fontana.¹⁶

Se pochi mesi era durata la permanenza delle sculture nel parco di Pratolino, in questa collocazione esse rimasero poco più a lungo: dal giugno 1635 al mese di ottobre dell'anno successivo la fontana dell'Ammannati fu nuovamente smontata e, al suo posto, dal 1641, Giovan Francesco Susini avrebbe realizzato la *Fontana del Carciofo*.¹⁷ Forse aveva ragione Heikamp quando indicava nella nuova collocazione sulla terrazza del cortile di Palazzo Pitti il motivo del mancato apprezzamento della nostra fontana, anche perché chi guardava verso il palazzo dal prato di Boboli poteva avere della maggior parte delle statue solamente una sconveniente veduta dal retro (Heikamp 1978: 143).

Non è chiara la sorte che subirono allora le statue. Due occorrenze archivistiche della seconda metà del Seicento ci dicono che esse si trovavano nel Casino di San Marco, abitato dal cardinal Carlo de' Medici dal 1621 fino alla morte, avvenuta nel 1666: la prima è una lista di oggetti acquistati dalla sua eredità da Cosimo II, l'altra è un inventario redatto il 30 giugno 1667, poco dopo la sua morte. In questa nuova collocazione le sculture persero il loro *status* di appartenenza a un'opera unica e cominciarono ad essere allestite in maniera autonoma. La *Giunone* (cfr. fig. 6), per esempio, risulta essere stata collocata sopra l'entrata della piccola grotta che si trovava nel giardino settentrionale («Una statua di marmo simile sopra la grotta, sedente, figurata per Iride»),¹⁸ mentre i due *Pavoni* sono ricordati nella galleria («Dua pavoni di marmo antichi, alti braccia 1 in circa, posati su una basa piccola, che uno ha rotto un piede»).¹⁹ Nel cosiddetto «bosco o salvatico», cioè nella parte del giardino più lontana dal palazzo, si trovavano probabilmente la *Cerere* («Una statua di una femmina

16 ASFi, SFF, FM, 72, Quaderno di robe per la fabbrica di Pitti C, 1600-1603, cc. 2v, 4v, 11v, 13v, 42r.

17 ASFi, Acquisti e doni, 74, Bilancio della fabbrica di Pitti, 1631-1635 (in Heikamp 1978: 168-169 docc. LIII-LVI); e SFF, FM, 64, Debitori e creditori della nuova fabbrica di Pitti, c. 65r.

18 ASFi, GM, 754, Ricordanze 1666-1695, c. 25v.

19 ASFi, GM, 758, Inventario *post mortem* del cardinal Carlo de' Medici, 1666-1667, c. 23r.

di marmo bianco con le mani alle poppe con sua base alta di pietra») (cfr. fig. 5),²⁰ la *Prudenza* («Una statua di giovane nudo di marmo bianco, con un'ancora in mano e dolfino avvolto a detta ancora, con sua base alta di pietra») (cfr. fig. 3)²¹ e la *Flora/Fiorenza* («Una statua d'una femmina di marmo bianco con panneggiamenti, rappresentante una Dovizia più del naturale, con sua base alta di pietra») (cfr. fig. 4),²² tutte acquisite da Cosimo II. Anche se non è precisata la collocazione che queste sculture avevano nella residenza medicea, possiamo ipotizzare si trovassero in quel luogo – cioè nel «bosco o salvatico» – sulla base della prossimità sequenziale con altre opere ricordate nell'inventario redatto dopo la morte del cardinale. Senza un'indicazione più precisa, sappiamo invece che si trovavano nei pressi della *Giunone* (cfr. fig. 6), dunque nel giardino settentrionale, anche l'*Arno* e la *Fonte di Parnaso* («Due statue di fiumi in atto di riposo con vasi, una di femmina con un cavallo alato sotto, e l'altra di un vecchio con un leone sotto») (cfr. figg. 7-8).²³

Alla fine del Seicento le statue sono menzionate anche da Giovanni Cinelli in un manoscritto di appunti da utilizzare forse per una nuova edizione delle Bellezze di Firenze: nonostante citi solo le figure di *Cerere*, di *Flora/Fiorenza* e di *Prudenza* (cfr. figg. 5, 4, 3), e seppure attribuisca il progetto della fontana a Baccio Bandinelli, anche dalle sue parole veniamo a sapere che «le tre statue nel prato del Casino di S. Marco oggi si veggono».²⁴

Delle sculture di Ammannati non abbiamo notizie per qualche decennio. La maggior parte di esse ricomparve soltanto alla fine degli anni Trenta del XVIII secolo quando presero nuovamente la strada di Boboli; non facevano parte del gruppo la *Giunone* (cfr. fig. 6), i due *Pavoni* e la *Fonte di Parnaso* (fig. 8). È Gaetano Cambiagi che, nella sua Descrizione del giardino del 1757, oltre a fare esplicito riferimento a quanto leggeva in quegli «sbozzi di aggiunte» del Cinelli, aggiungeva che «dopo l'entrata solenne fatta in Firenze il dì 20 gennaio 1739 dei nostri augustissimi sovrani», furono collocate nell'anfiteatro «alcune statue di marmo [...] che furono levate del palazzo detto il Casino da S. Marco, tra le quali vedonsi quelle stettero già attorno la fontana» (Cambiagi 1757: 27-28 e 31-32).²⁵ Anche se erano separate da più di un secolo, da queste parole si deduce che almeno non era stata persa la memoria della loro appartenenza a una fontana, anche se è molto probabile che Cambiagi facesse riferimento alla versione montata sopra la grotta del cortile di Palazzo Pitti.

20 *Ibidem*. In quel luogo la ricorda anche Giovanni Cinelli (si veda, più avanti, nota 24).

21 ASFi, GM, 754, Ricordanze, 1666-1695, c. 26r.

22 Ivi, c. 25v

23 *Ibid.* (in Capecchi / Pegazzano / Faralli 2013:143).

24 Giovanni Cinelli, *Descrizione di Firenze*, BNCF, Magl., classe XIII, 34, c. 153v (in Heikamp 1978: 169 doc. LVII).

25 Citato in Heikamp 1978: 171 doc. LXII.

Con il parziale ritorno a Boboli le sculture seguirono vicende collezionistiche ancor più autonome che diventa necessario percorrere singolarmente. Fra quelle che il Cambiagi cita come poste nell'anfiteatro c'era la *Cerere* (cfr. fig. 5) – interpretata come allegoria della Clemenza e ricondotta alla mano di Baccio Bandinelli²⁶ – la *Prudenza* e la *Flora/Fiorenza* (cfr. figg. 3-4). In quella collocazione le tre statue sono ricordate in una previsione di spese redatta nel 1758 da Francesco Janssen, scultore di corte, per il restauro dei marmi di Boboli. Da essa si ricavano notizie preziose relativamente al loro stato di salute e all'entità degli interventi che furono compiuti in quell'occasione. Nella *Cerere* (cfr. fig. 5) «vi è dietro una traccia dove si vede passava una canna di piombo quando era al suo primo posto, cioè sul prato del Casino da S. Marco, che detta traccia va ricoperta con un pezzo di panno»²⁷ – un'integrazione ben visibile sul retro della statua; alla *Prudenza* «li va rifatto tre dita»²⁸ – se, come è probabile, si tratta delle dita ancora mancanti della mano destra (alle quali ne andranno aggiunte altre due in quella sinistra) si deve dedurre che il Janssen non sia intervenuto su questa scultura; alla *Flora/Fiorenza* (cfr. fig. 4) «li va rifatta tutta la mano e il polso del braccio e il simbolo che deve avere in mano, e gli va rifermata la testa»²⁹ – essa presenta ancora oggi i segni evidenti di una frattura ma ciò che più colpisce è la prima parte delle indicazioni dello Janssen da cui si deduce che tutta la mano destra, comprese le frecce, non è altro che un rifacimento settecentesco.

Pochi anni dopo le tre statue furono nuovamente spostate, pur rimanendo all'interno di Boboli. Questa volta è Francesco Maria Soldini a ricordarle, nel 1789, nel cosiddetto *Jardin Potager* o degli Ananassi, ripetendo grosso modo quanto leggeva nel testo del Cambiagi: la *Cerere* (cfr. fig. 5) continuava ad essere «un simbolo della Clemenza» scolpito «dal celebratissimo Baccio Bandinelli» (Soldini 1789: 53-54);³⁰ per la *Prudenza* (cfr. fig. 3) ha molti dubbi, su cosa rappresentasse («un uomo nudo, fra le cui gambe con la testa in terra posata sorge un mostro marino») e su chi sia stato l'autore, seppure sospetta la provenienza dalla «fontana posta avanti il cortile del Palazzo Reale», che credeva opera di Bandinelli (Idem: 13-14, 53-54); stesse incertezze per la *Flora/Fiorenza* (cfr. fig. 4) che non riesce a interpretare e che confessa di non capire chi ne fosse l'autore «il quale per altro ci sembra non ordinario» (Idem: 53-54). L'ultima sistemazione di questa statua all'interno del giardino di Boboli risale probabilmente a un progetto di Pasquale Poccianti dei primi anni Trenta dell'Ottocento

26 «Una statua che per le mammelle acqua gettava per la Clemenza effigiata vedevasi» (Cambiagi 1757: 27-28).

27 ASFi, Segreteria di Finanze, Affari ante 1788, 434, ins. «Petizioni in genere», nn.cc., 6 giugno 1758.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

30 La *Cerere* venne ancora illustrata come allegoria della Clemenza da Gaetano Vascellini nel primo volume delle Statue di Firenze (Capecchi/Pegazzano/Faralli 2013: 72-73 tav. VIII).

quando venne collocata in una nicchia ricavata nel muro di fronte alla Meridiana.

Fra le sculture che furono portate a Boboli nel 1739 in seguito all'entrata a Firenze di Francesco di Lorena non sappiamo se ci fosse anche l'*Arno* (cfr. fig. 7) non essendo ricordata nella *Descrizione* di Gaetano Cambiagi (1757). Pur con un'attribuzione alla scuola del Giambologna, essa è comunque descritta da Francesco Maria Soldini nel 1789, come collocata di fronte all'ingresso d'Annalena, «quantunque venga esso dai passeggi ad incontrarsi per fianco», cioè pressappoco dove si trova attualmente la Grotta di *Adamo ed Eva*. All'inizio di luglio del 1808 è documentato un piccolo intervento di pulitura in vista di un restauro³¹ mentre, dal 1811 al 1820, quando Giuseppe Cacialli coordinò i lavori della Grotta e di sistemazione di tutta l'area, anche l'*Arno* (cfr. fig. 7) fu dapprima spostata e poi trasformata nuovamente in una fontana; l'incarico sia di restaurare la scultura, sia di dotarla di un alto basamento con una testa di leone da cui sgorgava l'acqua, fu affidato allo scultore Pietro Bellini.³²

Per quanto riguarda la *Fonte di Parnaso* (cfr. fig. 8) abbiamo invece maggiori notizie. Per essa siamo certi che non fu trasportata a Boboli nel 1739. Recentemente sono stati rintracciati una serie di pagamenti del 1777 per il trasporto di una statua dal «giardino delle Piccolomini» a Boboli e per la sua sistemazione «in fondo alla cerchiata» grande, cioè il viale coperto da lecci curvati che incrocia lo Stradone verso settentrione.³³ È molto probabile che il «giardino delle Piccolomini» fosse proprio il giardino del Casino di San Marco, edificio nel frattempo trasformato in caserma della Guardia Nobile, per volere di Francesco di Lorena, e al tempo in parte abitato da Tommaso Piccolomini: lo si ricava sia da un fascicolo delle *Gazzette Toscane*,³⁴ sia da un documento nel quale è ricordato l'arrivo nel 1780 di altre statue di marmo in Galleria «le quali esistevano nel Real Casino di S. Marco nel quartiere di Sua Eccellenza Piccolomini».³⁵ La scultura non viene descritta, ma Francesco Maria Soldini nel 1789, ricorda la *Fonte di Parnaso* (cfr. fig. 8) – che lui identifica con il fiume Arbia e la riconduce alla scuola del Giambologna – collocata a Boboli, proprio alla testata orientale del ricordato viale di lecci curvati (Soldini 1789: 43). Un'altra richiesta di

31 ASFi, IRC, 5078, Real Casa, Affari diversi, 1808-1811, c. 124.

32 ASFi, SFF, FL, 760, Giustificazioni di cassa, 1820, fasc. n. 1465 «Epilogo delle note di due settimane dal dì 9 ottobre al 21 detto 1820» etc., ins. «Inserito dell'importare delle note di muratori ... dal dì 9 ottobre al dì 14 detto ... sotto la direzione dell'architetto signor Giuseppe Cacialli, giustificazione n. 2, 16 ottobre 1820» (in Galletti 1991: 519 nota 62). Si veda anche Heikamp 1978: 145.

33 ASFi, SFF, FL, 74, Conti dei RR. Giardini, 1777, ins. 86, Conto di lavori fatti al Giardino 'delle Piccolomini', 12 maggio - 1° settembre 1777 (in Capecchi / Pegazzano / Faralli 2013: 144).

34 *Gazzette Toscane*, V, 1770, 41: 162: Tommaso Piccolomini, «incaricato del dipartimento degli affari esteri, era smontato al Casino di San Marco, ove eragli stato preparato un quartiere».

35 ASGF, filza XIII, 1780.

pagamento potrebbe riguardare ancora la nostra statua: in essa Romualdo Pintucci, carradore, chiede di vedersi corrispondere il salario per il trasporto, avvenuto il 4 agosto di quello stesso 1777, di «una statua dal giardino del sig. Conte Piccolomini [...] allo studio del sig. Innocenzio Spinazzi».³⁶ Se ne deduce quindi che il viaggio della scultura verso Boboli si sia interrotto nella bottega dello scultore in Borgo Pinti, dove probabilmente fu sottoposta a un rapido intervento di pulitura.

Rimangono la *Giunone* (cfr. fig. 6) e i due *Pavoni*. Ricordiamo che questi ultimi erano inseriti nella lista delle opere scelte da Cosimo II e destinate alla Guardaroba Generale. Da allora vengono costantemente ricordati in quei depositi, specificando ora il luogo dove erano conservati, cioè la loggetta contigua allo stanzino dei donativi in Palazzo Vecchio, ora un peggioramento nel loro stato di conservazione («uno rotto, e l'altro guasto»)³⁷ Il 27 giugno 1780 furono venduti, insieme a molte altre cose considerate di scarto, a un tal Giuseppe Baragioli, una sorta di antiquario che in quell'occasione si aggiudicò quasi 150 mobili, ripartiti in lotti non divisibili. È probabile che costui abbia tralasciato di prelevare i Pavoni (forse a causa del loro precario stato di conservazione), che quindi avranno preso la strada di Boboli, dove questo genere di cose andava a finire e dove saranno rinvenuti nel 1927 (Kriegbaum 1928).³⁸

Fra le sculture della nostra fontana, l'unica a non essere mai stata portata a Boboli è la *Giunone* (cfr. fig. 6). Dopo la menzione che la ricordava nel Giardino di San Marco, di essa non abbiamo più notizie per molto tempo. È quindi verosimile pensare che fosse rimasta in quella collocazione, forse addirittura fino alla metà del XIX secolo, quando, con il trasferimento degli uffici della Dogana prima e del Ministero delle Finanze poi, furono pesantemente alterati sia la residenza che i suoi giardini (Covoni 1892: 24).

In questa situazione si trovavano, dunque, le varie sculture della *Fontana di Giunone* (cfr. fig. 1) agli inizi del Novecento: disseminate lungo i viali di Boboli, in cattive condizioni di conservazione, e per le quali era andata perduta la memoria del loro allestimento originario. Nel 1927 fu Friedrich Kriegbaum a dedicare uno studio, uscito l'anno successivo, al problema della fontana scomparsa di Bartolomeo Ammannati. Lo studioso fu in grado di identificare l'*Arno* e la *Fonte di Parnaso*, la *Flora/Fiorenza* (cfr. figg. 7, 8, 4), e le due statue di *Cerere* e di *Prudenza* (cfr. figg. 5, 3); ritrovò anche i due *Pavoni*, abbandonati in un giardinetto prospiciente la casa di un giardiniere di Boboli, ma forti perplessità riguardo la loro appartenenza alla fontana furono avanzate dallo stesso studioso e, difatti, essi non si mossero per altri quarant'anni dal

36 ASFi, SFF, FL, 74, Conti dei RR. Giardini, 1777, ins. n. 53, Conto di Romualdo Pintucci carradore, 11 febbraio - 12 agosto 1777.

37 ASFi, GM, 1449, Inventario originale di Guardaroba, 1736, p. 73.

38 Bisogna dire che non abbiamo ritrovato nessuna testimonianza documentaria riguardo a questo nuovo spostamento, né la loro presenza è mai ricordata nelle descrizioni successive che pure menzionano tutte le altre sculture appartenenti alla fontana.

luogo dove erano stati rinvenuti (Kriegbaum 1928: 84 n. 1).³⁹ Soltanto la *Cerere* e la *Prudenza* (cfr. figg. 5, 3) furono immediatamente portate nel Museo del Bargello e sistemate sotto le logge del cortile (Rossi 1932: 15);⁴⁰ per le altre si dovette attendere ancora qualche anno. Alla fine del quarto decennio del secolo scorso Giovanni Poggi riconobbe la *Giunone* (cfr. fig. 6) come parte della fontana di Ammannati: ritrovata nei depositi dell'Opificio delle Pietre Dure, venne subito esposta alla *Mostra del Cinquecento toscano* del 1940, nel cui catalogo viene rubricata come già appartenente alle collezioni del Museo del Bargello (*Cinquecento toscano* 1940: 101). Nel 1968 Detlef Heikamp rinvenne nuovamente i *Pavoni* dove li aveva segnalati Kriegbaum e, finalmente potendosi basare sul disegno del Guerra che era stato nel frattempo pubblicato, fu in grado di ricondurli alla fontana. Dal «fondo della cerchiata» grande di Boboli la *Fonte di Parnaso* (cfr. fig. 8) raggiunse il cortile del Bargello nel 1969 dove fu sottoposta a un intervento di restauro, resosi necessario a causa della sua lunga esposizione in un luogo circondato da piante: nella breve relazione stesa da Guglielmo Galli, oltre a lamentare una leggera corrosione della superficie marmorea e la presenza diffusa di scritte e disegni osceni, si legge che furono risarcite le perdite di parte del naso e delle dita della mano destra.⁴¹ Quattro anni dopo giunsero al museo la *Flora/Fiorenza*, l'*Arno* e i *Pavoni* (cfr. figg. 4, 7), dopo essere state restaurate nel laboratorio di Boboli, approntato in seguito all'alluvione del 1966. Finalmente tutte le sculture che componevano la fontana per la Sala Grande poterono di nuovo essere riunite.

La sistemazione che venne data loro nel 1977 fu curata da Luciano Berti: considerando l'impossibilità di ricomporre la struttura, fu deciso di evocarla per mezzo di un modello grafico approntato sulla base delle ricerche che Heikamp aveva nel frattempo presentato in una conferenza tenuta al Kunsthistorisches Institut di Firenze nel 1972. Finalmente, in occasione della mostra del 2011, grazie allo sviluppo di nuove tecnologie, fu possibile ricostruire l'arco con la giusta curvatura, e quindi allestire le sculture secondo quello che doveva essere stato il progetto di Ammannati.⁴²

39 Ricordiamo che Kriegbaum non conosceva ancora il disegno di Giovanni Guerra pubblicato solo nel 1963 (Vitzthum 1963).

40 La *Flora / Fiorenza* era interpretata come Allegoria della Terra.

41 Le brevi relazioni sui restauri delle sculture della fontana si leggono in Heikamp 1978: 150-151.

42 Per non impedire la piena leggibilità della *Giunone* e dei due *Pavoni*, fu deciso di mettere delle copie, eseguite in quell'occasione, alla sommità dell'arco (Ciseri / Paolozzi Strozzi 2011: 30-31).

BIBLIOGRAFIA

- Acidini Luchinat 2008 = Cristina Acidini Luchinat, *I giochi delle acque e gli stupendi artifici nel parco di Pratolino*, in Simonetta Merendoni / Luigi Ulivieri (a cura di), *Pratolino. Un mito alle porte di Firenze*, Venezia, Marsilio, pp. 137-153.
- Allegri / Cecchi 1980 = Ettore Allegri / Alessandro Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze, S.P.E.S.
- Barocchi / Ristori 1965-1983 = Paola Barocchi / Renzo Ristori (a cura di), *Il carteggio di Michelangelo*, ed. postuma di G. Poggi, Firenze, S.P.E.S.
- Borghini 1584 = Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Firenze, Giorgio Marescotti.
- Cambiagi 1757 = Gaetano Cambiagi, *Descrizione dell'Imperiale Giardino di Boboli*, Firenze, Stamperia Imperiale.
- Campbell 1983 = Malcolm Campbell, *Observations on the Salone dei Cinquecento in the Time of Duke Cosimo I de' Medici, 1540 -1574*, in Gian Carlo Garfagnini (a cura di), *Firenze e la Toscana nell'Europa del '500*, atti del convegno (Firenze, 9-14 giugno 1980), 3 voll., Firenze, Leo S. Olschki, III, pp. 819-830.
- Capecchi / Pegazzano / Faralli 2013 = Gabriella Capecchi / Donatella Pegazzano / Sara Faralli, *Visitare Boboli all'epoca dei Lumi. Il giardino e le sue sculture nelle incisioni delle 'Statue di Firenze'*, Firenze, Leo S. Olschki.
- Cherubini 2011 = Alessandro Cherubini, *Su Bartolomeo Ammannati. Scultore fiorentino e architetto*, in Beatrice Paolozzi Strozzi / Dimitrios Zikos (a cura di), *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, Museo del Bargello, 11 maggio - 18 settembre 2011), Firenze, Giunti, pp. 47-93.
- Cinquecento toscano 1940 = *Mostra del Cinquecento toscano*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, aprile - ottobre 1940), Firenze, Editrice Marzocco.
- Ciseri / Paolozzi Strozzi 2011 = Ilaria Ciseri / Beatrice Paolozzi Strozzi, «Le buone figure fanno bel vedere per tutto». *Le opere di Ammannati al Bargello*, in Beatrice Paolozzi Strozzi / Dimitrios Zikos (a cura di), *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, Museo del Bargello, 11 maggio - 18 settembre 2011), Firenze, Giunti, pp. 17-45.
- Covoni 1892 = Pier Filippo Covoni, *Il Casino di San Marco costruito dal Buontalenti ai tempi medicei*, Firenze, Tipografia Cooperativa.
- Cox-Rearick 2004 = Janet Cox-Rearick, La Ill.ma Sig.ra Duchessa felice memoria: *The Posthumous Eleonora di Toledo*, in Konrad Eisenbichler (a cura di), *The Cultural World of Eleonora di Toledo. Duchess of Florence and Siena*, Aldershot, Ashgate, pp. 225-266.
- De Vieri 1587 = *Discorsi di M. Francesco de' Vieri, detto il Verino secondo, cittadino fiorentino. Delle maravigliose opere di Pratolino, e d'Amore*, Firenze, Giorgio Marescotti.
- Edelstein 2004 = Bruce Edelstein, *La fecundissima Signora Duchessa: The Courtly Persona of Eleonora di Toledo*, in Konrad Eisenbichler (a cura di), *The Cultural World of Eleonora di Toledo. Duchess of Florence and Siena*, Aldershot, Ashgate, pp. 71-98.
- Ferretti 2011 = Emanuela Ferretti, *Bartolomeo Ammannati. La Fontana di Sala Grande e le trasformazioni del Salone dei Cinquecento da Cosimo I a Ferdinando I*, in Beatrice Paolozzi Strozzi / Dimitrios Zikos (a cura di), *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, Museo del Bargello, 11 maggio - 18 settembre 2011), Firenze, Giunti, pp. 137-155.
- Galletti 1991 = Giorgio Galletti, *Paoletti, Cacialli e Poccianti, architetti del Regio Giardino di Boboli*, in Cristina Acidini Luchinat / Elvira Garbero Zorzi (a cura di), *Boboli 90*, atti del convegno (Firenze, Palazzo Vecchio, 9-11 marzo 1989), Firenze, Edifir, pp. 505-524.
- Gaye 1839-1840 = Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, pubblicato e*

- illustrato con documenti pure inediti*, 3 voll., Firenze, Giuseppe Molini.
- Heikamp 1978 = Detlef Heikamp, *Ammannati's Fountain for the Sala Grande of the Palazzo Vecchio*, in Elisabeth B. MacDougall (a cura di), *Fons sapientiae. Renaissance Garden Fountains*, Washington, Dumbarton Oaks colloquium on the history of landscape architecture, pp. 115-174.
- Kriegbaum 1928 = Friedrich Kriegbaum, *Ein verschollenes Brunnenwerk des Bartolomeo Ammannati*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», III, 1919-1932 [1928], pp. 71-103.
- Pini 2016 = Serena Pini, *Postille al restauro delle statue di Villa Medici e la sventurata storia della testata sud del Salone dei Cinquecento*, in Giuseppina Carlotta Cianferoni / Serena Pini (a cura di), *Marmi antichi a Palazzo Vecchio dalla collezione romana di Villa Medici. Storia e restauro*, Firenze, Edifir, pp. 13-35.
- Pizzorusso 2003 = Claudio Pizzorusso, *Mirone e Dafne. Su Bartolomeo Ammannati scultore e Laura Battiferrri*, in «Artista», 2003, pp. 72-87.
- Rossi 1932 = Filippo Rossi, *Il Museo Nazionale di Firenze (Palazzo del Bargello)*, Roma, Libreria dello Stato.
- Rousseau 1983 = Claudia Rousseau, *Cosimo I de' Medici and Astrology: the Symbolism of Prophecy*, tesi di ph.D (New York, Columbia University), Ann Arbor (MI).
- Soldini 1789 = Francesco M. Soldini, *Il Reale Giardino di Boboli, nella sua pianta e nelle sue statue*, Firenze.
- Thompson 2008 = Wendy Thompson, *Federico Zuccaro's Love Affair with Florence. Two Allegorical Designs*, in «Metropolitan Museum Journal», XLIII, 2008, pp. 75-96.
- Utz 1972 = Hildegard Utz, *A Note on the Chronology of Ammannati's Fountain of Juno*, in «The Burlington Magazine», CXIV, 1972, pp. 394-395.
- Utz 1977 = Hildegard Utz, *Bartolomeo Ammannatis Brunnen der Juno: Geschichte, Rekonstruktion und Deutung*, in Maria Grazia Ciardi Dupré dal Poggetto / Paolo dal Poggetto (a cura di), *Scritti di storia dell'arte in onore di Giulio Procacci*, Milano, Electa, II, pp. 381-407.
- Vasari 1568 = Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze, Giunti.
- Vitzthum 1963 = Walter Vitzthum, *Ammannatis Boboli-Brunnen in einer Kopie Giovanni Guerras*, in «Albertina Studien», I, 1963, pp. 75-79.
- Zikos 2011 = Dimitrios Zikos, «... che accozzamento è stato questo suo»? *Sul simbolismo delle statue di Ammannati per il Salone dei Cinquecento*, in Beatrice Paolozzi Strozzi / Dimitrios Zikos (a cura di), *Lacqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, Museo del Bargello, 11 maggio - 18 settembre 2011), Firenze, Giunti, pp. 157-181.

Marco Campigli

ILLUSTRAZIONI⁴³



Fig. 1 Bartolomeo Ammannati, *Fontana di Giunone*, 1556-1561, marmo di Carrara, Firenze, Musei del Bargello. Courtesy: Foto Martellucci, Firenze.

43 Le fotografie di Giovanni Martellucci sono state realizzate nell'ambito di un progetto PRIN per la catalogazione delle opere del Museo Nazionale del Bargello coordinato da Francesco Caglioti, che ringrazio affettuosamente. Sono grato, inoltre, a Paola d'Agostino, direttrice del museo, e a Ilaria Ciseri, per aver gentilmente permesso di fare quelle riprese.



Fig. 2 Parete meridionale del Salone dei Cinquecento. Firenze, Palazzo Vecchio. Foto dell'autore.

Marco Campigli



Fig. 3 Bartolomeo Ammannati, *Prudenza*, 1556-1561, marmo di Carrara, Firenze, Musei del Bargello, inv. Depositi 133. Courtesy: Foto Martellucci, Firenze.



Fig. 4 Bartolomeo Ammannati, *Flora / Fiorenza*, 1556-1561, marmo di Carrara, Firenze, Musei del Bargello, inv. Depositi 140. Courtesy: Foto Martellucci.



Fig. 5 Bartolomeo Ammannati, *Cerere*, 1556-1561, marmo di Carrara, Firenze, Musei del Bargello, inv. Depositi 132. Foto Martellucci. Firenze.



Fig. 6 Bartolomeo Ammannati, *Giunone*, 1556-1561, marmo di Carrara, Firenze, Musei del Bargello, inv. Depositi 135, Courtesy: foto Martellucci.



Fig. 7 Bartolomeo Ammannati, *Arno*, 1556-1561, marmo di Carrara, Firenze, Musei del Bargello, inv. Depositi 141. Courtesu: foto Martellucci.

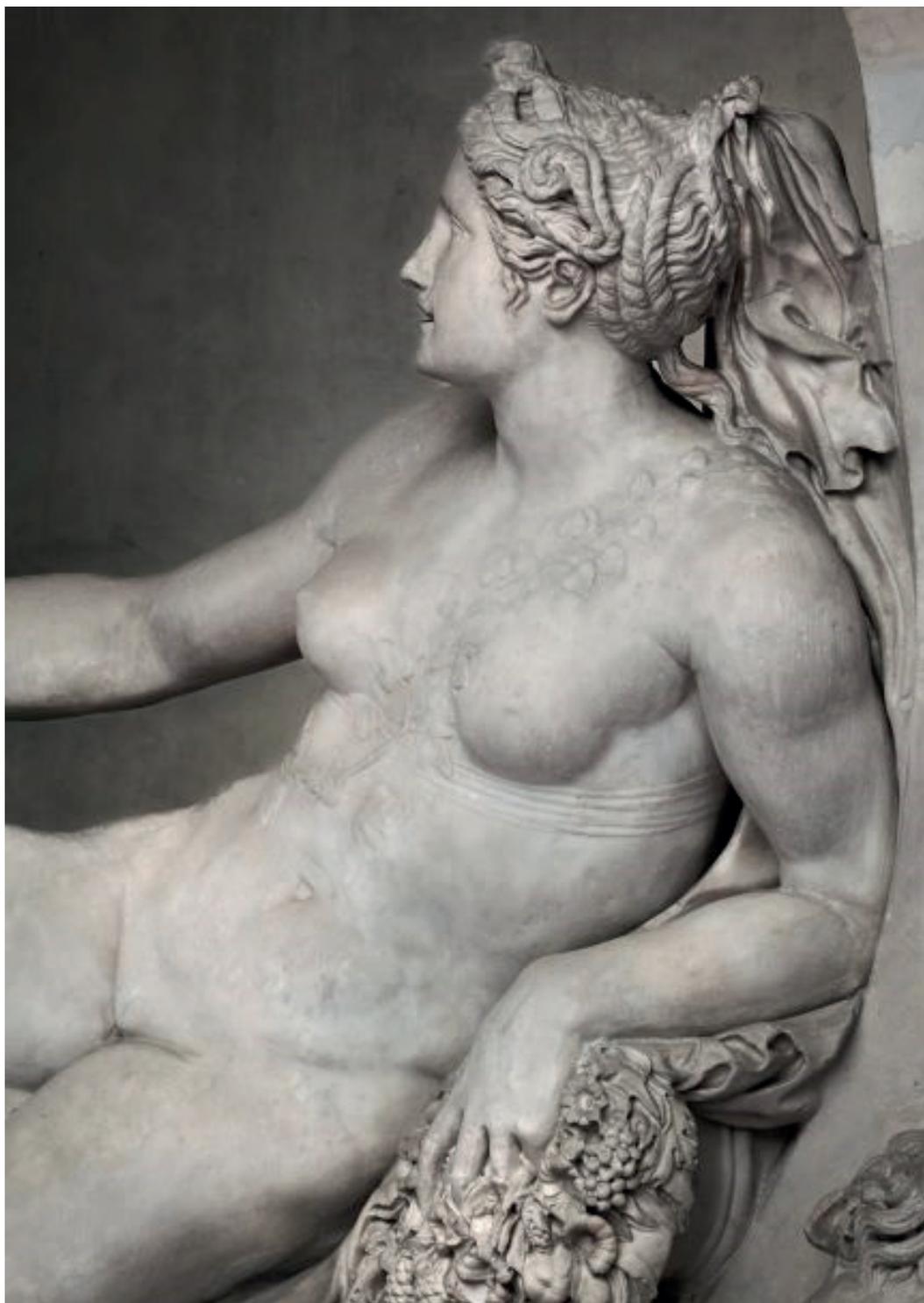


Fig. 8 Bartolomeo Ammannati, *Fonte di Parnaso*, particolare, 1556-1561, marmo di Carrara, Firenze, Musei del Bargello, inv. Depositi 139, part. Courtesy: foto Martellucci.

Marco Campigli

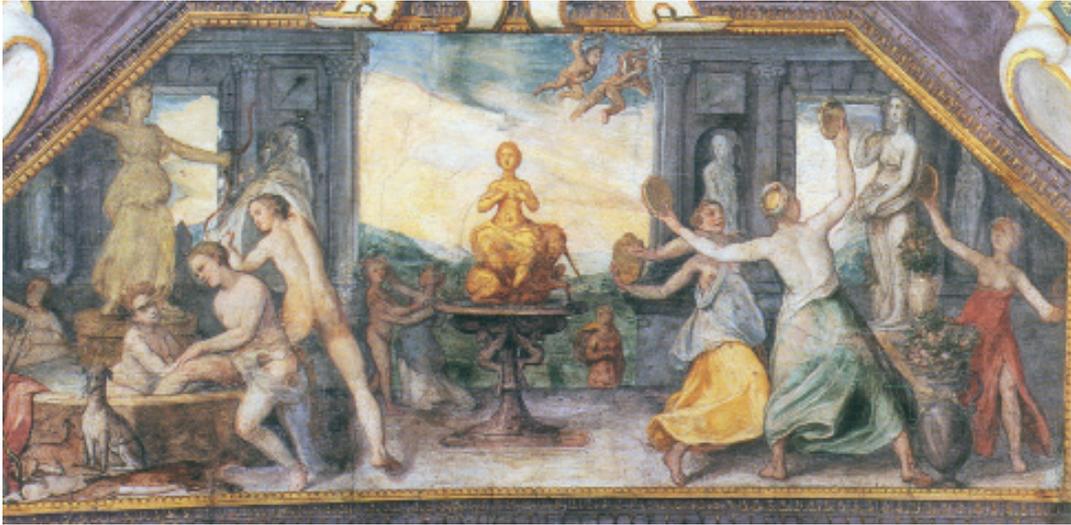


Fig. 9 Federico Zuccari, *La primavera*, 1577, affresco, Firenze, Casa Zuccari, sala del piano terreno. Foto dell'autore.



Fig. 10 Giovanni Guerra, *La Fontana di Giunone nell'allestimento a Palazzo Pitti*, 1598 c., penna e acquarello su carta. Vienna, Albertina.

VINCENZO DI GENNARO

L'USO DEL MARMO BROCCATELLO
NELLA SIENA BAROCCA

La bibliografia scientifica di ambito geologico associa il termine “broccatello” a quei marmi che presentano una ricca varietà di venature, provocate da materiali di natura minerale o biologica, tale da farli apparire simili a panni sontuosamente ricamati e decorati come i broccati. La varietà del broccatello senese è ben nota agli studiosi moderni, i quali la adoperano come modello di confronto per parlare di qualità marmoree estratte sin dai tempi degli antichi romani. Ad esempio, quando parla del Broccatello Antico, Mario Pieri (Pieri 1954: 24) si esprime in questi termini:

è il marmor schiston dei latini e si estraeva presso Tortosa nella Catalogna, Spagna occidentale. [...] Il nome Broccatello deriva dalla sua somiglianza ad un drappo tessuto in oro, il broccato; le parti conchigliari, frammentate ed appena riconoscibili, sono di un giallo molto variato nei gradi delle tinte ma sempre vivace e potrebbe dirsi dorato. Senza dubbio vi è molta somiglianza al nostro giallo broccatello di Siena, almeno nelle tinte. Fu trovato abbondantemente negli scavi di Roma e gli antichi lo consideravano un marmo di gran pregio; se ne possono ammirare esemplari nelle parti restaurate della basilica di S. Pietro.

Dal punto di vista della litostratigrafia, come la letteratura scientifica d'ambito ci insegna, dobbiamo specificare che il broccatello senese è lo strato più superficiale della formazione marmifera della Montagnola Senese (rocce carbonatiche a debole metamorfismo, formatesi tra il Triassico superiore e il Giurassico inferiore),¹ la quale da una colorazione grigio scuro con venature chiare (bardiglio), risale fino al giallo ocra, per poi presentare nella parte sommitale, spesso alcuni metri, livelli di frammenti litoidi poligenici, i quali conferiscono a questa fascia di marmo un evidente carattere di breccia da cui deriva il nome commerciale di "Broccatello". (Micheluccini *et al.* 1981: 15-19).

Possiamo definire, pertanto, il giallo broccatello un marmo che: «presenta, con assai evidenti caratteri di breccia, un fondo color giallo dorato con macchie e venature scure e violacee talora molto sottili. Ne risultano spesso figurazioni fantastiche di singolare effetto decorativo». (Micheluccini *et al.* 1981: 24)²

Stiamo quindi parlando di una pietra dalla forte vocazione ornamentale che è stata adoperata per tale scopo sin dalla scoperta del primo filone, la quale, secondo le fonti letterarie, sarebbe avvenuta nel 1718. Giovanni Antonio Pecci, tra le pagine del suo *Giornale sanese*, si ricordò di annotare nel 1720 un avvenimento accaduto ben due anni prima:

Ritruovata già da due anni fa da nostri scultori Giuseppe e Bartolomeo Mazzuoli una cava di pietre non molto distante da Montarrenti, in suolo delle monache di S. Sebastiano di questa città, di colori molto vaghi e accesi, con scherzose venature, monsignore Ludovico Sergardi presidente alla fabbrica di S. Pietro di Roma ne ha fatte trasportare colà non poche, da dover servire per ornamento alla statua di Carlo Magno e per le pile dell'acqua benedetta di detta chiesa. (Pecci 2000: 26)³

La nota annalistica di Pecci, seppur breve, rappresenta una ricca miniera di rife-

1 <https://stratigraphy.org/chart>.

2 Anche Mario Pieri, nella sua opera, ha dato una descrizione sempre più puntuale del broccatello, partendo da quella dedicata al giallo ocra: «Marmi gialli. - Il tipo classico fra i marmi italiani è il giallo di Siena, di color giallo dorato di varie gradazioni, screziato o sparso di macchie sbiadite più o meno cariche, spesso con venature violacee o cenerine o brune o nere reticolate, ha grana molto fine e compatta, aspetto ceroide; il broccatello ha macchie scure, violacee e vivaci» (Pieri 1954: 169); e ancora: «Giallo di Siena. È il ben noto marmo che si escava in alcuni comuni della omonima provincia: ha grana fine e compatta, aspetto ceroide. Broccatello di Siena. Marmo ineguagliabile per l'intensità della colorazione gialla con macchie e vene scure e violacee: spesso sembra veramente dorato. La sua estrazione ha luogo nella zona del precedente.» (Pieri 1954: tav. XVIII)

3 In realtà, una vena di questa qualità petrografica doveva essere già nota più di un secolo prima. Infatti, nella sua opera dedicata ai minerali presenti tra Siena e Grosseto, Cesare Tommi (Tommi 1890: consultabile su www.museofisiocritici.it/pdf/Marmitommi.pdf, ultimo accesso 25/10/2021) riporta, citando la *Relazione d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana* di Giovanni Targioni Tozzetti (1768-1779), lo stralcio di una lettera inviata il 22 aprile 1597 dal naturalista napoletano Ferrante Imperato a un non meglio specificato corrispondente senese. Nell'epistola l'intellettuale partenopeo faceva riferimento a un pezzo di marmo inviato dal toscano che il naturalista ha accostato al Broccatello antico.

rimenti a persone, luoghi e cose d'interesse artistico, tale da spingerci a cercare ulteriori indizi per completare le informazioni che tra quelle righe sono state soltanto accennate.

Uno studio dedicato da Lucia Simonato a Ludovico Sergardi, intellettuale e prelato senese vissuto a cavallo tra XVII e XVIII secolo che ha legato il proprio nome alla storia delle accademie romane e alla Fabbrica di San Pietro, ci offre il giusto contesto entro cui collocare la vicenda annotata da Pecci. (Simonato 2005: 23-63) Bartolomeo Mazzuoli, figlio di Giovanni Antonio e, come il padre, scultore noto sia nell'intaglio marmoreo sia nella modellazione dello stucco, aveva compiuto insieme al fratello Giuseppe, capo scalpellino del Duomo, una scoperta a cui soltanto una personalità intraprendente e ambiziosa come quella di Ludovico Sergardi seppe dare un risvolto clamoroso. Per questa "pietra gialla brecciata", non adatta alla statuaria monumentale ma alla "meno nobile" destinazione degli intarsi e dei rivestimenti decorativi, si pensò subito a coniare il nome con cui la conosciamo ancora oggi; inoltre, nel giro di un biennio da quel rinvenimento nella proprietà delle Monache Gesuate, si impiantò un sistema di estrazione e commercializzazione che ruotava intorno a Sergardi e ai suoi progetti decorativi per la Basilica di San Pietro in Vaticano. È lo stesso Economo della Fabbrica petrina a darcene testimonianza all'interno di lettere inviate nell'autunno del 1720 ad Alessandro Marsili, presidente dell'Accademia degli Intronati (Archintronato) e stimato interlocutore epistolare del Sergardi:

Le pietre che faccio cavare sono bellissime e stupisco come nelle nostre chiese non se ne veda adoperata. Se ne averò a sufficienza, spero che mi faranno onore, e già gli s'è dato il titolo di Broccato di Siena e così si chiamerà in avvenire. Se la cava ne darà molti pezzi, voglio dar da mangiare a molti. Circa alla grandezza de pezzi, non importa gran cosa, perché qua hanno l'arte d'impellicciare e d'unir così bene un pezzo coll'altro, che non si conoscono né pur le commissure. (Eadem 2005: 36)

L'allusione contenuta nel passo citato è rivolta al *Monumento equestre di Carlo Magno*, (cfr. **fig.1**) destinato all'atrio di San Pietro, sul lato opposto a quello del *Costantino* di Gian Lorenzo Bernini, la cui realizzazione era stata affidata nel 1720, dietro la probabile pressione dello stesso Sergardi, ad Agostino Cornacchini. Prima ancora che lo scultore fosse riuscito ad esporre il modello grande del gruppo equestre, l'Economo aveva già iniziato l'acquisto di blocchi marmorei di diversa pezzatura, da trasformare, per gioco di committiture, nel sontuoso drappo che illusionisticamente si sarebbe aperto alle spalle del primo imperatore medievale dell'Europa Occidentale. Sergardi si impegnò a trovare il modo più economico possibile di far arrivare il marmo a Roma, sperando di creare nell'Urbe una produzione esemplata sul modello dei laboratori granducali di Firenze.⁴ (Eadem 2005: 37) Al tempo stesso si adoperò

⁴ Dotato di spiccate qualità manageriali, Sergardi si preoccupò di trovare soluzioni per il trasporto delle pietre estratte, così da rendere economicamente sostenibile lo sfruttamento della cava. (Simonato 2005: 36 n. 99)

per creare una rete di contatti che garantisse lo sfruttamento del giacimento e favorisse la nascita di una domanda soprattutto estera, così da giustificare l'estrazione del nuovo marmo. L'*equipe* che lo sostenne in questa impresa era formata da Bartolomeo Mazzuoli,⁵ i nobili Giulio del Taja e Alessandro Marsili, l'Archintronato, Curzio Sergardi, nipote di Ludovico, e lo scultore e mercante di marmi Giovanni Baratta.⁶ Sergardi fece realizzare con questa pietra dei tavolini da donare a papa Clemente XI;⁷ il successo riscosso spinse l'Economo a superare qualsiasi riluttanza e a puntare alla gestione diretta della cava, prendendola in affitto dalle monache Gesuate a nome della Fabbrica di San Pietro.⁸ Nel 1721 il conte Pietro Biringucci, altra personalità legata a Sergardi, ottenne la concessione dell'estrazione del nuovo marmo, dando vita al primo deposito di broccatello senese a Firenze. Forte di questa rete di collaboratori, Sergardi si fece dunque promotore diretto del marmo di Montarrenti, donando un tavolino a papa Innocenzo XIII Conti e vendendone altri al principe Eugenio di Savoia e allo zar Pietro il Grande⁹ (Eadem 2005: 36-38). Il Carlo Magno venne concluso nel 1725, ma nel frattempo Sergardi aveva già impiegato il broccatello senese in altri punti della basilica vaticana, come due colonne in sostituzione di quelle antiche in porfido, ormai spezzate, che erano poste ai lati dell'altare della Navicella e la coppia di acquasantiere monumentali. Per le due colonne bastò ripetere il gioco di impiallacciatura, mentre per ciascuna delle pile destinate alle acquasantiere doveva essere ricavata da un unico blocco di broccatello. (cfr. **fig. 2**) Troviamo la ragione ancora una volta spiegata tra le righe delle lettere di Sergardi a Marsili. Il primo marzo 1721 Sergardi scrisse:

5 Dalle lettere di Ludovico Sergardi emerge palesemente che Mazzuoli venne impiegato in diversi ruoli all'interno della comune impresa: dal curatore pressoché esclusivo dell'estrazione e della prima lavorazione dei marmi passò a quello di apprezzato produttore di tavolini in broccatello fino a rivestire quello di competente estimatore delle qualità petrografiche, capace di determinare il valore commerciale del nuovo marmo. (Eadem 2005: 36, n. 100-102)

6 Citato da Sergardi in alcune lettere come «primo scalpellino carrarese», Baratta svolse un ruolo fondamentale all'interno dell'*equipe* che assisteva Sergardi. In contatto diretto col prelado senese, lo scultore carrarese si offrì di promuovere la vendita del broccatello a Genova, in Inghilterra e in Olanda, usando il porto di Livorno come punto di partenza. Il suo apprezzamento per la nuova qualità marmorea fu tale da spingerlo a chiederne un quantitativo di blocchi pari a quattromila libbre di peso da impiegare in cantieri chiesastici livornesi da lui curati a quel tempo (Eadem 2005: 36 n. 102). Sulla figura artistica di Giovanni Baratta vale almeno citare: Honour 1963: 790-791; Freddolini 2010: 53-59; Idem 2013: 111-130.

7 L'idea di far preparare due tavolini da donare al Papa fu espressa da Sergardi in una lettera destinata a Marsili e datata 14 dicembre 1720. (Simonato 2005: 36, n. 100).

8 Sergardi si pose presto il problema di garantire in mani amiche, senesi e non fiorentine, la gestione della cava di Montarrenti, comunicandolo a Marsili in una lettera del 18 gennaio 1721; nel successivo mese di marzo le trattative con le monache Gesuate giunsero all'accordo sperato. (Eadem 2005: 36, n. 100-105).

9 Probabile tramite per i contatti con la corte russa degli Zar fu Baratta, il quale, al pari di Bartolomeo Mazzuoli, intraprese la produzione di tavolini in broccatello senese, come quelli realizzati per la Principessa Violante Beatrice di Baviera (Eadem 2005: 37, n. 107).

Avevo pensato di servirmi delle pietre che ho, ma dovendo tenere continuamente l'acqua, a farle di pezzi, benché benissimo commessi, col tempo patirebbero e verrebbero a versare; onde al ritorno del Mazzuoli bisogna vedere se ci è modo di trovare due pezzi interi e più simili di macchie che sia possibile. (Eadem 2005: 38)

I lavori erano iniziati già da tempo, con «il Mazzuoli», così Sergardi chiama Bartolomeo, impegnato nella difficile estrazione dei due blocchi interi:

adesso non vi è bisogno d'altro che di far condurre le pietre smosse; altre di nuovo non occorre carvarne, toltone i due pezzi per le pile; sopra di che devo dirvi che queste vanno attaccate alla muraglia con due putti di metallo o marmo bianco che le conterranno [...] cavati che saranno questi due pezzi secondo le misure trasmesse, vi mandarò un modellino di cera acciò costà si possino abbozzare e scavare per più facilità del trasporto; per ora serve la misura che ho mandato [...] è necessario ancora che io abbia l'inventario di tutte le pietre, sì del numero che del peso, acciò quando arrivaranno a questa Ripa possa farle riscontrare. Mi raccomando al Mazzuoli acciò questi due pezzi per le pile siano di bella venatura, dovendo stare in luogo cospicuo, e a vista e a tatto di tutto il mondo. (Eadem 2005: 38)¹⁰

Deduciamo da questo passo che una prima idea progettuale del complesso decorativo delle acquasantiere era stata già elaborata a inizio 1721, probabilmente per mano dello stesso Sergardi, il quale si premurò di far avere a Mazzuoli e Marsili un modellino in legno; tuttavia, si dovette attendere la fine dell'anno perché Bartolomeo trovasse i due blocchi richiesti, i quali furono inviati a Roma a gennaio 1722. A questo punto si trattava, per Sergardi, di orchestrare cromaticamente gli elementi figurativi e ornamentali da apporre intorno alle pile: «I putti sono di marmo bianco statuario [...] il panno è dell'istesso marmo [...] il panno sotto la pila si fa d'alabastro fiorito orientale. La conchiglia sopra la pila d'alabastro bianco orientale e le palme di verde antico. Credo che farà un bel concerto». (Eadem 2005: 38).¹¹

Nella realizzazione finale (1722-1725), Francesco Moderati, Giovanni Battista de Rossi, Giuseppe Lironi e Agostino Cornacchini, subentrato a Pietro Balestra, scolpirono i quattro putti in marmo statuario di Carrara; Lironi e de Rossi vennero pagati anche per il panno di bardiglio sottostante una delle due pile, mentre non sembrerebbe ancora noto l'autore delle due conchiglie in broccatello, per le quali non sarebbe peregrina l'ipotesi di una loro esecuzione da parte di una esperta mano senese, come Bartolomeo Mazzuoli o il fratello Giuseppe. L'ingresso di Cornacchini all'interno dell'*equipe*, a cantiere artistico già avviato, rende discutibile anche la tradizionale

10 Lettera del 21 gennaio 1721.

11 Lettera a Marsili del 26 dicembre 1722. Nella realizzazione finale vennero praticate alcune modifiche rispetto al progetto originale: l'alabastro fiorito destinato al pannello venne sostituito col marmo bardiglio e per le fronde di palma si preferì ricorrere a bronzo dorato al posto dell'alabastro verde (Eadem 2005: 38, nota 116).

attribuzione al suo ingegno dell'ideazione delle acquasantiere. (Gani 2000: 744).¹²

Terminate le commissioni artistiche guidate da Ludovico Sergardi, l'impiego del broccatello senese tra le ornamentazioni della basilica vaticana fu sensibilmente ridimensionato. La stessa sorte toccò presto a questa qualità marmorea anche nel suo territorio di estrazione.¹³ Le principali applicazioni in contesto monumentale del broccatello si trovano all'interno di opere d'arte realizzate per cura di Bartolomeo Mazzuoli. L'opera di maggiore fama ad accogliere il suo utilizzo è sicuramente il *Cenotafio al Gran Maestro di Malta Marcantonio Zondadari*. (cfr. **fig. 3**) Il monumento, collocato nell'anticappella di San Giovanni Battista, all'interno del Duomo di Siena, contiene la statua del *Gran Maestro* scolpita in marmo bianco statuario da Giuseppe Mazzuoli alla fine della propria vita (1725). (Di Gennaro 2016: 187-189) Il nipote Bartolomeo sovrintese alle operazioni di allestimento del monumento (1726), creando intorno alla figura dello Zondadari una polifonia cromatica dei marmi della Montagnola Senese: il broccatello venne adoperato per la cornice centinata che racchiude ed enfatizza il bianco della statua.

Vent'anni dopo, Bartolomeo Mazzuoli inserì ancora il broccatello tra i marmi destinati a un'opera monumentale, facendo primeggiare questa breccia tra le altre pietre. Nel 1745, sulla parete destra del presbiterio (in *cornu epistolae*) della chiesa di San Vigilio, Mazzuoli innalzò il *Monumento funebre dedicato a Marcello Biringucci*, il benefattore cittadino che istituì l'omonimo Alunnato per i più promettenti tra i giovani artisti senesi. Bartolomeo ha inserito il busto del defunto all'interno di una cornice in giallo ocra, mentre ha usato il broccatello per creare il sontuoso drappo che dall'effigie scende in pieghe tumultuose fino all'epigrafe sottostante. Lo sguardo dell'osservatore viene subito attratto dalla lussuosa coltre marmorea, impreziosita da una bordura frangiata in metallo, lasciando quasi in secondo piano il ritratto del Biringucci. Sappiamo che Mazzuoli dovette attenersi, per volontà testamentaria del defunto, al monumento collocato sul lato opposto del presbiterio (*Monumento ad Antonio Rospigliosi*, 1658-1667) realizzato per giunta dal padre Giovanni Antonio Mazzuoli; tuttavia, sembra quasi che nel *Sepolcro Biringucci* Bartolomeo abbia recuperato delle suggestioni provenienti da quelle opere vaticane che lo avevano coinvolto direttamente proprio per l'introduzione del broccatello. (Idem 2016: 29, 195)

12 Il "formatore" Francesco Arnaldi aveva realizzato entro il mese di maggio 1722 il modello in stucco, presumibilmente quello delle stesse dimensioni che avrebbe dovuto assumere l'opera compiuta.

13 Ci portano a crederlo alcune notizie riferite da Ettore Romagnoli: (Romagnoli 1835 ca., vol. XI: 560-562) nel 1789 e nuovamente nel 1818 furono condotte indagini per l'individuazione di nuovi banchi di Broccatello e per la riapertura della cava di estrazione. (Simonato 2005: 36, n. 95) D'altra parte, in una lettera del 4 maggio 1726, lo stesso Sergardi sembrava rendersi conto della ristretta versatilità del broccatello senese in ambito scultoreo, poiché nella realizzazione delle colonne per l'altare in San Pietro lo scarto prodotto aveva superato di gran lunga la porzione di marmo messa in opera (Simonato 2005: p. 37, n. 110).

Nel *Cenotafio a Bernardino Perfetti* (1749-1750), opera che segna la fine della vita di Bartolomeo Mazzuoli e il passaggio della bottega di famiglia al nipote Giuseppe Maria, il ruolo del broccatello è oramai ridotto a quello di cornice e di intarsio al fine di vivacizzare lo stacco cromatico rispetto alle altre qualità marmoree adoperate. (Idem 2016: 198-199) Dalla metà del XVIII secolo il suo impiego nel contesto senese fu quello più diffuso nelle epoche successive, ossia ornamentazioni architettoniche quali stipiti di porte e mostre di camini, oltre ai ripiani per preziosi tavolini, come quelli che Ludovico Sergardi aveva introdotto negli ambienti pontifici all'inizio del secolo.

BIBLIOGRAFIA

- Di Gennaro 2016 = Vincenzo Di Gennaro, *Arte e industria a Siena in età barocca. Bartolomeo Mazzuoli e la bottega di famiglia nella Toscana meridionale*, Istituto per la valorizzazione delle abbazie storiche di Toscana, Sinalunga.
- Freddolini 2010 = Francesco Freddolini, *Giovanni Baratta e lo studio al Baluardo: scultura, mercato del marmo e ascesa tra Sei e Settecento*, Pisa University Press.
- Freddolini 2013 = Francesco Freddolini, *Giovanni Baratta 1670-1747. Scultura e industria del marmo tra la Toscana e le corti d'Europa*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- Gani 2000 = Michela Gani, *Navata centrale. Agostino Cornacchini (1683-1740), Giuseppe Lironi (1689-1749), Francesco Moderati (1680 ca.-1728), Giovanni Battista de' Rossi (doc. 1726-1738). Acquisantiere (1722-1725)*, in Antonio Pinelli (a cura di), *Mirabilia Italiae. La basilica di San Pietro in Vaticano*, Franco Cosimo Panini, Modena, p. 744.
- Honour 1963 = Hugh Honour, *Baratta Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto Nazionale dell'Enciclopedia Italiana, vol. 5, pp. 790-791.
- Micheluccini et al. 1981 = M. Micheluccini / A. Moretti / F. Panti / B. Cartei, *I marmi della Montagnola Senese*, Amministrazione provinciale di Siena, Siena.
- Pecci 2000 = Giovanni Antonio e Pietro Pecci, *Giornale sanese (1715-1794)*, edizione critica a cura di Elena Innocenti / Gianni Mazzoni, Monteriggioni, Il Leccio.
- Pieri 1954 = Mario Pieri, *I marmi d'Italia. Graniti e pietre ornamentali*, Milano, Hoepli.
- Romagnoli 1835 ca. = Ettore Romagnoli, *Biografia cronologica de' bell'artisti senesi dal secolo XII a tutto il XVIII*, ms., Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ed. anastatica Firenze, SPES 1976.
- Simonato 2005 = Lucia Simonato, *Ludovico Sergardi, Agostino Cornacchini e la statua vaticana del 'Carlo Magno'*, in «Prospettiva», 119-120, pp. 23-63.
- Tommi 1890 = Cesare Tommi, *I minerali delle province di Siena e Grosseto*, Siena, Tipografia Nava.



Fig. 1: Agostino Cornacchini, *Monumento equestre a Carlo Magno*, 1725, marmo di Carrara, giallo di Siena, Roma, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro. myrabella/wikimedia Commons/ CC BY-SA 3.0 & GFDL



Fig. 2: Agostino Cornacchini / Giovan Battista de Rossi / Francesco Moderati / Giuseppe Lironi, acquasantiera, 1725, marmo di Carrara, giallo di Siena, nero... Roma, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro. Courtesy: lalupa/wikimedia Commons



Fig. 3: Giuseppe Mazzuoli, *Cenotafio del Gran Maestro di Malta Marcantonio Zondadari*, 1725, marmo di Carrara, giallo di Siena...Siena, Cattedrale di Santa Maria Assunta. Foto Lensini, Siena.



Fig. 4: Bartolomeo Mazzuoli, *Monumento funebre di Marcello Biringucci*, 1745, marmo di Carrara, giallo di Siena...Siena, San Vigilio. Foto dell'autore



Fig. 5: Bartolomeo Mazzuoli, *Monumento funebre di Bernardino Perfetti*, 1749, marmo di Carrara, giallo di Siena, Siena, Cattedrale di Santa Maria Assunta. Foto Lensini, Siena.

GIOVANNA UZZANI

SCULTURA LINGUA VIVA.
ALCUNE ESPERIENZE IN TOSCANA E OLTRE

Occorre attendere il giugno del 1948 per vedere la riapertura della Biennale veneziana, la prima del dopoguerra, forse la più impegnativa mostra mai allestita nella storia dell'ente. Compie il miracolo una commissione d'eccellenza, formata dai maggiori storici dell'arte italiani, Roberto Longhi, Lionello Venturi, Carlo Ludovico Ragghianti, Nino Barbantini, mentre l'allestimento degli ambienti per la scultura è affidato all'architetto Carlo Scarpa: discreto e raffinatissimo, sino dal 1948 Scarpa diviene il referente per gli allestimenti dell'esposizione, capace di interpretare magistralmente l'opera con ambienti algidi, luminosi, articolati per scansioni armoniche, luci diffuse, tersa laconica spazialità. Grazie a lui le Biennali del dopoguerra si sarebbero affermate quali veri e propri modelli espositivi in tutto il mondo. Tra le più eccitanti proposte dell'edizione 1948 è la presentazione della collezione Peggy Guggenheim; e mentre la Francia afferma come modelli di rinnovata ed espressiva modernità Picasso e Rouault, l'Inghilterra lancia un maestro contemporaneo, Henry Moore; tra le proposte del padiglione Italia spicca la personale dello scultore Arturo Martini, il maestro della scultura italiana primo novecentesca.

Martini era stato coinvolto ripetutamente nelle opere pubbliche finanziate dal Regime. Eppure il suo concetto di scultura aveva elaborato originalmente il retaggio classico da oltre venti anni, distinguendosi per coraggiosa autonomia dalle richieste celebrative: il maggiore scultore modernista italiano aveva dunque interpretato, pur da eretico, la committenza di Stato, realizzando opere di estrema audacia. Ma il

Martini anni '40 dubita delle possibilità del monumento. Disilluso, egli ritiene che la scultura parli un linguaggio aulico: essa commemora, celebra, esalta, non è vicina alla nuova sensibilità. Il drammatico agnosticismo di Martini avrebbe di lì a poco trovato espressione nelle pagine di *Scultura lingua morta*, il volume stampato nel 1945 dalla Tipografia Emiliana di Venezia in cinquanta copie, poi ripubblicato post-mortem nel 1948, quindi nel 1960, ed ancora.¹ L'artista qui recita le desolate esequie della scultura e soprattutto della scultura pubblica, se non del concetto stesso di monumento, distinguendo il significato di "scultura" da quello, negativo, di "statuaria": «Nelle piazze ingombra il traffico; nelle esposizioni divide [...]; nelle case moderne è un non senso. Quanto al ritratto, sembra presagire il cimitero» (Martini 1982: 116). Dunque, per l'artista: «La scultura resta quello che è: lingua morta che non ha volgare, né potrà mai essere parola spontanea fra gli uomini» (Martini 1982: 116). Ma *Scultura lingua morta* esprime riflessioni che a tratti si contraddicono, e ne esce una vera e propria palinodia, laddove l'artista arriva ad affermare, con un imprevedibile moto di entusiasmo: «La scultura è l'arte dei ciechi [...]. Escludendo finalmente la vista, stanca e ingombra di tutte le simpatie e le incrostazioni delle opere antiche, sentivo la promessa di un rinnovamento. Il tatto ha una veggenza, pensavo, e mi guiderà in un mondo di primordiali possibilità. Passando da un'isola decrepita a un'altra nuovissima, la mia inquietudine troverà quello che da sempre cercavo [...]. L'arte non è interpretazione, ma trasformazione» (Martini 1982: 118). A questa nuova storia ci pare appartenga la produzione estrema, sorta di palingenesi della ricerca martiniana, della cui portata si rintracciano suggerimenti e suggestioni nell'esperienza di Carrara. Martini aveva scoperto il marmo a Carrara, ove era approdato già nel 1937, a seguito del contratto per il grande bassorilievo *La Giustizia corporativa*, destinato al Palazzo di Giustizia di Milano. Da quel momento egli va in cerca di nuove libertà e nuove trasgressioni tecniche. Non ha mai praticato il marmo prima d'allora, ma altre pietre. Percepisce di essere davanti a un'impresa decisiva per la propria affermazione di scultore. Negli anni precedenti si era innamorato del gesso, della terracotta e della terra refrattaria; materiali duttili, immediati; poi del bronzo, per opere di portata monumentale, nel solco della tradizione. Aveva già tentato la pulitezza della pietra di Vicenza, poi della Pietra di Finale, più rude e possente; quindi della Pietra Rossa della Valcamonica, in un crescendo di espressività materica. Ma è ora, a Carrara, che egli avvia "l'avventura del marmo", di cui lo affascina non certo la consueta pratica accademica, che gli appare obsoleta e irritante, quanto il viatico della creazione al fianco degli artigiani e delle loro conoscenze, per intraprendere un trasgressivo dialogo con la tradizione. Si inaugura così il decennio estremo della ricerca martiniana,

¹ Alcuni pensieri dell'artista, tratti dal suo *Scultura lingua morta*, vengono estratti e ripubblicati in memoria poco dopo la morte prematura dell'artista in Martini 1947: 32-33. Sulla produzione di Martini e i suoi rapporti con il territorio apuano vedi il recentissimo contributo di Uzzani 2021: 147-169; quelli più ampi di Pontiggia 2017; Gianferrari *et al.* 2006.

nella radicale messa in causa di ogni precedente ricerca e nell'apertura verso nuove sperimentazioni, nel tentativo di liberazione strutturale della composizione plastica e nell'embrionale scandaglio delle possibilità astratte della scultura. In seguito alla prima conoscenza del laboratorio carrarino di Ruggero Nicoli, assiduamente frequentato dal 1936 al 1939, qui torna nel 1941, nel 1942 e nel 1946.² Dopo l'iniziale senso di orrore provato davanti all'esercito di fredde statue cimiteriali che popolano gli studi, l'artista prende consapevolezza che, se fosse stato lui stesso a dirigere i lavori, l'opera non sarebbe precipitata nella serialità dei tanti marmi memoriali, in quanto i maestri artigiani si dimostrano degli «autentici stradivari. Lavorerò molto con loro e per loro. Sento che il mio posto è qui» (Piersimoni 2003: 27).³ Grazie alle maestranze artigiane con le quali scolpisce, sfiancandosi per il caldo, il freddo, la durezza del lavoro, riesce a inventare processi di lavorazione del tutto inediti.⁴ La frequentazione degli scalpellini gli vale la conoscenza dei netti colpi di gradina, della bocciardatura, degli scoppi di petardi che fanno saltare brutalmente le schegge di pietra, della lucidatura, nella ricerca di effetti di libero potenziamento espressivo. Non risparmia le forze, si ammala, si esalta, arrivando ad una nuova percezione espressiva con il *Tito Livio*, per l'atrio dell'università di Padova, quindi, dallo stesso blocco di marmo, per *Donna che nuota sott'acqua*, esposta nella sala personale della citata Biennale veneziana del 1948.⁵ Di difficile soluzione espositiva, la figura, immaginata come immersa nell'acqua, chiede di essere presentata sospesa nel vuoto, fluttuante, come magistralmente risolve la soluzione allestitiva di Carlo Scarpa. Il movimento del corpo crea una moltitudine imprevedibile di punti di vista. Ne danno testimonianza le innumerevoli riproduzioni di questa scultura, fotografata da angoli visuali sempre differenti dai fotografi Ferruccio Leiss e Dino Jarach, pensando di lì a poco ad una piccola pubblicazione monografica dedicata all'opera (cfr. fig. 1).⁶ Ormai è alle spalle della ricerca martiniana ogni forma di naturalismo, mentre si esalta la pura compatta

2 Le frequentazioni del laboratorio Nicoli da parte di Arturo Martini sono puntualmente documentate in Piersimoni 2003.

3 A riguardo del rapporto con Carrara vedi ancora l'esauritivo testo di Piersimoni 2003.

4 «Vorrei vivere tutta la vita a Carrara, paese tremendo, duro, inospitale, ma misterioso come tutti i paesi che hanno miniere, e cioè paese doloroso ma pieno di speranze. Il marmo è anche un filone d'oro. In questo paese dove tutti si rovinano, è bello vedere tante speranze andare a male, ma insistono e tirano avanti aspettando. Gente che prima mi era antipatica, ora mi è cara sebbene io non abbia con essa alcun rapporto. Mi serve come spettacolo» (Martini 1942).

5 Vedi *Mostra retrospettiva di Arturo Martini*, in *XXIV Esposizione Internazionale Biennale di Venezia*, 1948: alla retrospettiva di Martini, allestita nella Rotonda del Padiglione centrale, si aggiungevano quattro sculture – *Donna che nuota sott'acqua* (1941), *Maternità* (1929), *Il bevitore* (1926), *Chiaro di luna* (1931) – poste in dialogo con la pittura metafisica di De Chirico, Carrà Morandi, De Pisis.

6 Le fotografie confluirono nel 1944 nella pubblicazione a cura della Piccola Galleria di Venezia, dove tuttavia l'opera, nel frattempo acquistata, non venne mai esposta (Martini 1944).

scansione delle masse, nel confronto indiretto con la statuaria classica e le sue statue acefale, mutilate dal tempo. E viene da chiedersi se Martini non abbia avuto a questa data la prefigurazione del monumento in senso nuovo, nel verso di *environment* o di arte ambientata, alla ricerca del respiro della materia nel suo rapporto con la luce e con l'ambiente che la accoglie. Questi, in effetti, sarebbero stati i nuovi orizzonti della scultura nel secondo dopoguerra.

Ma torniamo alla Biennale del '48. Nel padiglione inglese trionfa Henry Moore, che vince il primo premio per la scultura. Il padiglione della Gran Bretagna, curato da Herbert Read, è dedicato a trentasei sue sculture.⁷ Scelta governativa emblematica: si affida il compito di rappresentare la tradizione inglese a un contemporaneo, con vocazione per il "far grande" della scultura, capace di raccogliere l'eredità insieme astrattista e surrealista, conciliate infine col rispetto per i valori archetipi della figura (Pezzetta 2017: 103). Rispetto a queste posizioni il trionfo di Moore suscita in Italia scettiche curiosità, non collocandosi né a destra né a sinistra, né come figurazione né come astrazione. Poche voci si sollevano a favore, se non quella di Giulio Carlo Argan, che valorizza il carattere "organico" delle sculture di Moore, avvalendosi di un concetto che Bruno Zevi aveva coniato per l'architettura organica, unica possibile risposta ad un razionalismo ormai in crisi (Argan 1948: 9, 16). La fama di Moore come vera e propria icona della identità britannica moderna aveva avuto avvio da quando, nel 1941, egli era stato nominato *Official War Artist*, grazie alla promozione entusiastica di Kenneth Clark, allora direttore della National Gallery. I grandi committenti internazionali cominciano a interessarsi alla sua opera. Così negli anni quaranta Moore si impegna in varie committenze pubbliche per scuole, piazze, chiese, giardini del Regno. La sua opera registra una sorta di ritorno alla piana comunicazione figurativa. E se negli anni precedenti il suo interesse era caduto sui modelli del primitivismo mesamericano e sulla forza del "taglio diretto", ora egli recupera le iconografie rinascimentali e sviluppa il tema dei gruppi familiari e della madre con figlio sulla scorta della tradizione, da Giotto a Masaccio, da Arnolfo a Michelangelo. Il nuovo "umanesimo" di Moore interpreta la voce della nazione, nel clima di un dopoguerra che ribadisce fortemente, attraverso interventi governativi di *welfare*, il ritorno ai valori dell'educazione, della famiglia, dell'equilibrio sociale, della condizione della madre che educa e alleva. Le istituzioni – Tate Gallery, Art Council, British Council – ribadiscono così il ruolo dell'arte contemporanea e favoriscono la committenza pubblica. Un viaggio di Moore nella Grecia classica nel 1951 indica allo scultore la pregnanza dell'arte come evento pubblico, come espressione di alti valori collettivi. Nei ruderi di Micene o di Capo Sunion come nell'acropoli di Atene, Moore vede legittimata la propria fede nella dimensione monumentale, intesa come volontà di forma,

⁷ cfr. *XXIV Esposizione Internazionale Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1948, 275-281, tavola 77.

in una Europa che parallelamente tenta frattanto le vie dell'informale, nell'implicita allusione alle ferite laceranti del dopoguerra (Uzzani 2005; Risaliti 2021; Stephens / Colombo 2015).

Frattanto, nel 1954, viene chiesta a Moore una scultura per il cortile del nuovo edificio della Società Olivetti di Milano. Davanti a un edificio di ritmo orizzontale, Moore concepisce un *Upright motive*, un motivo verticale, affusolato come un pioppo lombardo, un po' croce celtica, un po' totem nordamericano, elaborato in varie redazioni. Il primo esemplare viene collocato a Glenkiln Farm, nella Scozia meridionale, affacciato su un paesaggio sconfinato e suggestivo, divenendo così Glenkiln Cross. Nella stessa collezione *en plein air* compare il celebre gruppo *Re e regina*, immerso nell'austerità della landa scozzese, affacciato suggestivamente davanti a un lago. Nasce nell'artista l'idea di collocare le sue opere in rapporto diretto col cielo, con i monti, con gli alberi e gli animali; e nello stesso tempo l'idea di vedere dialogare le stesse in contesti urbani, sia moderni che medioevali, con differente, comunque altissimo, esito teatrale. Nel 1955 si ripropongono i rapporti tra Moore e l'Italia, quando la nuova sede parigina dell'UNESCO commissiona all'artista una scultura monumentale da collocare sul fronte dell'edificio. Le sessanta tonnellate di travertino rosa della cava di Tivoli non possono essere lavorate in Inghilterra; devono essere affidate a maestranze capaci, come quelle apuane, a Querceta, presso i laboratori Henraux. Così l'artista inglese approda in terra toscana, in quel felice centro internazionale dei laboratori del marmo tra Carrara e Pietrasanta, destinato a divenire, proprio in quel giro di anni, spettacolare crocevia delle ricerche della scultura contemporanea in marmo (cfr. fig. 2). È qui che Moore conosce Marino Marini, che nel 1952 vince il Gran Premio per la Scultura alla Biennale e che dal 1954, nella villa presso Forte dei Marmi, ospita gli amici artisti. E mentre anche Moore acquista un villino nella vicina Vittoria Apuana, nella effervescente Versilia anni cinquanta, ciascuno dei due avrebbe fatto dono all'altro di un ritratto.⁸

In quegli anni il laboratorio Henraux è diretto con spregiudicata intelligenza da Erminio Cidonio, che in breve tempo risolve la ditta dalla crisi in cui era caduta la lavorazione del marmo. Consapevole che il marmo nell'immaginario collettivo è ancora legato alla committenza di regime, dagli anni cinquanta Cidonio intraprende una originale collaborazione con gli artisti, mettendo a loro disposizione laboratori, tecnologie, maestranze specializzate, chiamate a intervenire al fianco degli artisti. Si formano parallelamente i nuovi artigiani, pronti ad affrontare l'avventura della scul-

8 Intorno al rapporto fra Moore e Marini vedi tra le molte testimonianze Marini, 1991:149. Inoltre più ampiamente sul tema Cinelli, Fergonzi 2018. La città di Forte dei Marmi intese rendere omaggio e ricordare Henry Moore attraverso la voce di tutti coloro che qui lo avevano frequentato con la pubblicazione di un libro corale nel quale hanno scritto le proprie testimonianze amici artisti, storici, intellettuali, produttori e lavoratori del marmo, *Henry Moore a Forte dei Marmi e in Versilia. L'uomo, l'artista*, Comune di Forte dei Marmi, Galleria Civica d'arte moderna (a cura di), 1987.

tura moderna in marmo, in tutta la sua peculiare novità rispetto alle soluzioni proposte dalla scultura del passato. Fra questi artigiani in particolare sarebbe stato Sem Ghelardini a seguire direttamente la lavorazione delle sculture di Moore, di Arp, di Mirò e dei nomi più prestigiosi convenuti alla Henraux. Presto anche altri laboratori carrarini avrebbero formato artigiani capaci di interagire con scultori contemporanei, in una tensione nuova, che nulla ha a che fare con l'esercizio della copia o della scultura cimiteriale, ma che si mette a disposizione delle ricerche nuove. Tradizione artigianale e ricerche moderniste, dunque finalmente coniugate. Nasce così e si sviluppa l'idea di un "museo ideale degli artisti viventi", mentre si conferma a Querceta la presenza dei grandi interpreti della scultura come Alberto Viani (cfr. fig. 3), Jean Arp, Henri George Adam, Antoine Poncet, Georges Vantongerloo, Émile Gilioli, Juan Mirò, Isamu Noguchi e tra gli altri Jean Arp, che tenta la traduzione in marmo delle candide forme astratte e biomorfe del *Paysage bucolique*. La loro attività, al fianco di Moore, sarebbe stata decisiva per l'affermazione di uno stile internazionale "organico", che dai tardi anni cinquanta trova dunque in terra apuana un proprio imprescindibile epicentro.

Lo stile 'organico' per gli scultori approdati nei laboratori carrarini, si definisce nella capacità di suggerire immagini assimilabili agli elementi della natura. Scrive Henry Moore: «La natura fornisce allo scultore un repertorio illimitato di forme e di ritmi, che gli permettono di arricchire immensamente l'esperienza della forma» (Moore 2002: 14-15). In sintonia con Viani e con gli altri scultori, Moore percepisce così l'astratto e l'organico come assimilati. Attraverso lo studio delle forme naturali si giunge ai principi dell'armonia e del contrasto. Arp invece si appoggia all'idea che la scultura si generi da sola, sorta di germoglio, capace di manifestarsi spontaneamente, come fenomeno. Dal canto suo Moore studia la bellezza delle pietre erose dal vento e dall'acqua, dei ciottoli di fiume, delle ossa levigate dal tempo, delle volute di una conchiglia, dell'alternarsi del vuoto e del pieno, come valori generati dal tempo. Il repertorio di forme biomorfe, allusive ai motivi della fecondità e della sessualità, si arricchisce: una forma avvolge un'altra, come una madre abbraccia un figlio, una cavità accoglie un volume o un embrione o un uovo fecondato o lo stame di un fiore o un volto dietro la celata. Gli elementi della natura non si danno senza l'erosione degli agenti atmosferici e grazie ad essi diventano – come ricorrentemente Moore asserisce – «forme del tempo» (Moore 2002: 13, 14, 24, 30, 31, 32, 51). *La forma del tempo* è anche il titolo di un saggio capitale che lo storico statunitense George Kubler, allievo di Henri Focillon, concepisce nel 1959 alla Yale University, scrive in Italia nei primi mesi del 1960 e pubblica nel novembre dello stesso anno per i tipi della Yale University Press. Tale è il successo del testo, da giustificare le sei ristampe in patria tra il 1962 e il 1970, e le traduzioni in polacco, tedesco, francese, arabo, spagnolo, italiano nell'arco rapido di un quindicennio. Studioso di arte primitiva centroamericana e docente di storia dell'arte alla Yale nello stesso periodo in cui Moore si vede conferita la laurea *honoris causa* da quello stesso istituto, Kubler affronta ne *La for-*

ma del tempo la questione per cui, unicamente attraverso il vocabolario formale, la sensibilità di una civiltà estinta sopravvive e giunge ad influenzare il lavoro degli artisti di una civiltà totalmente diversa, a distanza di cinquecento anni. Egli esemplifica il concetto di escatologia delle civiltà ricorrendo in particolare a Frank Lloyd Wright, quindi all'opera di Henry Moore e alle sue variazioni sul tema delle figure giacenti. Uscendo dalla obsoleta contrapposizione di arcaismo-classicismo o primitivismo-naturalismo, Kubler opera un radicale spostamento del punto di osservazione della storia, sfrutta strumenti ermeneutici nuovi, flessibili ed eterogenei, si avvale di un inedito arsenale concettuale, partendo dalla visione biologica della storia di Henri Focillon, e del suo *Vita delle forme* (Kubler 1960: 128, 144). È lo stesso testo che Herbert Read e il cenacolo di Hampstead, cui Moore partecipa negli anni trenta, avevano già percepito in sintonia con la propria ricerca. La concezione dell'opera d'arte intesa come espressione di contenuti secondo Kubler mortifica la pura lettura delle relazioni formali. Piuttosto egli invita alla considerazione delle forme dell'opera d'arte, degli oggetti come degli elementi naturali e riconosce nelle "sequenze aperte" della storia universale un vivaio di risorse disponibili. Partendo dall'osservazione della natura, in qualsiasi altrove come nel presente in atto, artisti di culture diverse possono dunque interpretare forme diverse per storia ed origini con un medesimo stupore.

Nel 1957 viene frattanto istituito il Premio Nazionale di Scultura Città di Carrara. Oltre 260 artisti di 16 paesi contribuiscono al rilancio di Carrara come capitale della scultura in marmo. Da questa occasione sarebbe nata la Biennale Internazionale di Scultura Città di Carrara, alla quale Moore partecipa nelle edizioni 1962, 1965 e 1967.⁹ È in questa cornice che si incontrano le derive cubiste di Zadkine e Lipchitz, l'arcaismo di Martini e Marini, e in particolare l'astrattismo organico dei vari Moore, Mirò, Arp, Viani, Hepworth, nell'affermazione di una vera e propria scuola, cui avrebbe fatto seguito la rappresentanza italiana di Pietro Cascella, Gio e Arnaldo Pomodoro, Carlo Sergio Signori e altri ancora. In questo vitalissimo contesto nasce l'idea di creare a Querceta, presso i laboratori Henraux, dinanzi ai contrafforti dell'Altissimo e delle cave Michelangelo, un centro internazionale per la scultura moderna e un giardino museo con le sculture. Tra il 1963 e il 1965, visitando gli studi di artisti ed eredi, gallerie e mercanti d'Europa, si definisce così il primo progetto del museo di sculture a cielo aperto, mentre a Isamu Noguchi, cooptato da Henry Moore, è affidato il progetto del giardino e del percorso espositivo. Sono coinvolti nell'iniziativa gli stessi Moore, Mirò, Arp, Hepworth, Noguchi, che incontriamo nelle altre coeve stazioni della scultura ambientata europea (Uzzani 2008; Fogher 2010). Tra queste, la sede parigina dell'UNESCO, nata negli anni cinquanta dalla collaborazione di alcuni tra i più grandi architetti del mondo – Le Corbusier, Walter Gropius,

⁹ Per una significativa sintesi della storia delle Biennali carrarine e in particolare intorno alla presenza di Henry Moore alle Biennali vedi Paolucci, Bordoni, Laghi 2000: 236-238.

gli italiani Luigi Nervi ed Ernesto Nathan Rogers, il finlandese statunitense Eero Saarinen e un ingegnere d'eccezione come Bernard Zehrffuss. La sede dell'UNESCO diventa il paradigma di una moderna architettura pubblica, rappresentativa degli alti valori della civiltà occidentale, della sua vocazione civilizzatrice, laddove l'arte e la cultura si propongono *engagées* per loro stessa natura, al servizio della civiltà e della pace. Arte pubblica per eccellenza, dunque. All'indomani della seconda guerra e già nel clima della guerra fredda, l'UNESCO commissiona agli artisti numerose opere per la nuova sede, opere pubbliche dunque, destinate a rappresentare per esplicito mandato i valori inalienabili dell'umanità. Nell'apparato decorativo degli ambienti interni ed esterni, in diretto colloquio con la struttura architettonica dell'edificio o con il paesaggio urbano circostante, sullo sfondo della Tour Eiffel, troviamo riuniti gli stessi nomi dei protagonisti internazionali del decennio: dunque accanto a Moore, Arp, Mirò con i due giganteschi muri della luna e del sole, troviamo il giardino zen di Isamu Noguchi, e ancora Calder, Picasso, Le Corbusier e molti altri (Treib 2003: 13-123. Desmoulin 2008).

La mappa degli interventi e delle presenze di scultura *en plein air* nell'Europa degli anni cinquanta e sessanta appare densa di interventi per lo più collegati fra loro. Così in Cornovaglia, dove opera il cenacolo di St. Ives, creato dalla scultrice amica cara di Moore, Barbara Hepworth; oppure nello Hertfordshire, a Perry Green, nella stessa residenza di Moore, dove nasce la collezione ora Fondazione, con i suggestivi percorsi delle opere immerse tra le rose, il frutteto, i sentieri erbosi della fattoria. Altri interventi di arte ambientata nascono in Europa, come il Louisiana, in Danimarca, sulla costa settentrionale dello Zeeland, davanti alla Svezia, con opere degli stessi Moore, Arp, Calder, Miró, di fronte al mare; poi ad Anversa, nel Parco Middelheim, dove dal 1950 si tengono le edizioni biennali della più importante rassegna europea dedicata alla scultura *en plein air*, cui partecipano gli stessi Viani, Arp, Moore, la Hepworth, Calder. Quindi a Otterlo, dove nel parco si distende la prestigiosa collezione di arte ambientale Kröller-Müller. Ecco ancora la collezione di sculture nel giardino della Fondazione Maeght, inaugurata nel 1964 da André Malraux nella pineta prossima a Saint-Paul de Vence, in Costa Azzurra, dove Mirò realizza le tredici sculture monumentali del *Labirinto Mirò*. Nella memorabile intervista del 1958 con Yvon Taillandier, intitolata *Lavoro come un giardiniere*, Mirò evoca il valore dell'opera d'arte intesa quale frutto della natura, abbandonata al caso che la crea e la determina, nell'esaltazione dell'anonimato dell'artista. «Considero il mio atelier come un orto. Laggiù ci sono i carciofi. Qui le patate. Bisogna tagliare le foglie affinché crescano i frutti. Venuta l'ora, bisogna potare. Lavoro come un giardiniere o come un vignaiolo. Le cose maturano lentamente. Seguono il loro corso naturale. Crescono, maturano. Bisogna fare innesti. Bisogna irrigare, come si fa con l'insalata. Maturano nel mio spirito» (Mirò 2008: 60).

Dopo la fioritura dello stile organico, in Toscana come in Europa, alla fine degli anni sessanta si preparano altri sviluppi. Un attento promotore della nuova fenome-

nologia artistica, come il critico d'arte tedesco Udo Kultermann, registra nel 1967 il radicale rinnovamento in atto e avanza nuovi valori del fare scultura *en plein air* nel suo fondamentale contributo *The New Sculpture. Environments and Assemblages*, concluso nel 1967, pubblicato nel 1968 a New York, poi a Londra, quindi in Germania (Kultermann 1968). Per la prima volta si riconosce nella mera immersione dell'opera nel paesaggio qualcosa di obsoleto, paradiso perduto di felicità e fiducia, rifugio di ormai trascorsi abbandoni. Si aspira dunque alla realizzazione di eventi ambientali destinati a superare l'esempio delle Biennali del Middelheim Openluchtmuseum di Anversa. *Documenta 4*, che si apre a Kassel nell'estate del 1968, nel pieno della contestazione politica studentesca, segna la transizione verso una nuova concezione espositiva, capace di dare voce alle espressioni più intransigenti della sperimentazione e si propone come avamposto delle ricerche contemporanee internazionali (Bode 1968). Nell'epilogo delle tendenze informali e nel parallelo insorgere delle ricerche poveriste e minimaliste si assiste dunque in questo contesto all'esaurirsi del concetto di opera ambientata e si afferma quello di opera ambientale. Decadendo la dialettica di ascendenza umanistica tra scultura e spazio circostante, anche nelle collezioni si verifica un repentino mutamento di scelte. Emerge vincente e dilaga l'idea del *site specific*, sulla scia della tendenza minimalista a sfidare la presunta autonomia dell'opera d'arte modernista. L'enfasi sul luogo e sul contesto comporta l'accettazione dei concetti di precarietà, temporaneità, de-materializzazione (Uzzani 2008: 9-95).¹⁰

Frattanto la fortuna della scultura ambientata conosce nell'Italia degli anni sessanta un proprio capitolo d'eccellenza, che coinvolge la possibilità di contestualizzare l'opera contemporanea nelle città antiche. E' con questo spirito che Giovanni Carandente propone nel 1962, nell'ambito del V Festival dei due mondi di Spoleto, la mitica mostra *Sculture nella città*, evento cruciale che ancora oggi ricordiamo attraverso le fotografie di Ugo Mulas, che ritrae gli artisti a lavoro per le vie di Spoleto. Le sculture di Arp, Calder, Chadwich, Marini, Moore, Arnaldo Pomodoro, Viani, e molti altri sono poste nei luoghi suggestivi del centro storico, con rivoluzionario criterio espositivo. Allievo di Lionello Venturi, impegnato all'Istituto centrale di restauro di Roma e in varie sedi della Soprintendenza dell'Italia meridionale, Carandente nel 1953-54 aveva collaborato con Carlo Scarpa per l'allestimento della Galleria di Palazzo Abatellis a Palermo, poco prima di trasferirsi alla Galleria nazionale d'arte moderna, diretta da Palma Bucarelli, dove nuovamente incontra la collaborazione di Scarpa per vari memorabili eventi espositivi. Da queste ed altre esperienze nasce dunque la esemplarità di *Sculture nella città*, come scrive Carandente nel catalogo della mostra:

L'immagine di una città, d'antica origine come Spoleto, risulta da segreti rapporti ed armonie: profili di ardite architetture, prospettive irreali laddove si congiungono tessuti storici diversi, scalee, archi rampanti, vie arroccate tra il verde, con le colline digradanti intorno, tra colori tenui e accesi, e le

¹⁰ Sui parchi con opere di arte ambientata in Toscana vedi Francone, Mannini 2015.

sfumature delle pietre dal grigio al rosa. In tale sublime tracciato urbanistico la scultura sembrava un'ospite predestinata. Così è nata questa iniziativa, che per la prima volta congiunge l'opera d'arte antica a quella moderna (Carandente 2007).

L'esempio di Spoleto avrebbe raccolto interesse e successo, mentre, con analogia tensione propositiva fioriscono nuove occasioni espositive ambientate nel contesto delle antiche città d'arte della Toscana e oltre. Così a Foligno, dove si inaugura nel 1967 *Lo spazio dell'Immagine*, l'importante mostra concepita come installazione di opere ambientate, ovvero ambienti plastico-spaziali:¹¹ esempio che dopo due anni viene raccolto da Achille Bonito Oliva a Montepulciano con la proposta espositiva intitolata *Amore mio* (Bonito Oliva 1970); quindi nel 1973 dalla mitica *Volterra73*, mostra curata nell'antico borgo toscano da Enrico Crispolti, con esito altamente scenografico, capace di suscitare un acceso interesse negli ambienti della ricerca contemporanea, dando avvio ad un nuovo modo di pensare le esposizioni in relazione ai progetti d'artista (Crispolti 1973). Si arriva frattanto al 1972 e alla mostra di Henry Moore, al Forte Belvedere, curata da Giovanni Carandente e organizzata dalla città di Firenze e dal British Council, sotto l'alto patronato di Sua Maestà Elisabetta II e di Giovanni Leone, Presidente della Repubblica Italiana (Carandente 1972). Fra le 168 sculture esposte, indimenticabili *Re e Regina*, asciutte silhouette stagliate contro il quartiere di Santa Croce; *Locking Piece* contro il campanile di Giotto; *Forma squadrata con taglio*, nel candido marmo della cava Mossa, scolpito nei laboratori Henraux, ora sugli spalti della fortezza medicea; l'eretto esile *Knife edge*, librato sui bastioni settentrionali verso la città. Mentre sulla scena delle colline meridionali si adagiano le gigantesche *Vertebrae* in bronzo dorato; e nei prati che danno su San Miniato, nel silenzio dei cipressi, si erge *Large Arch*. Da questa congiuntura di proposte, la scultura monumentale avrebbe ritrovato una propria pubblica dimensione, in un dialogo vibrante con la tradizione delle antiche città d'arte.

Siamo in chiusura ad interrogarci quanto ci sia rimasto in eredità rispetto a queste pionieristiche imprese, per valutare altre esperienze espositive di arte ambientale e *site specific* in Toscana, nella storia a noi più vicina, fino al presente. Accade infatti che dagli anni ottanta si moltiplicano le esperienze di mostre temporanee di arte ambientata, concepite come rassegne annuali di grande richiamo, legate alla promozione turistica dei territori. Così, dopo le celebri mostre anni ottanta, realizzate per nove edizioni consecutive da Luciano Pistoï nel Castello di Volpaia, nel Chianti senese, nasce dal 1996 la serie di mostre annuali *Arte all'Arte*: un progetto curato dalla Associazione Arte Continua di San Gimignano, che ha annualmente arricchito

¹¹ Il catalogo, ampiamente esaurito, è stato riproposto criticamente nell'ambito di una mostra e ristampato in Dorfles, Tommasoni 2009. La mostra coinvolge molti dei maggiori artisti italiani contemporanei, da Lucio Fontana a Ettore Colla, da Luciano Fabro a Michelangelo Pistoletto a Pino Pascali, grazie alla collaborazione di una squadra eccezionale di critici e storici di arte contemporanea emergenti coordinati da Giuseppe Marchiori.

il patrimonio locale con i nomi di artisti del *jet set* internazionale (Pistoi 1996). E similmente si sviluppa l'altra importante rassegna annuale, attiva dal 1996 in Chianti con il titolo *Tuscia Electa*, che ha lasciato opere memorabili che marcano il territorio di San Casciano come di Impruneta (Natalini 2003).

Un altro significativo riflesso della fenomenologia *site specific* dilagato in Toscana si rintraccia nel collezionismo privato, nell'affermazione di una nuova figura di collezionista-mecenate. Così, una visione "militante" coinvolge figure come l'imprenditore pratese Giuliano Gori che avvia il progetto *art spaces/ spazi d'arte* negli anni ottanta (Cei 1994). Dopo avere rilevato e restaurato la villa e il parco di Celle, in località Santomato, tra Prato e Pistoia, Gori si lascia progressivamente coinvolgere dalla passione per l'arte ambientale e matura l'intenzione di costituire una raccolta d'arte di nuova concezione. Fra i primi interventi è il *Labirinto* di Robert Morris, una struttura triangolare di marmi bianchi e verdi che evoca le antiche cattedrali toscane. Alla ferma presenza dell'opera-architettura corrisponde all'interno il senso di spaesamento del labirinto, che sconcerta per la perdita di senso e di equilibrio che si prova per l'inclinazione del pavimento che asseconda la collina (cfr. fig. 4). Ecco che la collezione Gori apre dunque agli artisti gli spazi circostanti la villa, la fattoria, presso la voliera e la tinaia, nel gelseto, nel "selvatico" coi suoi sentieri, in prossimità del lago, tra gli olivi e nel bosco. È in questa atmosfera che vengono chiamati a interpretare il *genius loci* i maggiori artisti ambientali della fine del secolo, ciascuno con la propria poetica.

Possiamo ricordare altri due esempi d'eccellenza, pur di registro molto diverso, che mostrano in terra toscana un progressivo coinvolgimento nell'ambito delle ricerche ambientali, mentre il territorio conferma la propria vocazione di magnete per artisti di tutto il mondo e dà vita all'esperienza di parchi museo monografici, nati come Fondazione. Così la francese Niki De Saint Phalle, nel 1978, progetta il suo *Giardino dei Tarocchi*, nella tenuta di Garavicchio, a Capalbio, sorta di parco esoterico, realizzato con garbo e ironia, fantasia e disimpegno, piacere ludico del colore e della forma. Ventidue colossali figure, alcune abitabili, ispirate dalle carte degli arcani maggiori, si ergono nella macchia mediterranea alte fino a 15 metri, ricoperti di mosaici, frammenti di specchi, vetri policromi, tessere di ceramica, fuori da ogni tentazione concettuale (Niki de Saint Phalle 2008). Poco distante, sotto le pendici del Monte Amiata, a Seggiano, sorge in terra toscana la fondazione *Il Giardino di Daniel Spoerri*. *Hic Terminus Haeret*, ovvero *Qui aderiscono i confini*, come spiega Spoerri (Mazzanti 2003; Scotini/Vecere 2006). Ufficialmente inaugurata nel 1998, la collezione *en plein air* si è arricchita nel corso del tempo di sculture e installazioni eterogenee, realizzate dagli amici, sodali, compagni di strada di Spoerri, fra i protagonisti delle ricerche contemporanee.

In epilogo torniamo in quella terra apuana da dove è partito il nostro viaggio attraverso l'arte ambientata. A Carrara sorge il Parco della Padula, un tempo della famiglia Fabbricotti, ora proprietà comunale, nel corso di questi ultimi due anni restaurato e restituito alla città (Gori 2021). Grazie all'intervento di

Giuliano Gori, rimasto affascinato dalle mostre Biennali del Marmo, nasce dal 2002 un progetto di arredo permanente del territorio, attraverso gli interventi *site specific* di marmo opera di grandi artisti internazionali, come *Crescita* di Dani Karavan, realizzato nel laboratorio Studi d'Arte Cave Michelangelo; o ancora come l'intervento di Claudio Parmiggiani, incastonato fra due spezzoni di roccia naturale, in un favoloso equilibrio, che rimanda al dialogo fra scultura e natura; fino al monumentale *Muro fesso* di Sol Lewitt, realizzato esso pure nel laboratorio Studi d'Arte Cave Michelangelo (cfr. fig. 5). Fra le più recenti creazioni sorte in questo contesto l'intervento di Marco Nereo Rotelli, che nel 2002, in occasione della XI Biennale Internazionale Scultura Città di Carrara, ha scelto una cava dismessa sulle pendici di Campo Cecina, intagliando a cielo aperto nel marmo frammenti di poesie misteriosamente evocativi, con l'aiuto di Luciano Massari, direttore artistico di Studi d'Arte Cave Michelangelo ed egli stesso scultore (Massari 2013). In tale contesto e nel dilagare di questa fenomenologia senza frontiere, la Toscana si conferma terra di attrazione e patria elettiva per gli artisti, incontro di culture, provincia con vista sul mondo.

BIBLIOGRAFIA

- Bonito Oliva 1970 = Achille Bonito Oliva (a cura di), *Amore mio*, Montepulciano, Palazzo Ricci, 30 giugno - 30 settembre 1970, Firenze, Centro Di.
- Carandente 1972 = Giovanni Carandente (a cura di), *Henry Moore*, catalogo della mostra, Firenze, Forte di Belvedere, Firenze, 20 maggio-30 settembre 1972, Il bisonte: Nuovedizioni E. Vallecchi.
- Carandente 2007 = Giovanni Carandente (a cura di), *Sculture nella città. Spoleto 1962*, catalogo della mostra, Spoleto, NE Editrice.
- Cei 1994 = Marco Cei, *Il parco di Celle a Pistoia*, Firenze, Edifir.
- Crispoliti 1973 = Enrico Crispolti (a cura di), *Volterra73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, catalogo della mostra, Volterra, 15 luglio - 15 settembre 1973, Firenze, Centro Di.
- Dorfles, Tommasoni 2009 = Gillo Dorfles, Italo Tommasoni (a cura di), *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo*, catalogo della mostra, Foligno, Centro Italiano Arte Contemporanea, 15 novembre 2009-14 gennaio 2010, Milano, Skira.
- Fogher 2010 = Valentina Fogher (a cura di), *Astratto monumentale. Scultura contemporanea in marmo*, Seravezza, Fondazione Arkad.
- Francone, Mannini 2015 = Marcelo Francone, Lucia Mannini (a cura di), *Toscana '900*, Regione Toscana, Milano, Skira.
- Gianferrari et al. 2006 = Claudia Gianferrari/Elena Pontiggia/Livia Velani (a cura di), *Arturo Martini*, catalogo della mostra, Milano, Fondazione delle Stelline-Museo della permanente, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, novembre 2006-maggio 2007, Milano, Skira.
- Gori 2021 = Giuliano Gori (a cura di), *Il Parco della Padula. Il marmo protagonista dell'arte con-*

- temporanea a Carrara*, Pistoia, Gli Ori.
- Kubler 1960 = George Kubler, *La forma del tempo* (1960), Einaudi, Torino, 2002.
- Martini 1942 = Lettera di Arturo Martini inviata a Arturo Pinghelli, datata 4 luglio 1942, in Mario De Micheli/Claudia Gian Ferrari/Giovanni Comisso (a cura di), *Le lettere di Arturo Martini*, Milano, Charta, 1992, p. 300.
- Martini 1944 = Arturo Martini, *Una scultura*, Piccola Galleria Venezia (a cura di), Venezia, Edizioni della «Piccola Galleria».
- Martini 1947 = Arturo Martini, *La scultura lingua morta*, «Stile», marzo-aprile, pp. 32-33.
- Martini 1982 = Arturo Martini, *La scultura lingua morta e altri scritti*, Mario De Micheli (a cura di), Milano, Jaca Book, p. 116.
- Massari 2013 = Luciano Massari, *Alla luna e altre storie*, Milano, Silvana Editoriale.
- Mazzanti 2003 = Anna Mazzanti (a cura di), *Il giardino di Daniel Spoerri*, Prato, Gli Ori.
- Mazzanti 2020 = Anna Mazzanti, *Attorno all' 'arte ambientale' in Toscana. Appunti fra storia e presente*, in Alessia Cadetti / Claudia Marchese / Federica Pace, *L'esperienza dell'arte pubblica e ambientale tra storia e conservazione*, Firenze, Edifir, pp. 29-48.
- Mirò 2008 = Joan Mirò, *Lavoro come un giardiniere e altri scritti*, Milano, Abscondita.
- Moore 2002 = Henry Moore, *Sulla scultura*, trad. di Alessandra Salvini, con scritto di Herbert Read, Milano, Abscondita.
- Natalini 2003 = Arabella Natalini (a cura di), *Tusciaelecta. Arte contemporanea nel Chianti 2002-2003*, Firenze, Maschietto.
- Niki de Saint Phalle 2008 = *Il giardino dei tarocchi / Niki de Saint Phalle*, Berna, Edizioni Benteli.
- Piersimoni 2003 = Cristina Piersimoni, *Arturo Martini. Carrara e il marmo. Carteggio con Ruggero Nicoli 1937-1946*, Milano, Silvana Editoriale.
- Pistoi, Continua, 1996 = Luciano Pistoi, Galleria Continua (a cura di), *Arte all'arte*, San Gimignano, 22 settembre - 22 ottobre 1996, San Gimignano.
- Pontiggia 2017 = Elena Pontiggia, *La vita in figure*, Monza, Johan & Levi.
- Risaliti 2021 = Sergio Risaliti (a cura di), *Henry Moore in Toscana*, catalogo della mostra, Firenze, Museo Novecento, 18 gennaio-4 luglio 2021, Firenze, Polistampa.
- Scotini/Vecere 2006 = Marco Scotini; Laura Vecere (a cura di), *Dopopaesaggio. Spazio sociale e ambiente naturale nell'arte contemporanea*, Firenze, Regione Toscana.
- Stephens Chris, Colombo Davide 2015 = Chris Stephens/Davide Colombo (a cura di), *Henry Moore*, catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano, 24 settembre 2015-10 gennaio 2016, Milano, Electa.
- Uzzani 2005 = Giovanna Uzzani, *Henry Moore*, Firenze-Roma, E-ducation-Gruppo Editoriale L'Espresso.
- Uzzani 2021 = Giovanna Uzzani, "Il fiore delle mie ricerche", in Lucia Mannini, Sergio Risaliti (a cura di), *Arturo Martini e Firenze*, catalogo della mostra, Firenze, Museo Novecento, 15 luglio-14 novembre 2021, Pistoia, Gli Ori, pp. 147-169.

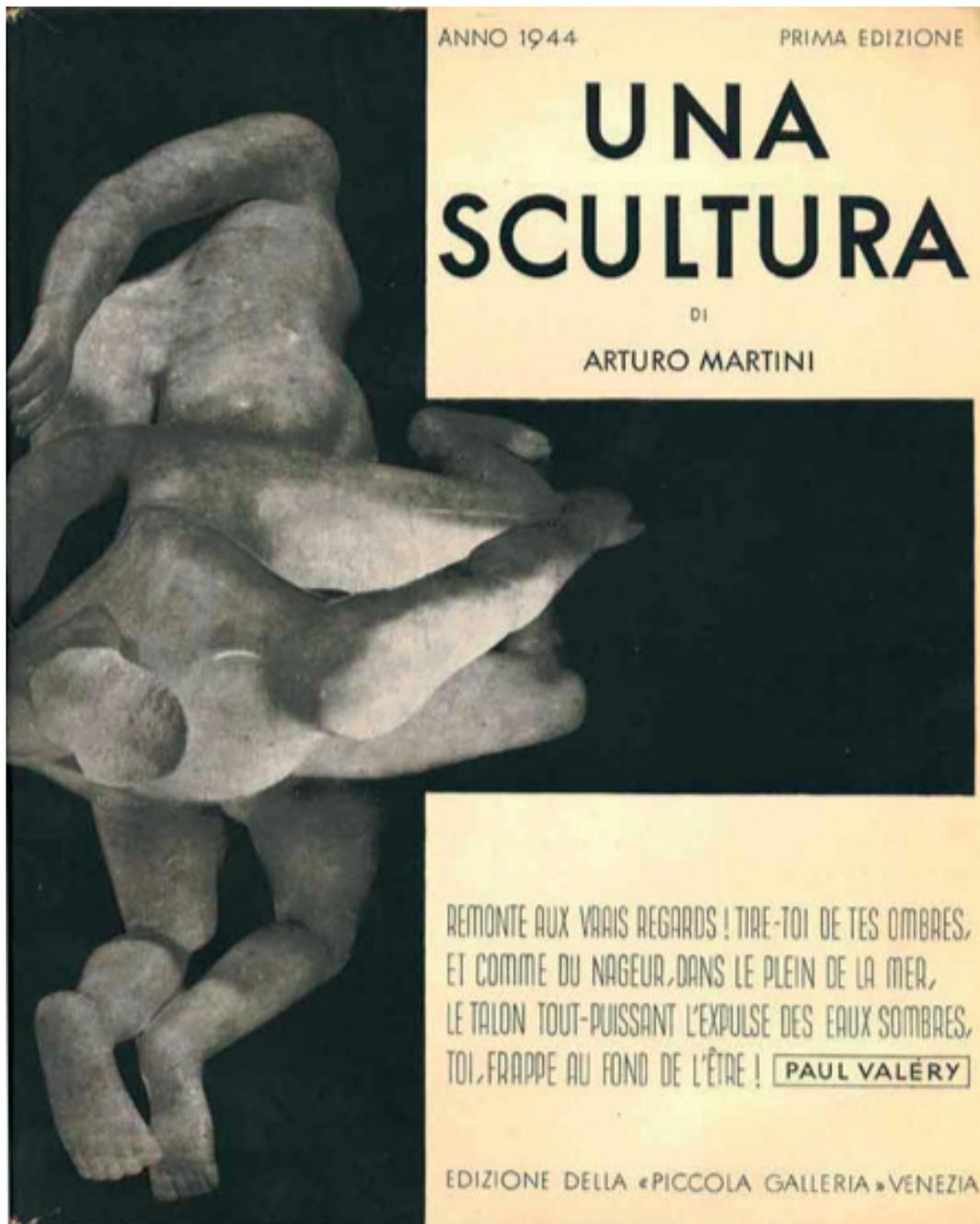


Fig. 1 Arturo Martini, *Una scultura*, Piccola Galleria Venezia (a cura di), Venezia, Edizioni della «Piccola Galleria», 1944.

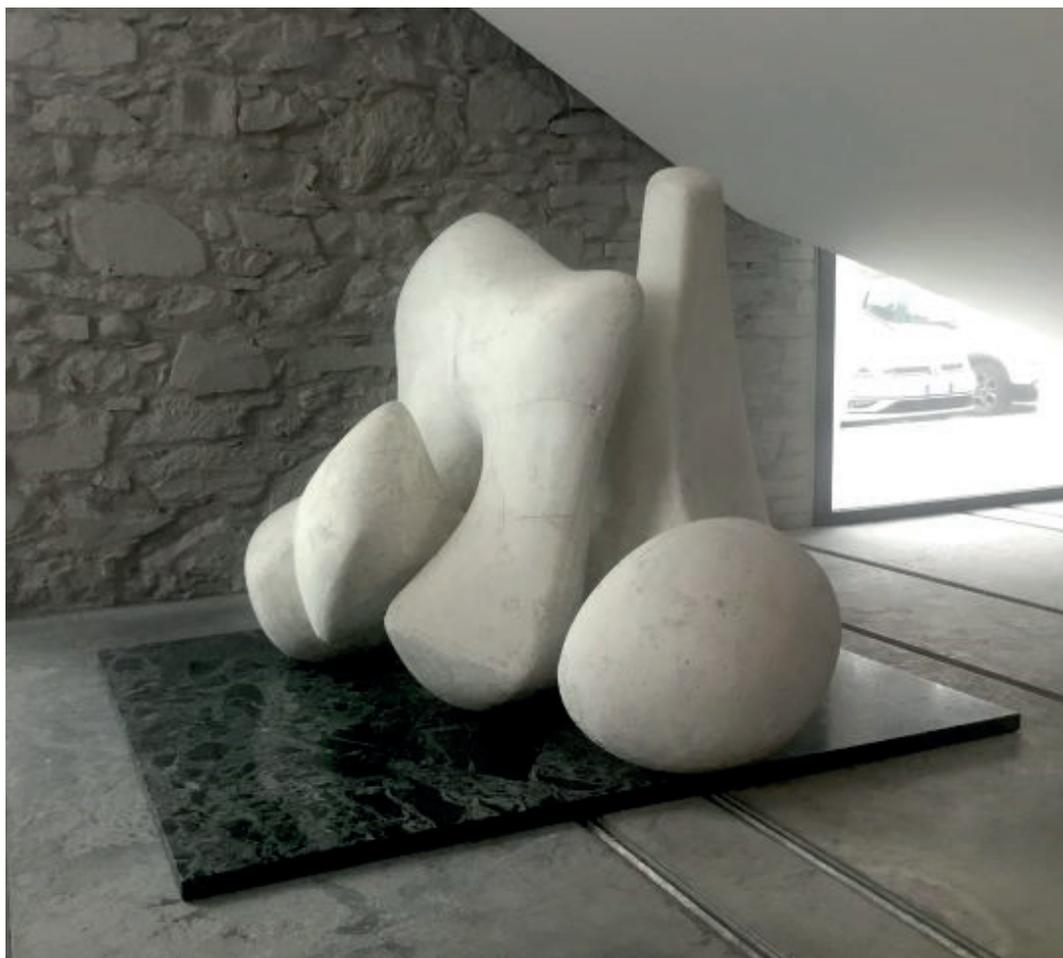


Fig. 2 Henry Moore, bozzetto in gesso, 1968 circa, Querceta, Laboratori Henraux.

SCULTURA LINGUA VIVA



Fig. 3 Sculture di Alberto Viani davanti allo Studio Nicoli in una fotografia del 1953, Carrara, Archivio Nicoli.



Fig. 4 Robert Morris, *Labirinto*, 1982, marmo bianco di Carrara e serpentino di Prato, Fattoria di Celle-Collezione Giuliano Gori, Santomato. Courtesy: Archivio Collezione Gori, Pistoia.

SCULTURA LINGUA VIVA



Fig. 5 Sol LeWitt, *Curved wall*, 2002, marmo, Carrara, Parco della Padula.

UN RACCONTO



UN RACCONTO DI GIULIANO GORI

IL PROTAGONISMO DEL MARMO DI CARRARA

Il XX secolo sarà ricordato come il più radicalmente rivoluzionario nel mondo dell'arte; gli artisti hanno pressoché cessato un rapporto diretto con la committenza e quindi è venuto meno anche il vincolo di dover rispettare un "tema" su commissione. Questa nuova libertà di espressione ha fatto nascere numerosi nuovi linguaggi dell'arte ricordati con il sostantivo "ismo": astrattismo, espressionismo, futurismo, cubismo, surrealismo ecc.

Per eccesso, anche il marmo di Carrara, dopo avere illuminato l'arte scultorea dal Rinascimento fino alla fine del XIX secolo, ha subito una "quarantena" durata un secolo, giustificata dagli artisti perché ritenuto obsoleto.

All'inizio del terzo millennio si è cercato di porre rimedio a questa assurdità, nel tentativo di rendere dignità a questo nobile materiale. A pormi in sua difesa ha contribuito l'Amministrazione comunale di Carrara nel 2001, offrendomi la possibilità di dirigere l'anno dopo l'XI Biennale Internazionale di Scultura *Scolpire il marmo*.

La mia adesione era condizionata alla richiesta che tutti gli artisti coinvolti usassero esclusivamente il marmo; condizione questa che in un primo momento ha reso scettici perfino gli stessi amministratori carraresi, i quali hanno dichiarato che diversi loro precedenti tentativi in tal senso erano restati elusi.

Inizialmente i sette artisti da me invitati hanno reagito negativamente a questa richiesta, cedendo soltanto dopo avere ben riflettuto sulla mia giustificazione che riteneva del tutto errato affidare alla materia la datazione di un'opera; questa avrebbe invece dovuto rivelarsi dalla forma forgiata dall'artista. Superato quello che si pre-

sentava come il maggiore ostacolo, non rimaneva che scegliere un luogo adatto per dar vita alla Biennale, non volendo ripetere l'errore delle precedenti edizioni perlopiù ospitate lungo le vie cittadine.

La buona sorte mi ha fatto scoprire il Parco della Padula: nove ettari semi abbandonati, con al centro una villa neo-rinascimentale, realizzata dalla famiglia Fabbri-cotti nel 1879, all'epoca assai malandata. Quella superficie non ha soltanto ospitato la Biennale, ma è divenuta un magnifico parco di sculture permanenti, con l'eccellente risultato di essere riusciti a tesaurizzare il capitale pubblico con un investimento economico ancora inferiore a quello delle precedenti edizioni, delle quali non è restata traccia.

Perlustrando il parco, ho scoperto l'esistenza di un'opera realizzata due anni prima dai coniugi Anne e Patrick Poirier (cfr. fig. 1); l'immensa stima da sempre nutrita nei loro confronti mi convinse che stavo operando nel modo giusto, e mi buttai così a capofitto nell'avventura.

Per non incidere con i costi di un catalogo, abbiamo realizzato un buon *dépliant*. Recentemente, visto il successo ottenuto dal progetto, l'Amministrazione di Carrara mi ha poi invitato a realizzare un adeguato catalogo pubblicato da Gli Ori.

Dopo questa Biennale, evidentemente il marmo non è più stato ritenuto obsoleto, dal momento che nell'ultimo ventennio sono nate tante opere realizzate con questo materiale, soprattutto firmate da artisti all'epoca tra i più riottosi al suo utilizzo.

Lo scozzese poeta e scultore Ian Hamilton Finlay ha dichiarato di aver realizzato a Carrara la sua opera più importante. Dedicato a Jean-Jacques Rousseau, il suo lavoro, tra i primi che si notano giungendo all'entrata del parco, si compone di due grandi pareti orizzontali di marmo convergenti in cui lo spazio vuoto al centro forma due profili uniti in un brindisi augurale (cfr. fig 2).

In basso, sulla destra, si leggono le parole di Alfred Cobban con l'incisione *AJ-JR*: «Fu lui che fece dell'idea della natura l'ispirazione etica, politica e critica di un'intera generazione». Nel suo intervento Finlay associa il marmo all'idea di perfezione e anni dopo decide di realizzare un progetto, stampato dalla Wild Hawthorn Press, in cui riproduce il disegno dell'opera così commentata: «il calice in marmo, disegnato dal vuoto, racchiude e contiene una parte del paesaggio». L'altro paesaggio, quello non racchiuso, rappresenta la natura con la *n* minuscola, e riflette, citando di nuovo Cobban, su come per Rousseau l'idea della natura fosse ritenuta dai greci un modo per perpetuare un'ideale della natura umana.

Teorico dell'arte minimale, Sol LeWitt si dedica alla scultura tra il 1962 e il 1964 realizzando strutture modulari centrate sulla figura geometrica del cubo. Esso diventa elemento basilare di una serie virtualmente infinita di combinazioni, in grado di attivare percezioni diverse sulla base delle regole strutturali con le quali esso è costruito. Le combinazioni sono determinate da una logica arbitraria, mentre le loro

regole, una volta poste, sono rigorosamente rispettate. Quando Sol Lewitt arriva nella città del marmo esegue un lavoro che si compone di 1063 cubi di marmo di 20x20x20 cm: la rappresentazione di un muro che richiama e anticipa lo studio delle onde gravitazionali (cfr. fig. 3).

Dani Karavan, che della pace ha fatto la sua bandiera, nel parco della Padula ha realizzato un “evento” di marmo rappresentato dai misteri della natura, ovvero da una grande massa marmorea dalla quale nasce un imponente ulivo (cfr. figg. 4-4a). Il suo lavoro, caratterizzato da elementi minimali ed essenziali, è costantemente legato a un’attiva militanza socio-politica, che ha come obiettivo l’unificazione dei popoli. Nella sua ricerca le forme create sono affiancate da elementi naturali come la luce, la linea d’acqua, il fuoco, i flauti a vento e le acacie del deserto. Lo stesso Karavan dichiara: «Nei miei lavori ambientali di grandi dimensioni, non ho voluto imporre una forma, piuttosto ho cercato di farne una parte essenziale dell’ambiente, per la loro funzione sociale e per le loro qualità formali».

Ogni installazione nel parco è stata pensata per il luogo in cui è stata collocata; lo spazio diventa elemento stesso del lavoro. È così che Luigi Mainolfi ha scelto di far fluttuare le sue sei *Ballerine* all’interno di una gabbia curiosa (cfr. figg. 5-5a). Le strane figure in marmo nate dal mondo fiabesco, che spesso anima il suo lavoro, assumono quel duplice carattere di divertimento e inquietudine.

Mario Merz ha scelto invece di far dialogare la Villa Fabbricotti con il suo parco: salito fino al davanzale del primo piano dell’edificio, vi ha collocato una testa di marmo che indica, con lo sguardo rivolto verso il parco, un cumulo di pezzi di marmo “abbandonati” (cfr. fig. 6). Un lavoro che intende riportare alla memoria i miti e le intuizioni di un antico passato.

L’opera di Robert Morris stimola una certa curiosità; egli ha infatti realizzato un grande gufo in marmo, scolpito nell’atto di attaccare una preda in volo, e lo ha collocato all’interno di una casetta a fianco di tre grandi cipressi. Per vedere questo il visitatore è invitato ad “affacciarsi” da una piccolissima apertura nella porta (cfr. fig. 7).

Il grande uovo di marmo, incastrato tra due alti rocce, sembra poter cadere da un momento all’altro: è stato realizzato da Claudio Parmiggiani (cfr. fig. 8). L’artista, chiamato a confrontarsi con il marmo, fa rivivere un po’ quello che per millenni è stato ritenuto il mistero che ammantava l’origine dei giganteschi marmi sferici e ovoidali presenti in Grecia nell’isola di Tinos. Perfettamente conforme alla levigatezza di un uovo, il lavoro di Parmiggiani sembra presagire una nascita: la nascita del nuovo parco di arte ambientale per la città di Carrara.



Fig. 1. Anne e Patrick Poirier, *La stanza bianca del silenzio*, 2000, marmo di Carrara, Parco della Padula, Carrara. Courtesy: Archivio Collezione Gori.



Fig. 2. Ian Hamilton Finlay: *Omaggio a Jean-Jacques Rousseau*, 2002, marmo di Carrara, Parco della Padula, Carrara. Courtesy: Andrea Paoletti.



Fig. 3. Sol LeWitt, *Curved Wall*, 2002, marmo di Carrara, cm 546x400x60, Parco della Padula, Carrara. Courtesy: Andrea Paoletti.



Fig. 4. Dani Karavan, *Crescita*, 2001-2002, marmo di Carrara e olivo, Parco della Padula, Carrara. Courtesy: Claudio Rocca.



Fig. 4a. Dani Karavan, *Crescita*, 2001-2002, marmo di Carrara e olivo, Parco della Padula, Carrara. Courtesy: Andrea Paoletti.



Fig. 5. Luigi Mainolfi, *Ballerine*, 2002, marmo di Carrara, Parco della Padula, Carrara. Courtesy: Andrea Paoletti.



Fig. 5a. Luigi Mainolfi, *Ballerine*, 2002, marmo di Carrara, Parco della Padula, Carrara. Courtesy: Andrea Paoletti.



Fig. 6. Mario Merz, *Aspettiamo visite*, 2002, marmo di Carrara e busto, Parco della Padula, Carrara. Courtesy: Andrea Paoletti.



Fig. 7. Robert Morris, *Hegel's Owl*, 2001-2002, marmo di Carrara e struttura in mattoni, cemento, terracotta, luce e legno, Parco della Padula, Carrara. Courtesy: Archivio Collezione Gori.



Fig. 8. Claudio Parmiggiani, senza titolo, 2002, marmo di Carrara, Parco della Padula, Carrara.
Courtesy: Andrea Paoletti.

INDICE

ALESSANDRA GIANNOTTI - CATERINA TOSCHI, *Premessa* III

PARTE I. I MARMI

MASSIMO COLI, *I marmi storici toscani: note per un approfondimento* 1

PARTE II. LE FONTI TESTUALI E VISIVE

ELIANA CARRARA - NADIA RAIMO, «*Io ti mostro in scoltura molte historie in marmi intagliate*». *Arti e tecniche nella Toscana medicea* 15

CRISTIANO GIOMETTI, *Il mercato del marmo nel Seicento attraverso i contratti del fondo notarile di Carrara* 35

ROBERTA ROANI, «*Cogliere la natura sul fatto*». *Osservazioni "itinerarie" di Giovanni Targioni Tozzetti nel Valdarno Inferiore* 45

LORENZO MINGARDI - SARA TAGLIALAGAMBA, *Le pietre delle città d'Italia dall'archivio di Francesco Rodolico* 63

EMANUELA SESTI, *La Toscana del marmo e la sua identità paesaggistica nella fotografia delle collezioni Alinari tra Otto e Novecento* 79

CATERINA TOSCHI, *Tradurre il marmo: un percorso nella lettura di Andrea Cascella dalla critica alla fotografia (1961-1968)* 95

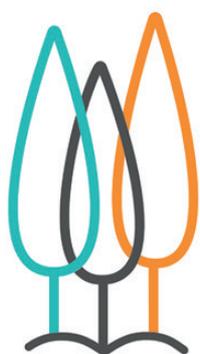
ANNA BALDINI, *La Toscana del marmo nella collana «Contromano» di Laterza* 117

PARTE III. LE OPERE

- GABRIELE FATTORINI, *Dalla Toscana alla Sicilia: storie di marmi e di maestranze dal tardo Medioevo alla Maniera* 129
- ALESSANDRA GIANNOTTI, *Bologna rivestita di bianco: notazioni a margine sulle sculture in marmo delle porte minori di San Petronio* 155
- MARCO CAMPIGLI, *L'incredibile pellegrinaggio dei marmi della Fontana di Giunone di Bartolomeo Ammannati* 179
- VINCENZO DI GENNARO, *L'uso del marmo broccatello nella Siena Barocca* 203
- GIOVANNA UZZANI, *Scultura lingua viva. Alcune esperienze in Toscana e oltre* 215

PARTE IV. UN RACCONTO

- GIULIANO GORI, *Un racconto di Giuliano Gori. Il protagonismo del marmo di Carrara* 235



PATOS

Centro internazionale di Studi
sul Paesaggio in Toscana

In copertina: Fratelli Alinari, Marina di Carrara, Caricamento dei Marmi con la Gru idraulica, 1927, negativo gelatina ai sali d'argento su lastra di vetro, dettaglio, Firenze, Archivi Alinari-archivio Alinari, inv. ACA-F-030852-0000.

Per gentile concessione di Fondazione Alinari per la Fotografia, Firenze.